

INTRODUZIONE

Nel corso dei secoli il teatro jonsoniano degli *humours* e degli equivoci ha dato origine a una produzione critica estremamente diversificata nelle sue tendenze e nei suoi giudizi. Tra i diversi approcci alle commedie, l'aspetto retorico e semiotico della comunicazione tra i personaggi resta tuttavia uno dei più trascurati dalla tradizione critica. Anche gli studi più attenti alla dimensione linguistico-retorica del dialogo jonsoniano¹ sembrano tradire un certo disinteresse per l'aspetto interattivo, più caratteristicamente comunicativo, degli scambi tra personaggi.

L'analisi delle interazioni comunicative tra i personaggi si rivela invece preziosa, per esempio, per esplorare le idiosincrasie linguistiche e le strategie di inganno verbale dei *tricksters* jonsoniani. Va tenuto presente infatti che le prospettive critiche sull'inganno nella commedia elisabettiana si sono indirizzate prevalentemente sul versante attanziale (con varie categorizzazioni

¹ Tra gli altri, Alexander H. Sackton, *Rhetoric as a Dramatic Language in Ben Jonson*, New York, Columbia University Press, 1948.

della figura del *knave/trickster*) o diegetico (inganno come motivo strutturale). Il rischio di applicare tali posizioni al teatro jonsonianò è di percepire i personaggi solamente come *humours* (il truffatore come maschera, ruolo) o di spiegare la straordinaria resa teatrale di commedie come *The Alchemist* e *Volpone* esclusivamente attraverso la felice concatenazione degli episodi di *duping*. Diventa quindi necessario riportare alla centralità il livello dell'inganno verbale che in *The Alchemist* e *Volpone* costituisce il modello comunicativo tra *knaves* e *dupes*. L'approccio adottato in questa sede si contrappone al modello "griciano" della cooperazione conversazionale, proponendo per le commedie jonsoniane un modello comunicativo della non-cooperazione, dove la continua e sistematica infrazione delle regole della reciprocità e del *turn-taking* determina una situazione di costante sopraffazione reciproca tra i parlanti. D'altro canto, recenti studi sociolinguistici² hanno sottolineato come l'inganno possa essere considerato la forma di comunicazione non cooperativa per eccellenza, il cui obiettivo fondamentale sarebbe quello di influenzare scopi e azioni dell'interlocutore, modificando l'assetto delle sue conoscenze. Tale intento manipolatorio costituisce una delle strategie più tipiche delle coppie di *tricksters* jonsoniani, che in *The Alchemist* e *Volpone*, pur in conflitto tra loro per la direzione (drammatica e metadrammatica) del *plot*, intendono truffare una colorita schiera di *dupes* che a loro volta aspirano a un facile e spregiudicato arricchimento.

Le bugie, l'adulazione, la rappresentazione fasulla del rapporto tra i *knaves*, i travestimenti verbali come le lingue specialistiche e i *jargons* vengono impiegati con tale virtuosismo da causare drammatiche conseguenze nelle condizioni di vita dei gabbati. Anche nella coppia dei *knaves* tuttavia esistono molteplici occasioni di screzio che degenerano in una rivalità autodistruttiva. Nel primo capitolo sono stati utilizzati gli strumenti forniti dalla "pragmatica della comunicazione" (corpus di studi del celebre gruppo di psichiatri di Palo Alto coordinati da Paul Watzlawick) nella cui prospettiva gli stili comunicativi dei *tricksters* presentano degli aspetti patologici. Uno degli assiomi della comunicazione, secondo Watzlawick, è:

² Si vedano per esempio i saggi contenuti in F. Orletti, *Fra conversazione e discorso. L'analisi dell'interazione verbale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994.

