

L'OCCHIO E L'INCESTO:
LA PERTURBANTE NEGOZIAZIONE DEL TRAGICO
NEL TEATRO DI JOHN FORD

1. Il teatro inglese tra Cinquecento e Seicento ha affrontato con coraggio la problematica dell'incesto, come si può ricavare dalla produzione drammatica di questo periodo che “includes a number of plays about incest”, ma *'Tis Pity She's a Whore* di John Ford, opera pubblicata nel 1633, è il solo dramma «where the subject is followed right through, where the incest is consummated almost before the very eyes of the spectators»,¹ poichè non solo «is the incest plot the play's major action, but the incest itself is nuclear, completely witting, and, during the play's rising action, completely reciprocal».² L'occhio e l'incesto sono due termini che nel dramma sviluppano una relazione complessa, sproporzionata ed eccessiva. In quanto relazione innaturale, perversa e mostruosa, l'incesto è ovviamente bandito dall'episteme religiosa e culturale della modernità seicentesca, erede della tradizione teologica dei Padri della Chiesa: se per San Tommaso l'incesto produce solo mostruosità nel sovrapporre la lussuria umana alla copulazione animale e nel condurre l'uomo verso il crimine, per Sant'Agostino l'atto incestuoso è carico d'orrore.³

Ford elabora un dramma la cui trama ruota vorticosamente attorno ad una relazione esplicitamente incestuosa tra Giovanni ed Annabella, fratelli protagonisti della tragedia, ponendo di fatto l'orrore dell'incesto davanti all'occhio dello spettatore:

¹ R. MARIENSTRAS, *New Perspectives on the Shakespearean World*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 186.

² L. E. BUELER, *The Structural Uses of Incest in English Renaissance Drama*, «Renaissance Drama», New Series, XV, 1984, p. 139.

³ Cfr. T. D'AQUINO, *Compendio alla Summa Teologica*, Bologna, EDS, 1989, e A. D'IPPONA, *La Città di Dio*, Milano, Rusconi, 1990.

Ford's choice of incest as a theme around which to build his greatest play was not itself arbitrary. From it he obtained an intensification of his grasp of the spiritual roots of jealousy that nothing else could have given him.⁴

L'incesto, dunque, come scelta deliberatamente scandalosa, si presenta come tematica scenica difficile, che deve farsi "the vehicle of his tragedy",⁵ per liberare sulla scena il profondo senso tragico fordiano alla vista del pubblico:

Without being baroquely overdrawn, the world of the play is made to act (in its negations of beauty) as a foil to the desperate choices of Giovanni and his sister. This is not, of course, because Ford approves of incest, but it is done to put the unthinkable within access of thought.⁶

L'*impensabile* idea dell'incesto si riverbera nella sua *irrepresentabile* messa in scena, offrendosi come visione estrema, eccessiva e oscena. La sete di conoscenza di Giovanni, per il quale conoscere è innanzitutto vedere *dentro*, si specchia nel desiderio dell'occhio del pubblico. Jean Starobinski ha scritto che "ciò che è nascosto, l'occulto, affascina" a tal punto che "nella simulazione e nell'assenza, una forza strana costringe la mente a volgersi verso l'inaccessibile e a sacrificare per la sua conquista tutto quanto essa possiede".⁷ L'ombra della cosa sembra suscitare il desiderio della cosa stessa e lo sguardo si volge proprio verso ciò che è nascosto, ciò che non è visibile, ciò che è avvolto da un alone di mistero:

Il nascosto è l'altra faccia di una presenza. Il potere dell'assenza, qualora tentassimo di descriverlo, ci riconduce al potere che detengono, in maniera abbastanza diseguale, certi oggetti reali, i quali designano, dietro di loro, uno spazio magico, sono l'indizio di qualcosa che non sono.⁸

Giovanni vede crescere il desiderio per la sorella proprio perché il suo sguardo si dirige contemporaneamente verso l'assenza del corpo di lei e verso la possibilità di violare il suo spazio magico, la sua fisicità angelica e

⁴ R. J. KAUFMANN, *Ford's Tragic Perspective*, in *Elizabethan Drama: Modern Essays in Criticism*, a cura di R. J. Kaufmann, New York, Oxford University Press, 1961, p. 370.

