Raimondo Guarino

STORIA DEL LIBRO, STORIA DEL TEATRO. STUDI SHAKESPEARIANI

Nel 1998 Roger Chartier, invitato a tenere l'annuale ciclo delle «Panizzi Lectures» alla British Library, sceglieva come tema la pubblicazione del dramma in Europa nella prima età moderna[1]. Nelle sue informate riflessioni sui mutamenti della punteggiatura, sulla memorizzazione dell'ascolto come fonte delle stampe di drammi, sulla tensione tra scena e pagina che ispira nel dramma il surrogato di un evento e nello stesso tempo il sigillo e il ripristino di un valore letterario spossessato dall'azione teatrale, Chartier focalizza un esempio di analisi del libro come oggetto culturale.

L'effetto di straniamento della cognizione della materialità del libro sulla nozione di letteratura è imponente. Come l'analisi bibliografica ridiscute i soggetti e le strategie della produzione di testi, così l'inchiesta sulla pubblicazione del dramma determina uno spostamento più ampio. L'inchiesta sul dramma, per lo storico del libro, è dettata dalla ricerca della relatività della lettura come situazione di consumo del testo letterario. Lo storico del libro cerca nel dramma una visibile duplicità, la traccia della dimensione altra che è la situazione teatrale. Lo storico del teatro, muovendo dallo stesso interesse per l'oggetto, per un dato che è un incrocio tra la fonte scritta e il reperto materiale, può raccogliere le stesse domande sul teatro come forma residua dell'oralità letteraria, sulla lettura silenziosa, sull'autore drammatico, sulla variabilità del testo come documento di usi rappresentativi. Ma può anche intuire le contraddizioni specifiche dell'approccio al testo drammatico come documento. Usando il testo come fonte, lo storico valorizza normalmente *alcuni* dei suoi usi. Ne trascura, e anzi ne dimentica altri, quali le pratiche di lettura dei con-

[1] R. Chartier, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London, The British Library, 1999 («The Panizzi Lectures», 1998).

temporanei, che sovente ne motivavano la creazione e la produzione, e che toccavano e investivano le modalità di scrittura e di recitazione. Quando usa il testo come documento di uno spettacolo lo storico del teatro e della letteratura teatrale assume, in una prospettiva che possiamo chiamare del testo-fonte, un punto di vista analogo a quello dell'uomo di teatro che lavora nel contesto storico e produttivo in cui il dramma è diventato unità di un repertorio e strumento di creazione teatrale.

La fenditura che la storia del libro apre nell'analisi del dramma è la separazione di quello che chiameremo, in questa rassegna, il *libro-dramma* dal testo-fonte, cioè la distinzione dello studio dell'oggetto libro che stampa il dramma, dall'uso del testo come materiale di interpretazione o materiale creativo per spettacoli.

L'interesse per la drammaturgia stampata non è limitato, come sembra emergere dalle pur illuminanti discussioni di Chartier, e dal crescente interesse degli storici del libro per la pubblicazione del dramma, alla fissazione del rapporto tra lo stato del discorso che è il libro-dramma e l'ordine dei fatti teatrali, ma investe la percezione del rapporto tra lettura del dramma e ascolto nel teatro come un nodo della definizione della parola letteraria, della fama e dell'identità dei suoi autori, della mobilità dei testi affidati alla doppia natura dello scambio tra uso teatrale e lettura. L'occasione è quella di concretizzare nell'oggetto libro il «mental range»[2] che è ancora l'enigmatica sostanza del teatro come fenomeno pubblico nelle città europee della prima età moderna.

Lo studio della drammaturgia stampata in relazione alla «nascita» dell'autore drammatico è il terreno più coltivato, specialmente nella frequentata regione, gli studi shakespeariani, in cui lo studio del fatto teatrale è stato inevitabilmente connesso alle questioni filologiche e storiche dell'identità autoriale. In una civiltà letteraria post-mallarmeana e post-joyciana, il concetto di morte dell'autore è stato, dagli anni Sessanta del XX secolo (auspici Barthes e Foucault), uno dei feticci prevalenti del rinnovamento dell'interpretazione letteraria e del prestigio delle interpretazioni egemoni. Più che di uno strumento interpretativo si tratterebbe di una tendenza da interpretare nella nostra acquisita concezione impersonale della produzione e del passaggio di testi, e dell'identificazione di mezzi e messaggi. Nell'am-

[2] A. Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996², pp. 81-85.

bito di coordinate concettuali ispirate al relativismo della soggettività letteraria, Douglas A. Brooks ha indagato la costruzione dell'identità dell'autore drammatico tra *Gordobuc* e la soppressione dei teatri nel 1642 con una raccolta di saggi dal titolo ambizioso: *From Playhouse to Printing House*[3]. Le considerazioni di Brooks muovono da fondate obiezioni all'idea dell'estraneità, della «professional disjunction of play-wrights and printers», sostenuta da un maestro della bibliografia contemporanea come Donald McKenzie, in un importante saggio sulla stampa dei drammi di Congreve, in base al presupposto che nel clima elisabettiano e nei primi anni del diciassettesimo secolo «print was not the proper medium for plays»[4]. I saggi di Brooks affrontano la questione da diversi lati: l'analisi, su basi quantitative, del progressivo emergere dell'autore individuale nella pratica corrente della collaborazione fra scrittori di drammi nelle imprese di teatro; il decentramento della figura di Shakespeare ottenuto con il confronto con Jonson e Heywood; e le ricerche sul vincolo tra istituzioni e istanze censorie e definizione della responsabilità autoriale. Il complesso delle riflessioni induce Brooks alla verifica di una «significant correlation between levels of author attribution for printed drama and the age of the London professional theatre»[5].

L'individualizzazione dell'autore drammatico è indubbiamente un processo correlato alla stampa, come lo è più ampiamente il mutamento di definizione del letterato nella civiltà della riproduzione tipografica. Considerarlo un'apparizione legata alla connessione tra libro e teatro ripropone quindi la necessaria consapevolezza delle specifiche traiettorie e qualità del testo che realizza, per lo scrivere nel teatro, ciò che andava realizzandosi genericamente nella produzione letteraria. Nella sua convincente ipotesi di progressione della *dramatic authorship*, Brooks trascura talvolta di scomporre questioni distinte: l'affermazione del libro-dramma nel mercato editoriale e nell'interesse degli editori e degli stampatori; l'affermazione problematica dell'identità dello scrittore di drammi nei teatri pubblici e la conseguente precarietà del suo profilo testimoniata dalle polemiche e dalle posizioni degli anni 1590-1610; le indiscutibili differenze tra gli autori nel

[3] D.A. Brooks, *From Playhouse to Printing House. Drama and Authorship in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

[4] D. McKenzie, *Typography and Meaning: the Case of William Congreve*, in *Buch und Buchandel in Europa im achtzehnten Jahrhundert*, a c. di G. Barber e B. Fabian, Hamburg, Hauswedell, 1981, pp. 81-126, p. 82.