“ogni comunicazione ha un aspetto di contenuto e uno di relazione”. In base a ciò è possibile individuare il gioco sottile della competizione anche in scambi, come la lite iniziale di *The Alchemist*, dove il contenuto della comunicazione, il messaggio, arriva quasi ad azzerarsi per mettere in luce l'esuberanza del canale verbale: la parola diventa dunque arma di sopraffazione, “munizione” da “scaricare” addosso all'avversario. Secondo le altre definizioni della pragmatica, in *The Alchemist* risulta prevalente il modello comunicativo denominato “escalation simmetrica” (situazione competitiva altamente conflittuale) mentre in *Volpone* l'interazione più comune negli scambi dei due personaggi è di tipo “complementare”. I tentativi di rovesciare i modelli interattivi da parte di un membro della coppia si scontrano necessariamente con le resistenze del partner per cui in un certo senso le commedie possono anche essere lette come la storia dell'evoluzione del rapporto tra i *knaves*. Si tratta sempre di complicità assai tempestose, dove i personaggi infrangono le massime conversazionali più significative per la cooperazione comunicativa nonché quelle che Lakoff chiama “le regole della cortesia”.³ La comunicazione si fa spesso ingiuria, minaccia: uno degli elementi che caratterizza la comunicazione nelle commedie jonsoniane è certamente l'altra concentrazione di violenza verbale. A questo proposito, non è possibile prescindere dalle caratteristiche della personalità dell'autore (protagonista di due *querelles* letterarie del periodo – la *War of the Theatres* e la polemica con Inigo Jones) che ogni resoconto biografico dipinge come rissoso, aggressivo, capace di nutrire odi insanabili. Ciò che giustifica i riferimenti biografici, tuttavia, è la predilezione jonsoniana per una comunicazione “pubblica” violenta (è evidente che quello del “rissoso” è anche un atteggiamento ostentato, una maschera), un dialogo a distanza con i detrattori fatto di insulti in rima (illuminante a questo proposito è la produzione poetica). Al di là di una sovrapposizione impropria fra autore empirico e personaggio e senza voler applicare griglie psicoanalitiche all'autore Jonson, va sicuramente tenuto presente un vivo interesse personale ol-

³ Robin Lakoff, “La logica della cortesia; ovvero, bada a come parli” in Marina Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1991[1978].

tre che letterario per la comunicazione come conflitto, violenza e insulto. Nell'analisi delle commedie, l'approccio linguistico si combina con quello storico-sociologico, mettendo in rilievo da un lato l'aspetto "formale" della comunicazione violenta nella produzione comica; dall'altro, la vivacità aggressiva che caratterizza la partecipazione jonsonianiana ai dibattiti culturali del suo tempo. L'integrazione del livello linguistico con quello storico-biografico mette in luce come l'originalità e l'estrema vitalità del dialogo jonsonianiano derivino anche, e soprattutto, da questa predilezione per il confronto diretto conflittuale che è alla base della stessa teatralità e che può autorizzare un'ipotesi di modello comunicativo della contesa o della rivalità, nel quale l'inganno si verifichi sia a livello diegetico sia linguistico-retorico. Analogamente a quanto suggerisce Greimas nello studio semiotico della sfida e della collera,⁴ lo stato di contesa o rivalità implica un tentativo di manipolazione reciproca nell'attesa di potersi confrontare con l'antagonista. Se da una parte, lo stato di rivalità/contesa può essere considerato una "configurazione passionale" come la collera nella definizione di Greimas, dall'altra è necessaria anche la presenza di una forma di "quadro contrattuale" (come nel caso della sfida) in cui due individui si dichiarano, più o meno esplicitamente, rivali. Le "coppie conflittuali" jonsonianiane sembrano trovarsi proprio in questo stato di bellicosità permanente.

Si può dunque intuire come la rappresentazione del rapporto amoroso non si fondi praticamente mai su una concezione di amore giovanile-romantico: il realismo con cui vengono riportati gli incontri-scontri all'interno dei rapporti coniugali (si pensi agli Otters di *Epicoene*), per esempio, svela, ancora una volta, un tasso di aggressività e di violenza insolitamente alto anche per lo standard elisabettiano. Nei confronti della donna l'ideologia jonsonianiana che emerge dalle commedie sembra addirittura più estremista dell'ortodossia rinascimentale che predicava la subordinazione silenziosa all'autorità maschile.