[5] D. A. Brooks, *From Playhouse*, cit., p. 138.

mettere in relazione il lavoro per le compagnie e la sensibilità alle opportunità editoriali. Viene messa in luce però piuttosto chiaramente l'anomalia della posizione di Shakespeare, già emersa nettamente nella consapevolezza dei contemporanei, e si indica come questa anomalia abbia condizionato le valutazioni prevalenti sulla distanza tra scrittori di drammi e tipografie. Molti dei pregiudizi sulla «disgiunzione» tra drammaturghi e tipografie si basano sulla necessità di rispondere alla domanda: perché Shakespeare non pubblicava i suoi drammi, o non curava direttamente la loro pubblicazione?

Shakespeare incarna evidentemente una soluzione personale che per ovvi motivi ha investito la considerazione complessiva delle regole del gioco. In questo senso Brooks riconosce la dovuta rilevanza alle considerazioni sintetiche ma penetranti con cui Richard Dutton, in un saggio esplicitamente intitolato alla «nascita dell'autore», ha inteso rispondere a quella domanda. Shakespeare nasce alle stampe, oltre che al teatro, dopo che i suoi testi, suppone Dutton, erano stati affidati alla lettura prevalentemente nella circolazione dei manoscritti. Questa risposta, come si può intuire, non solo muta le schematiche concezioni del rapporto tra scena e libri, ma incide anche sulle rigide ipotesi di classificazione dei manoscritti alla base delle stampe[6]. La via della circolazione manoscritta pare a Dutton la più credibile per spiegare la quantità dei testi di Shakespeare che trovarono autonomamente la via della stampa, senza dover supporre ogni volta una decisione *ad hoc* della compagnia. Se la freddezza di Shakespeare per la diffusione tipografica può essere attribuita al suo particolare vincolo di *sharer* della compagnia o alla diversa valutazione della pubblicazione teatrale, in ogni caso «Shakespeare's plays have survived in versions that reflect his expectation that they would be read as well as acted», e anche «Jonson, Webster and Beaumont and Fletcher – all wrote overlength plays, either with the expectation of a print readership, or knowing that they would be circulated in manuscript»[7].

Uno degli argomenti addotti da Dutton è la circolazione manoscritta dei sonetti, di cui parla il poligrafo Meres nelle note su Shakespeare in *Palladis Tamia*. Quella menzione introduce al confronto tra

[6] R. Dutton, *The Birth of the Author*, in *Texts and Cultural Change in Early Modern Europe*, a c. di C. C. Brown e A. F. Marotti, New York, St. Martin's Press, 1997, pp. 153-178. Il saggio era già apparso in *Elizabethan Theater. Essays in Honor of S. Schonbaum*, a c. di R. B. Parker e S. B. Zitner, Newark, University of Delaware Press, 1996, pp. 71-92.

[7] R. Dutton, *The Birth of the Author*, cit., p. 166.

stampa e manoscritto nel complesso dei generi letterari e delle pratiche di lettura. Le consuetudini non vengono soppresse dai mutamenti, vengono rimodellate e soggette a nuovi confronti. Ci sono evidenze intrinseche alla riproduzione del testo letterario che cambiano i connotati del rapporto tra pubblicazione, in senso lato, e libro e vanno oltre il processo di definizione dell'autore moderno e del testo drammatico. «Poetry could be published without being printed»[8]. Scrivendo versioni dei suoi testi perché fossero lette nei manoscritti, Shakespeare seguiva una consuetudine diffusa tra i poeti. Ciò che risulta agli studiosi della lirica mette in discussione alcuni tratti di presunta eccezionalità del testo drammatico e dà rilievo alle conclusioni più feconde del saggio di Dutton, cioè che i testi manoscritti da cui derivano alcune delle stampe di Shakespeare fossero destinati anche alla lettura e che quindi fossero circolanti prima e diversamente dalle stampe. I criteri di consegna alla stampa non corrispondevano quindi a ragioni e criteri uniformi di prestigio, di pubblicazione, di mercato, ma si situavano nella complessa contrattazione tra diversi centri e soggetti coinvolti in una situazione di proprietà intellettuale incerta. Il valore o disvalore della letteratura stampata erano soggetti a punti di vista difformi e i relativi dilemmi non erano esclusivi della scrittura per il teatro. Il rapporto con i teatri pubblici metteva in gioco ulteriori livelli di complessità, e il concorso di altri soggetti e altre intenzioni. E in questi dilemmi l'identità materiale del prodotto che era il libro-dramma nel formato in-quarto occupa una posizione del tutto specifica.

Il confronto con altri generi di testi e di scritture investe anche intrecci illuminanti per le definizione della letteratura teatrale. Nell'introduzione alla sua recente edizione di *Love's Labour's Lost*, H. R. Woudhuysen, il più esperto studioso della tradizione manoscritta delle opere di Sidney, ha proposto un'interpretazione della pièce shakespeariana basata sul rapporto esplicito tra i giochi poetici dei protagonisti e la produzione lirica aristocratica diffusa intorno al modello del poeta cavaliere autore dell'*Arcadia*[9]. La parentela con la lirica non solo individuava un orizzonte di riferimenti e di pratiche letterarie, ma orientava esiti ulteriori. Le poesie dei protagonisti del dramma rifluivano infatti nelle sillogi liriche collettive e nelle compilazioni apparse in anni immediatamente successivi. La prima edizio-

[8] D. Norbrook, *Preface* to *The Penguin Book of Renaissance Verse. 1509-1659*, London, Allen Lane – The Penguin Press, 1992, p. XXXV.

[9] W. Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, ed. by H. R. Woudhuysen, «The Arden Shakespeare», Walton-on-Thames, Nelson and Sons, 1998.

ne di *Love's Labour's Lost* è stampata da Cuthbert Berry nel 1598. Si tratta del primo testo drammatico stampato in cui appare il nome di William Shakespeare. Il frontespizio lo dichiara «newly corrected and augmented by W. Shakespere». Nel 1599 tre delle poesie dei nobili dilettanti della corte di Navarra si pubblicano nella raccolta *The Passionate Pilgrim* stampata da Jaggard come opera di Shakespeare. I versi di Dumaine per Katherine sono stampati per la terza volta, nel 1600, nel florilegio collettivo *England's Helicon*. Sempre nel 1600, altri passaggi affiorano, in due compilazioni, *England's Parnassus* di Robert Allott e *Belvedere* di John Bodenham. Woudhuysen ricorda anche i riverberi nel poema *Faunus and Melliflora* di John Weever, 1600. La scena è uno dei contesti di circolazione scritta e orale del testo lirico. La vita teatrale di *Love's Labour's Lost* presupponeva la fortuna dei testi di Sidney e si smembrava nella conseguente voga delle antologie liriche, passando per la connessione tra Shakespeare poeta e Shakespeare drammaturgo.

Arthur Marotti [10] e lo stesso Woudhuysen [11] hanno documentato i varchi e le persistenti relazioni tra la circolazione manoscritta, come forma di diffusione prevalente della poesia lirica, e la pubblicazione a stampa delle opere di Sidney e degli altri lirici elisabettiani. La contemporanea affermazione editoriale di Spenser è un altro episodio determinante. Un mutamento di valore si determina con il passaggio alla stampa. La riproduzione tipografica conferisce nello stesso tempo alla pubblicazione della letteratura il senso di una divulgazione indeterminata e di una fissazione monumentale, trasfigurando i connotati della fama letteraria. Sia l'autore che l'oggetto libro vengono così confrontati con lo «stigma», con la macchia di una mercificazione dell'ozio letterato, con la dispersione, con l'apertura di un consumo ristretto a una dimensione di letture incalcolabili [12]. In questo

[10] A. Marotti, *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

[11] H. R. Woudhuysen, *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts. 1558-1640*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

[12] J. W. Saunders, *The Stigma of Print: A Note on the Social Basis of Tudor Poetry*, in «Essays in Criticism», I (1951), pp. 139-159. Il problematico accostamento alla stampa è stato successivamente ricondotto a mere formule convenzionali (cfr. S. W. May, *Tudor aristocrats and the mythical «stigma of print»* in *Renaissance Papers*, Durham, Duke University Press, 1980, pp. 11-18) ma A. Marotti l'ha ripreso analizzando l'ascesa del prestigio delle raccolte liriche (A. Marotti, *Manuscript*, cit., pp. 228-238); mentre Dutton (*The Birth*, cit.) e Chartier (*Publishing drama*, cit.) hanno riproposto la nozione in ambito teatrale.

contesto, oltre che nell'intrinseca sostanza dei testi, vanno riviste le valutazioni sulla diffidenza o distanza di alcuni autori dalla stampa di drammi, e sulla deliberata ricerca di altri di un risarcimento nel libro della precaria effimera identità della letteratura teatrale. Dobbiamo considerare ambizioni e opzioni dei drammaturghi in rapporto almeno a tre fattori: la stampa di altri generi di testi, la pubblicazione in forma di teatro gestita dalle compagnie e la persistente lettura dei manoscritti di drammi come di altri generi di testi.

La distinzione tra il testo-fonte e il libro-dramma si basa su una separazione che appare evidente in questi passaggi. Il testo non è il libro. Il libro è una delle forme di pubblicazione del testo. Queste forme non obbediscono a una *consecutio* obbligata che distribuisce ruoli e autorità tra manoscritto d'autore, copione, performance, stampa. Il libro, del testo, fissa la pluralità e la coesistenza di alcuni usi. Destinato all'uso della lettura, può correlarlo con l'altro stato della pubblicazione che è la recitazione nel teatro. L'aspetto paralizzante della fusione tra testo e libro è l'instaurazione della logica che obbedisce a una *consecutio* obbligata, dettata dalle esigenze di edizione e fissazione del testo unico. Questa verità, latente nella secolare questione della correttezza degli in-quarto o della *authorship* shakespeariana, offusca nelle stampe la traccia di altri usi, che non sono univocamente tracce d'autore o interposizione di usi teatrali, ma anche, secondo l'ipotesi di Dutton sulla circolazione manoscritta, la traccia di circuiti autonomi di diffusione e lettura. Identificare la materialità del libro ci aiuta a capirne la specifica fisionomia di documento di passaggi molteplici [13]. La stampa è un uso del testo come la sua recitazione in teatro. Questo spostamento concettuale, che è la sostanza proficua degli studi ultimi, ci aiuta a cancellare il binomio semplice testo/rappresentazione e a dissolverlo in ricognizioni più attente.

La presenza del copione come traccia di uso teatrale è solo il caso particolare e macroscopico della resistenza e della pluralità degli usi del testo manoscritto, in cui il termine manoscritto si propone in forma alternativa rispetto all'intangibile miraggio dei «foul papers» come scrittura d'autore. Il teatro risulta una riconoscibile situazione di resistenza di usi della parola che si reinvestono nel libro con una connessione specifica, incomprensibile senza valutare la

[13] M. De Grazia e P. Stallybrass, *The Materiality of the Shakespearean Text*, in «Shakespeare Quarterly», XLIV (1993), 3, pp. 255-283.

portata generale del processo di formazione della letteratura stampata, dei suoi soggetti, delle sue forme di consumo e di conservazione. Le brillanti analisi di Brooks e Dutton, e le ipotesi sulla progressiva riconoscibilità dell'autore, vanno pertanto collocate in un campo che si situa all'intersezione di due aree problematiche maggiori: la ridefinizione dell'autore e dell'intera repubblica delle lettere nella letteratura stampata, oggetto di imprescindibili considerazioni di Elizabeth Eisenstein [14]; e il rapporto più generale tra teatro e libro.