Nel secondo capitolo, l'analisi si è concentrata più sulla comunicazione intersessuale che sullo studio di singoli personaggi femminili (che avrebbe po-

⁴ A. J. Greimas, *Del Senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1984 [1983].

tuto degenerare in tipizzazione psicologista) con frequenti accenni alla misoginia del contesto patriarcale elisabettiano con cui l'ideologia testuale si allinea. In *Epicoene* il paradigma della desiderabilità si identifica con la creatura paradossale e quasi fiabesca della *silent woman* di cui il dramma nega sillogisticamente l'esistenza ("tutte le donne parlano, Epicoene non parla, dunque non è una donna"). Altrove la parola femminile viene violentemente svalutata, percepita come rumore e vuotata di senso. Nel rapporto con la donna, l'uomo cerca di essere l'unico comunicatore mettendo in ridicolo ogni occasione in cui la sua interlocutrice tenta di accedere ai territori culturali tradizionalmente monopolizzati dall'uomo: il latino, le dispute teologiche, la letteratura. Ogni tentativo di uscire dallo stereotipo della supremazia (o del monopolio) verbale maschile per volgersi ad altri codici, come quello cortese-cavalleresco (all'interno del quale è la donna a essere "innalzata") viene "decostruito" tramite strategie di *containment* che mirano a ristabilire lo *status quo* nell'ordine gerarchico della società. Nemmeno quando i personaggi femminili si adattano a incarnare lo stereotipo elisabettiano della passività femminile (come Celia in *Volpone* e Lady Pliant in *The Alchemist*) il mondo maschile rinuncia a imporre la sua autorità: anzi è proprio in quei casi che la pressione del decisionismo patriarcale assume delle forme particolarmente violente e sgradevoli.

Un'ultima direzione di ricerca sulle coppie conflittuali jonsoniane si rivolge ai rapporti padre-figlio, attraverso i quali si tramanda il patrimonio familiare e la piena autonomia economica, nell'ambito della struttura patriarcale della famiglia elisabettiana. Tale rapporto, assai ricco di conflitti potenziali, non poteva essere trascurato da un drammaturgo così attento alla violenza nei rapporti umani e così pronto a ostentarla nel testo. Rimossa dunque la figura materna perché economicamente non significativa, l'attenzione si concentra nuovamente sulla coppia di antagonisti in una strana forma di triangolazione edipica dove l'oggetto del desiderio non è più (o non solo) la figura materna ma l'eredità. Il risultato del triangolo è comunque invariato: per ottenere il patrimonio, come per congiungersi alla madre, viene desiderata la morte del padre. L'importanza dell'eredità non è solamente limitata a considerazioni di natura economica; la trasmissione della proprietà segna, per l'erede, il passaggio all'età adulta e dunque alla libera gestione di sé che il pesante controllo parentale aveva impedito. Ancora una volta è tra-

mite un linguaggio violento e impaziente che vengono rese esplicite le fratture e le crepe che minano la stabilità del rapporto parentale. La consapevolezza politica di Jonson, generalmente meno evidente di quella shakespeariana, si scopre nello scontro tra due individualità che cercano di sovrapporsi vicendevolmente in un contesto di mobilità sociale cittadina: il truffatore e il gabbato, l'uomo che cerca di riaffermare il suo potere minato dalle potenzialità espressive della donna, il padre e il figlio che si contendono la proprietà. Attorno alle coppie conflittuali, in stato di rivalità perenne, ruotano gli *humours*, "pathological quarrellers",⁵ cui la fissità di ruolo maniacale impedisce di raggiungere la statura (comica, tragica) di altri personaggi jonsoniani le cui interazioni comunicative spesso mimano il caos e la violenza presenti nel tessuto sociale della contemporaneità. La rilettura problematica delle commedie jonsoniane, lungi dal confermare una tradizionale e generica etichetta di "classicismo" per classificare le tendenze dell'autore e della sua opera, colloca o ricolloca l'"ideologia" jonsoniana al centro dei principali conflitti letterari, economici e sociali del suo tempo, che restano aperti e refrattari a soluzioni definitive e/o pacificatorie. L'analisi dei conflitti tra le coppie jonsoniane pertanto acquista un valore epocale, come messa in scena di posizioni attanziali attraverso l'interazione verbale. Recenti studi neostoricisti hanno ulteriormente evidenziato come il teatro elisabettiano si caratterizzi come campo di conflitto, crocevia di istanze trasgressivo-soversive che l'autorità cerca di "contenere", specialmente laddove il soggetto, per mezzo di una ritrovata mobilità economica e sociale, costituisce una minaccia per l'ordine costituito, cercando aggressivamente di ritagliarsi uno spazio di autonomia nei rapporti con gli altri individui.

⁵ David Riggs, *Ben Jonson. A Life*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989, p. 44.