Il processo di ridefinizione dell'autore è visibile anche accanto a fenomeni come la conversione dell'identità pubblica dell'uomo di spettacolo nella dimensione del libro. Quello che sappiamo sui buffoni veneziani del Cinquecento è implicito nella metamorfosi dei protagonisti dell'intrattenimento in figure parlanti nel silenzio apparente della stampa, figure che saldano le visioni escatologiche affidate alla lettura al carisma delle esibizioni pubbliche [15]. L'analisi della connessione originaria di Arlecchino con le stampe condotta da Delia Gambelli ha consacrato l'importanza dell'identità di libro nella memoria del teatro [16]. Le ripercussioni letterarie di Richard Tarlton e di altri clowns elisabettiani sono un altro capitolo di uno scambio di apparenze del comunicare e di piani della realtà, che convoca come demoni e testimoni i soggetti dello spettacolo nella circolazione libraria [17].

A Londra, intorno al 1600, la stampa del libro-dramma diventa una proposta economicamente agibile; e ciò evidentemente in relazione all'alimentazione letteraria della narrazione sceneggiata e della parola recitata nei teatri. La categoria del libro-dramma ci costringe

[14] E. L. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro*, Cambridge 1983, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 103-120.

[15] R. Guarino, *Comici, stampe e scritture nel Cinquecento veneziano*, in «Quaderni di teatro», VIII, 29, 1985, pp. 103-134.

[16] D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. I. Dall'Inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.

[17] Oltre alle indicazioni ancora da ponderare del classico M. C. Bradbrook, *The Rise of the Common Player*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1962, e a D. Wiles, *Shakespeare's Clown*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, a proposito del rapporto tra il clown Tarlton come figura pubblica e la sua apparizione nelle stampe si veda ora Alexandra Halasz, *The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in early modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, spec.alle pp.46-81, per l'analisi di *Kind-Harts Dreame*. E cfr. Ead., *«So beloved that men use his picture for their signs»: Richard Tarlton and the Uses of Sixteenth-Century Celebrity*, in «Shakespeare Studies», XXIII (1995), pp. 19-38.

a misurarci con diverse genesi, diverse circostanze, diversi orizzonti di attesa e di consumo, diverse soluzioni materiali della sostanza che connette stati variabili della letteratura e dello spazio letterario a stati variabili dell'individuazione di testi tra i materiali della vita teatrale e della composizione di spettacoli. Al di fuori del raggio della definizione dello scrittore di teatro moderno, potremmo interrogarne altre istanze nelle raccolte di stampe che hanno tramandato il repertorio del teatro profano francese tra il XV e il XVI secolo, nel passaggio dei volgarizzamenti dei drammi classici dalle corti ai torchi veneziani, nella fortuna delle sacre rappresentazioni fiorentine come «libro di festa» e strumento di devozione. L'intelligenza di queste filiere richiede anche l'inchiesta sui necessari presupposti della destinazione variabile del manoscritto, tra l'oggetto della lettura e gli strumenti della memoria operativa. Anche in questo terreno la stampa non va considerata come superamento meccanico ma come potenziamento, alternativa e in qualche caso come conseguente immediato delle destinazioni della riproduzione manoscritta. A parte il generico *memento*, e oltre le idiosincrasie del territorio shakespeariano, le ipotesi investono interrogativi radicali sull'intervento del libro nelle gerarchie della cultura teatrale. Ma la condensazione degli studi ha sempre un significato epistemologico. Che la questione testuale shakespeariana abbia acquisito e polarizzato la problematica bibliografica, che ne sia stata rimodellata negli ultimi anni nell'accesso all'inchiesta sulle tracce insite nella materialità del libro, è una tendenza che invita a individuare in questo e in territori prossimi (le vicende tipografiche del teatro di Lope de Vega; Molière, affrontato da Chartier nelle «Panizzi Lectures» e in altri saggi [18]; Racine riletto nella nuova edizione di Forestier [19]; la questione della stampa dei libretti dei drammi musicali) la mappa di contraddizioni e combinazioni in cui è possibile cogliere la formazione della biblioteca teatrale europea. Qui si accumula, per gesti distinti ma rispondenti a meccanismi comuni, per consanguineità di vocazioni e affinità di carriere e di ruoli, il repertorio stampato preliminare alla postazione della seconda vista del libro-dramma sul teatro recitato.

La consapevolezza del quadro complessivo della relazione tra

[18] R. Chartier, *Cultura scritta e società* (trad. it. di *Forms and Meanings: Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer*, Philadelphia 1995), Torino, Sylvestre Bonnard, 1999, pp. 55-94.

[19] J. Racine, *Oeuvres complètes. I. Théâtre-Poésie*, a c. di G. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999.

authorship e stampa non ha solo il valore di chiarire i presupposti di valore, di carisma e di stigma implicati nel pubblicare testi letterari. Serve anche a ripercorrere l'incrocio tra filologia e bibliografia, rimettendo in discussione le presunte qualità proprie del dramma stampato e dei suoi modi di produzione. Uno di questi radicati pregiudizi era espresso nel postulato formulato da McKerrow in un saggio pubblicato su «The Library» nel 1931.

My suggestion is, then, that one of the reasons for the badness of dramatic texts is that they were often set up from the author's original manuscript and not from a fair-copy such as would be usual in the case of other books. And we must remember thet the original menuscript of the play would not have been written with any thought of the press. It was not intended for the study, or for the minute discussions of students three hundred years away in the future. It was not a literary document at all. It was merely the substance, or rather the bare bones, of the performance on the stage, intended to be interpreted by actors skilled in their craft, who would have no difficulty in reading it as it was meant to be read. To a compositor, however, it may well have been much more confusing than any literary manuscript, even in the author's original draft[20].

Che il manoscritto del dramma non fosse destinato alla stampa, non è, come abbiamo visto, un dato esclusivo, e non implica necessariamente minor correttezza, ma un requisito di complessità, se è vero che comunque si copiavano testi destinati alla lettura e non alla stampa. Il libro-dramma non è un oggetto che si distingua da usi «normali» della letteratura, ma un oggetto che avvicina alla varietà degli usi del testo nel teatro.

Il manoscritto drammatico che è alla base della stampa, per quanto possiamo saperne, va considerato non in senso difettivo, in quanto non primariamente destinato alla stampa (ma comunque destinato ad altre modalità di riproduzione e stampato anche malgrado l'eterogeneità dei suoi fini e dei relativi trattamenti), ma in quanto esemplifica altri passaggi e occupa, nell'elaborazione della parola recitata, una postazione che si nutre e si riversa in forme e usi della scrittura. Il pregiudizio della scorrettezza del testo drammatico è tra i fattori che hanno generato la classificazione di «good» e «bad quartos», sottoposta alle recenti, stringenti, radicali revisioni di Paul Werstine sulle «narrazioni» e i preconcetti della New Bibliography,

[20] R. B. McKerrow, *The Elizabethan Printer and Dramatic Manuscripts*, in «The Library», 4th series, XII (1931-1932), pp. 253-275, p. 266.

la corrente di studi i cui protagonisti (Pollard, Greg) si sono resi responsabili, oltre che della fondamentale acquisizione dell'universo tipografico della drammaturgia elisabettiana, anche delle indebite proiezioni tra stato dei testi stampati e tipologia, sovente immaginaria, dei manoscritti collocabili all'origine delle stampe, distinti e classificati secondo i diversi gradi di fedeltà al testo d'autore[21].

Che i testi drammatici non fossero destinati alla stampa non voleva dire che non fossero considerati portatori di qualità letteraria. Voleva dire che si consideravano destinati a pratiche di lettura, di performance, di consumo che potevano essere, come nel caso della lirica, più selettive della diffusione in forma di libro e riservate ad altri domini della scrittura e della parola. Il dato interessante è che fossero stampati anche in forme non controllate dall'autore e dalla compagnia, e questo testimonia l'agibilità del libro-dramma come proposta parallela alla vendita degli spettacoli. La riproduzione tramite manoscritti era per la lirica di Sidney un requisito di prestigio, fino agli anni Novanta del Cinquecento. L'accesso alla stampa diventa dieci anni dopo per Jonson un'esigenza di dignità, a condizione che l'autore lo prenda sotto il suo controllo. L'immersione nell'elemento teatro era probabilmente un discrimine decisivo in questo variare di posizioni, un indice di relatività degli orizzonti della ricezione, come d'altra parte la presenza della letteratura nei teatri pubblici era una forma di progressiva acquisizione all'elaborazione letteraria di forme e contesti di intrattenimento popolare.

Più consideriamo le implicazioni della recitazione di drammi, più siamo indotti a individuarne e a discriminarne le relazioni con la lettura. E con la particolare «magia» che, secondo un'ispirata pagina di Gadamer, caratterizza l'esperienza del libro non come condizione naturale ma come «stato limite della letteratura»[22].

[21] Criterio che presiede alle ricostruzioni di W.W. Greg, *The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text*, 3rd edition, Oxford, Clarendon Press, 1954. Tra gli interventi di P. Werstine, *Narratives about Printed Shakespeare's Texts: «Foul Papers» and «Bad» Quartos*, in «Shakespeare Quarterly», XLI (1990), 1, pp. 65-86.

[22] H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Tübingen 1960, trad. it. a c. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, pp. 201-202. La prospettiva di Gadamer, attraverso il concetto centrale di «soggetto comprendente» e la determinante collocazione del fruitore, sia come lettore che come spettatore, ha l'effetto di riconsiderare, per autonome vie teoretiche, la distanza tra gli usi della letteratura, dove si afferma che «all'opera letteraria la lettura appartiene in modo essenziale, come la recitazione o l'esecuzione», *ibidem*, p. 198.

La materialità del libro sottraeva, per dissimilazione, la letterarietà presente nel teatro, ma nello stesso tempo ne fissava quello stato specifico. Che cos'è «O, for a Muse of fire», l'invocazione dell'attore-coro nel prologo dell'*Enrico V*, se non l'affermazione che chi osserva la scena, in quel teatro, attiva una visione analoga a quella del lettore, nell'andare oltre segni presenti per vedere altro? Letti abitualmente come un attestato di convenzioni, quei versi sono l'inno cifrato di un platonismo tradotto per le assemblee urbane, il riflesso di una visione estatica dove si superavano e si fondevano l'evidenza degli oggetti e la materialità della lettera per attingere le idee evocate in un'esperienza intima eppure collettiva.

La questione del profilarsi dell'autore drammatico come soggetto culturale specifico adombra confronti di oggetti e livelli e pratiche culturali imponenti. Con la consueta profondità di approccio alla rilevanza dei conflitti di culture nel teatro elisabettiano, Robert Weimann approda al confronto tra scrittura e spettacolo, tra scrittura del drammaturgo e voce dell'attore, in *Author's Pen and Actor's Voice*[23]. Il libro di Weimann cerca di riproporre in termini di contraddittorietà («contrariety») la compresenza di categorie culturali come l'oralità e la scrittura, la presenza e la rappresentazione. Un tentativo che non cede alle semplificazioni e alle fissazioni di valore di prospettive, come quelle di Ong e di Zumthor, che hanno letto la prevalenza della stampa come causa di un deficit di partecipazione, come affermarsi della verticizzazione e dell'irrigidimento delle gerarchie culturali. Chi abbia letto *Il formaggio e i vermi* di Ginzburg, o i saggi di Natalie Zemon Davis su Lione, o gli interventi più o meno specifici di Christopher Hill sulla stampa della Bibbia tradotta come scoperchiamento di un vaso di Pandora[24], non può che rimanere perplesso di fronte all'univocità di quelle concezioni. Il libro di Weimann ha il merito di indagare nella scena il luogo della persistenza di un conflitto, anche se l'assegnazione delle parti in causa risente di una certa rigidezza. Le contrapposizioni all'ingrosso (oralità/

[23] R. Weimann, *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

[24] L'espressione in C. Hill, *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution*, London, Penguin Books, 1994, p. 17:«Once the Scriptures had been translated into the vernacular and printed, Pandora's box was opened». Le considerazioni di Hill debbono molto, esplicitamente, all'opera di E. Eisenstein e al fondamentale contributo di T. Watt, *Cheap Print and Popular Piety. 1550-1640*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

scrittura, *performance*/rappresentazione) hanno forse il merito di condurci vicino alla confusione-madre, quella che ritrova nella lettura silenziosa il riverbero di un silenzio originario e d'altra parte postula l'inverosimile astrazione di un'oralità assoluta, primaria. Si oppone distrattamente la lettura all'ascolto quando la pratica più diffusa era l'ascolto della lettura, e quando dietro al discorso letterariamente sostenuto era quasi automatico vedere profilarsi la realtà oggettuale del libro, come accade materialmente a Geronimo nella *Spanish Tragedy*, a Faust o a Prospero, o come accade in termini più o meno letterali, non per il libro, ma per la scrittura, coi versi amorosi dei sodali del re di Navarra in *Love's Labour's Lost* o nei fogli parlanti della foresta di Arden in *As you like it*. Fortunatamente sappiamo, grazie a Schechner, che la *performance* è un «restauro del comportamento» e quindi non è il contrario ma la sostanza della rappresentazione, e che se la rappresentazione è l'avvento nel mondo dell'universo drammatico, la presenza di quell'universo era la presenza e la *performance* specifica di una parola letterariamente elaborata e riconoscibile nel suo legame con la scrittura. La transazione teatrale si muoveva nel metabolismo intrinseco di scritture e azioni.

Tenendo insieme la prospettiva conflittuale di Weimann e le indicazioni «intertestuali» di Woudhuysen, sull'osmosi di lirica letta, stampata e inscenata, è possibile identificare nel teatro un uso del testo parallelo rispetto agli usi del libro e nella letterarietà un requisito conflittuale e selettivo ma inalienabile dell'universo della *performance* elisabettiana.

Il saggio di Weimann analizza i testi, tacendo della mobilità dei libri. I saggi di Brooks analizzano i libri preoccupandosi di smantellare il feticcio dell'autore del testo. Ma è la disintegrazione del testo come luogo della letteratura che è in questione nelle alternative e nelle tensioni contrastanti della pubblicazione del dramma. L'evidenza di una qualità letteraria oscillante tra due dimensioni segna anche l'intelligenza critica della composizione. Nella recente diagnosi di Kermode su *Shakespeare's Language*[25], l'eco delle dispute testuali e delle sociologie del libro giunge attutita. Eppure si allude costantemente a una sfida ostinata. L'apprendistato di Shakespeare lo conduce a un magistero della lingua teatrale, ma in quella lingua, o

[25] F. Kermode, *Shakespeare's Language*, London, Allen Lane – The Penguin Press, 2000. Tempestivamente tradotto in Italia, Milano, Bompiani, 2001.

meglio *nei testi che leggiamo*, si manifesta il residuo che trascende i limiti della perizia artigianale e sfida la supposta intelligenza e sensibilità media del pubblico teatrale. Shakespeare, ci dice Kermode, costruendo l'intero libro sulla dimostrazione di questo argomento, scrive, da un certo momento in poi, precisamente dal *Julius Caesar* in poi, in un certo modo perché ha imparato ad ascoltare la parola in scena, perché si è lentamente emancipato dall'imitazione e dalla concorrenza rispetto all'arditezza e allo squilibrio retorico dei fornitori di versi degli anni Ottanta e ha appreso una sapienza dell'intervallo, della ripetizione, dell'endiadi. Ma Kermode ci dice con indiscutibile finezza che questo dominio della parola non corrisponde a un criterio di funzionalità. A proposito dei versi cruciali del discorso di Claudio sulla morte nel terzo atto di *Measure for Measure*, afferma che «the effect is still to make a familiar general sentiment a little strange, to stop the reader a moment»[26]. Ciò che ricaviamo dalle nostre esitazioni di lettori, automaticamente, si proietta nell'evocazione della lettura come destinazione del testo. O, più complessivamente, si traduce nel mettere in questione la letterarietà come un requisito complesso, che si offre in termini di scarto ai parametri dell'udienza teatrale. A conclusione della sua esperienza creativa, il maturo inventore della parola scenica è ancora il possessore di un sapere distante, un maestro della parola, «the author who, for fifteen years, had so astonishingly enlarged the drama and educated the audience», al punto che «it seems that Shakespeare, in these latter years, is simply defying his audience, not caring to have them as fellows in understanding»[27]. Come dire che se c'è un aspetto specifico della lingua shakespeariana per noi leggibile, questa invenzione efficace, e immortalata nel libro, oscilla inesorabilmente tra due nature e appare tributaria di un contesto teatrale se la valutiamo come parola scritta, ma intrisa, se misurata al contesto dei teatri londinesi, di un altro tempo, quello della lettura, di altre profondità di intendimento, individuando in questo scarto il coefficiente di resistenza e di valore della sua identità e della sua riuscita. Queste banalità sulla letteratura teatrale nella sua massima espressione nascondono l'onesto riconoscimento dell'incrocio di problemi filologici, interpretativi e storiografici raccolti nelle domande sulla lettura del testo shakespeariano in forma di libro.

[26] *Ibidem*, p. 164
[27] *Ibidem*, p. 312.

Anche il teatro era dunque uno stato della letteratura e dei suoi testi. L'impressione è che il libro-dramma, in coincidenza con le sollecitazioni e le occasioni di quella specifica e composita situazione, abbia elaborato una sua progressiva, combattuta identità, fatta di memoria e profitto, di azzardi e rivendicazioni di dignità, tra stigma e carisma, in cui si profila anche la nobilitazione e l'identificazione del letterato drammaturgo. Ma le domande sulla pratica della lettura aprono altri scenari. Chi leggeva drammi? Che rapporto c'era tra la lettura del dramma, stampato o manoscritto, e la frequentazione dei teatri? Rispetto a chi si definiva l'identità dell'autore che aveva saggiato la dimensione dei teatri pubblici? Nelle raccolte di studi più aggiornati, si fiancheggiano valutazioni opposte sulla progressiva pervasività, o sulla modesta quantità della tiratura dei testi drammatici stampati[28]. Le note e citatissime valutazioni di Thomas Bodley, l'eponimo fondatore della biblioteca oxoniense, appaiono tanto spregiative quanto allarmate. Bodley escludeva dagli interessi della sua collezione pubblica «almanacs, plays, and an infinite number that are daily printed of very unworthy matters and handling. [...] Haply some plays may be worthy the keeping, but hardly one in forty». Bodley contrapponeva lo scarso valore della produzione inglese in forma di libro ai drammi continentali, «because many of them are compiled by men of great fame for wisdom and learning, which is seldom or never seen among us»[29]. La scarsa stima per gli scrittori di teatro contribuiva al pregiudizio di indecenza che proscriveva i *playbooks* dallo spazio della biblioteca. La lettera di Bodley è del 1612, e documenta una polarizzazione in senso negativo, riguardante la materiale parentela degli in-quarto con lo smercio della stampa economica. Le stampe degli in-folio delle opere di Jonson (1616) e dei drammi di Shakespeare (1623) segnano un passaggio di grado e rivendicano altri requisiti, producendo e attestando un processo analogo a quello studiato per l'influenza delle stampe di Sidney negli anni Novanta sulla trasformazione della produzione lirica in una categoria bibliografica raccomandabile, magnificata e moltiplicata nella fioritura delle antologie poetiche e dei pamphlets in versi[30]. Quan-

[28] H. Brayman Hackel, *«Rowme» of Its Own. Printed Drama in Early Libraries*, in *A New History of Early English Drama*, ed. by John D. Cox and D. Scott Kastan, New York, Columbia University Press, 1997, pp. 113-130; P. W. M. Blayney, *The Publication of Playbooks*, *ibidem*, pp. 383-422.

[29] Cfr. *Letters of Sir Thomas Bodley to Thomas James*, ed. by G. W. Wheeler, Oxford, Clarendon Press, 1926, pp. 221-222.

[30] A. Marotti, *Manuscript*, cit., pp. 228-236.

tità e qualità delle stampe di drammaturgia letteraria sono quindi distribuite in diversi strati e modi del consumo, e ricadono in una gerarchia propria del valore librario. La diversa destinazione dei drammi poteva differenziare anche diversi gradi di attenzione e responsabilità dell'autore. Nel solco di sostanziose letture precedenti, Brooks ha dimostrato come, nella stampa dei *Works of Benjamin Jonson* del 1616, che accoglieva sia le opere poetiche che i testi drammatici, la cura e la responsabilità autoriale investite nei testi dei drammi dei teatri pubblici fossero ben diverse e maggiori rispetto alla correttezza dei testi per gli spettacoli di corte. E molto vi sarebbe da dire sulla produzione di libri degli *university wits* che non stampavano i loro drammi e che, come Nashe, affidano alla libellistica il duplice disagio nei confronti del mercato librario e della dipendenza dalle imprese di spettacolo. Carisma e stigma sono attributi contraddittori e decisivi per definire in generale le implicazioni della cultura del libro. La posta in gioco nel libro-dramma, la palpabile pertinenza di una condizione e di una pratica della letteratura nei teatri, nel processo globale della sua trasformazione in libro, consente di cominciare a percepire un oggetto che è strumento di condivisione di uno stato del discorso pubblico, sguardo complementare rispetto a un fenomeno tipico della cultura urbana europea. Molto di più che un deposito di progetti e di riflessi di fatti di spettacolo.

Lo scarto, la disgiunzione professionale tra drammaturghi e stampatori di cui argomentava McKenzie, non sono riferibili a una dissociazione costituzionale tra teatro e letteratura, che oscurerebbe, se accettata, il complesso intreccio che era il senso stesso della vita teatrale di quegli anni. Si tratta di una frontiera meno decisa, più caratterizzata e nello stesso tempo permeabile: il divario tra il fatto di fornire il testo a una compagnia per la recitazione, per l'uso teatrale; e il fatto che lo stampatore, e chi gli forniva il testo (un'incognita a soluzione variabile), proponessero un libro stampato trasferendo uno stato di quel testo agli ipotetici «general readers» chiamati in causa nelle prefazioni e auspicati da stampatori e librai; cioè niente di meno che il passaggio fra un'economia dell'intrattenimento e un'economia della lettura basata sui materiali letterari della drammaturgia dei «common stages». Questo passaggio e il prodotto che lo materializza prevengono l'intenzione e il controllo di chi forniva il testo alla pubblicazione teatrale, e anche alla circolazione manoscritta per la lettura. Quando noi leggiamo, leggiamo la specificità del vincolo, la particolarità delle opzioni, la diversità degli stati del testo coinvolti nel passaggio. Il problema testuale, che ha impegnato e di-

stolto decenni di attenzione e discussione sulla leggibilità del dramma stampato, è il sintomo di un processo più profondo e addirittura latente, che appare quando viene rimosso o ridimensionato il rapporto tra valutazione della qualità dei testi e fissazione editoriale del testo unico. Le varianti testuali non sono più a questo punto soltanto fattori degenerativi, ma tracce della circolazione dei testi, nella zona in cui il teatro esibiva e manipolava scritture e si riversava in scritture che riformulavano la relazione tra usi rappresentativi e ulteriori letture. Che sia verosimile o meno la deviazione esemplare delle ricostruzioni mnemoniche riconosciuta in alcuni *bad quartos*, il percorso di un'altra memoria si insedia negli accidenti e nell'economia delle trascrizioni. Il teatro legge, e il libro-dramma è una forma ravvicinata delle sue letture consegnata ad altre letture.

Il commercio dei *playbooks*, ci dice Blayney[31], era una piccola parte del commercio dei libri (ma questo è vero anche di altre forme e generi ascrivibili alla «letteratura»), e sappiamo che solo una piccola parte dei drammi recitati era stampata. La progressione dell'autore si muove in questa strettoia. Ma questo scambio era solo una parte della circolazione delle scritture, se è vero che dei drammi come degli altri testi circolavano versioni manoscritte. Il teatro non era una manifestazione o un'applicazione della drammaturgia letteraria, ma un contesto di rappresentazione in cui i materiali letterari raggiungevano un elevato coefficiente di pubblicazione e rifluivano poi, parzialmente o totalmente, nelle molteplici forme di trascrizione che siamo in grado di ipotizzare come il necessario alone, il presupposto e l'elemento vitale della circolazione dei libri.

L'identità mista del libro-dramma, soggetta agli incroci delle collaborazioni, al contrasto tra soggetti del teatro, della scrittura e della stampa, è una questione più comprensiva e più decisiva della *authorship*; ed essa stessa contribuisce alla ridefinizione dell'identità letteraria. La questione centrale che la pubblicazione del dramma enfatizza è l'unità sfuggente del testo che alimenta il teatro. Plurilinguismo, polifonia e intertestualità sono concetti fortunati, oggi, nel gergo dell'interpretazione letteraria, perché compensano l'assenza della nozione della corrente trasformazione dei testi in quella che Arthur Marotti chiama la «social textuality», contesto di «malleabilità» e trasformazione della scrittura, inevitabile e anzi esaltata nella sovrap-

[31] P. W. M. Blayney, *The Publication of Playbooks*, cit.

posizione tra consuetudini della circolazione manoscritta e riproduzione tipografica.

Di questa malleabilità gli usi teatrali erano una variante pratica, e rispetto ad essa i testi stampati erano sia una fonte che un prodotto terminale. Il ritornello di una ballata, un proverbio, una citazione di Seneca o un sonetto alla maniera di Sidney erano oggetti di scambio e tessere d'identità, accomunati dalla prevalenza dell'uso orale, dalla «malleabile» condizione della diffusione manoscritta e, ormai, anche dalla fissazione e dalla proliferazione, e dalle contese e dalle incognite, del prodotto tipografico. Nell'artefatto collettivo dell'impresa teatrale, diversi testi e diversi stati dei testi confluivano in una dimensione rappresentativa dell'oralità, passavano nella scrittura del copione e producevano eventualmente l'impasto ulteriore del libro-dramma[32].

Il paesaggio accidentato della pubblicazione dei drammi può contribuire a un'acquisizione metodologica ancor più comprensiva. Spesso, se non sempre, vediamo demandate alle considerazioni sul contesto le ragioni determinanti dei presupposti della produzione e della ricezione della drammaturgia dei teatri pubblici londinesi. Leggiamo interpretazioni brillanti che dipanano il filo della lettura dall'analisi dei contenuti allo scenario dei valori e delle credenze evocate da ciò che sappiamo, per altre fonti che sono altri testi, del mondo cui apparteneva la provincia di quel teatro[33]. Nella retorica dell'interpretazione, è l'atto stesso dell'interpretare che si articola e si nasconde come elemento connettivo. Ma l'articolazione profonda, quella tra i testi che leggiamo e l'ordine delle cose cui apparteneva la provincia del teatro, condivide la sostanza connettiva che imparentava la lettura dei contemporanei alla presenza nel luogo del teatro. La connessione era il luogo mentale ove si coniugavano e si articolavano la lettura, i materiali e gli stessi promotori del libro-dramma. Ci muoviamo in un circolo ermeneutico, virtuoso se lo percepiamo come tale. Non solo i processi che riferiamo al contesto risultano meglio visibili nell'ingrandimento del fatto teatrale, ma connessioni determinanti come la diversità delle lingue e degli stili di vita, la fissa-

[32] Cfr. B. A. Mowat, *Theater and Literary Culture*, in *A New History*, cit., pp. 213-230; D. E. Henderson e J. Siemon, *Reading Vernacular Literature*, in *A Companion to Shakespeare*, London, Blackwell, 1999, pp. 206-222.

[33] L'esempio massimo dell'analisi culturale della drammaturgia e della «transazione» teatrale è ovviamente S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

zione e la discussione dei comportamenti, la portata e il valore della parola recitata in pubblico, e quindi i limiti e i paradigmi della comprensione, dell'interesse, dell'emozione e del profitto, ci sarebbero incomprensibili senza il legame dei libri, non con gli spettacoli, ma con l'ambiente e i ritmi della dimensione pubblica del teatro. Abitualmente si confonde l'interpretazione del testo shakespeariano alla luce di un contesto, con la comprensione del contesto e delle connessioni rilevanti alla luce del fatto che i libri che leggiamo esistevano in relazione a fatti e soggetti della pratica teatrale.

L'oggetto che è il libro-dramma non è solo l'esito di un manoscritto, o il riverbero e la premessa di uno spettacolo: è l'evidenza materiale di un tessuto connettivo. Chiamare «mercato» questo tessuto è un affronto alla densità degli affetti e delle sapienze implicate. Non possiamo demandare indefinitamente alla sociologia della lettura o alle ipotesi sulla *literacy* la questione del pubblico dei teatri. Al contrario è l'esistenza del teatro che ci consente di misurare il raggio difficilmente calcolabile della diffusione del linguaggio letterario, della circolazione delle storie. Il teatro spiega e fonda più di quanto non sia spiegato da referti e tracce sparse che chiamiamo contesto. Istituisce tra quelle evidenze disperse nessi imprescindibili e rivelatori.

Leggere come documento di teatro il libro-dramma non significa proiettarlo su un'idea di spettacolo ma trasformarlo nella maglia di una rete. Perseguire il rapporto di un testo, e dei suoi diversi stati, con la rappresentazione, e misurarne la prossimità alla *performance*, sono indizi di una patologia speculare rispetto alla ricerca del «testo originario»[34]. Si tocca qui il punto in cui il teatro è un luogo mentale e non solo uno spazio di eventi performativi. Quando si scavano gli strati compressi nell'unità del libro-dramma, si porta alla luce non l'ipotesi del *come* dello spettacolo, ma una parte del *che* di un processo di appropriazione (termine caro a Chartier), riduzione e composizione di lingue e azioni. La sede propria, il luogo mentale e materiale di questi processi era il teatro. La lettura del dramma stampato racchiude una sintesi originale e una visione mentale delle parole e dei fatti che abitavano quel luogo. Il luogo teatrale rientra, a buon diritto, tra i «punti focali» in cui si produceva il contatto tra movimento dei libri ed esperienza degli specialisti del comportamento in

[34] Cfr. J. Dillon, *Is there a Performance in this Text?*, in «Shakespeare Quarterly», XLV (1994), pp. 74-86.

pubblico. La connessione tra soggetti mobili, pratiche localizzate e potenza del libro è una direttrice importante. Tessa Watt lo aveva segnalato di sfuggita, nel rilevare il vincolo tra gli spazi di lettura pubblica e di recitazione e lo smercio della stampa economica.

Cheap print in this period was likely to be an instrument of social cohesion, as more people were brought into the reading public, and as stories, images and values permeated the multiple ties of English society. The 'shared culture' was disseminated along lines of communication which connected the country, both socially and geographically. The distribution of cheap print relied especially on a network of wayfarers: minstrels, broadside ballad sellers, interlude players, petty chapmen. Texts and their effects radiated outward to local communities from certain focal points: the marketplace, the parish church, the godly household, the inn or the alehouse[35].

La produzione delle stampe di testi recitati dilatava le transazioni economiche e culturali che erano gli spettacoli dei teatri pubblici a Londra intorno al 1600. In questo senso ampio, se vogliamo cedere al gusto delle frasi ad effetto, era la prosecuzione del teatro con altri mezzi. Il sovrapporsi di memorie e strategie nella produzione del libro-dramma contribuiva, nello stesso tempo, al cambiamento dei ruoli, dei repertori e degli strumenti del teatro.

[35] T. Watt, *Cheap Print and Popular Piety*, cit., p. 5.