⁵ *Ivi*, p. 371.

⁶ *Ivi*, p. 366.

⁷ J. STAROBINSKI, *L'occhio Vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 5.

⁸ *Ivi*, p. 6.

prorompente, la sua *interiorità*. Tuttavia il suo sguardo, «non trovando nella cosa visibile l'impiego di tutte le sue energie, va oltre e si perde in uno spazio nullo, verso un aldilà senza ritorno»,⁹ dal momento che strappare il petto di Annabella, cavandone il cuore e mostrandolo ai partecipanti al banchetto finale, non ha fatto apparire sulla scena altro che il vuoto semantico di quel gesto e di quel cuore. Vedere e far vedere, come strappare e penetrare, significano spalancare il baratro del senso come quello dei sensi:

Di tutti i sensi, la vista è il senso che più manifestamente è dominato dall'impazienza. Una velleità magica, mai pienamente efficace, mai scoraggiata, accompagna ognuna delle nostre occhiate: afferrare, spogliare, pietrificare, penetrare. Affascinare, vale a dire far brillare il fuoco dell'occulto in una pupilla immobile.¹⁰

L'animo di Giovanni è straziato da un'agonia violentissima perché le sue pupille sono in fiamme: «The love of thee, my sister, and the view / of thy immortal beauty have untuned / all harmony both of my rest and life» (I, III, 69-71). L'estasi della visione della bellezza della sorella scuote il suo animo, ma soprattutto i suoi sensi:

View well her face, and in that little round
You may observe a world of variety;
For colour, lips; for sweet perfumes, her breath;
For jewels, eyes; for threads of purest gold,
Hair; for delicious choice of flowers, cheeks;
Wonder in every portion of that form.¹¹
(II, V, 49-54)

Gli occhi di Giovanni si fissano sul viso, sulle labbra, sugli occhi, sui capelli, sulle guance di Annabella: la geografia di questo corpo femminile è la mappa del suo desiderio, il luogo della sua pulsione d'amore: «Vedere apre tutto lo spazio al desiderio, ma vedere non basta al desiderio. Lo spazio visibile rende conto a un tempo della mia potenza di scoprire e della mia

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ Tutte le citazioni di *'Tis Pity She's a Whore* e le successive di *The Broken Heart* sono tratte da J. FORD, *Five Plays*, a cura di Havelock Ellis, London, Ernst Benn Limited-The Mermaid Series, 1960. Il testo di Ellis (1888, ristampato nel 1960) si basa sull'edizione *standard* dell'opera di Ford, curata da William Gifford in *Dramatic Works* (1827), la quale si è basata, a sua volta, direttamente sulle pubblicazioni *in-quarto* del Seicento.

impotenza di raggiungere». ¹² Starobinski coglie le spinte ed i limiti della visione, come quella di Giovanni davanti alla sorella – «vedere è un atto mortale» ¹³ – o come quella del pubblico carolino davanti ad una scabrosa storia di sesso incestuoso – «il nostro sguardo è tratto dal vuoto vertiginoso che si forma nell'oggetto che affascina». ¹⁴ Vista, visione, sguardo: tutti termini che rendono l'esperienza teatrale un gioco dell'occhio che vuole oltrepassare la propria sensibilità, le proprie funzioni, i propri limiti:

Lo sguardo, che assicura alla nostra coscienza un'uscita fuori dal luogo che occupa il nostro corpo, costituisce, nel senso più rigoroso del termine, un *eccesso*. ¹⁵

La concupiscenza dell'occhio, l'eccesso di visibilità, è stato spesso condannato con severità dai Padri della Chiesa, che hanno letto nella vista il senso più fallibile e quindi più peccaminosamente colpevole. Il desiderio di vedere – il possesso e la conoscenza che derivano dall'occhio – è facilmente disponibile «per la curiosità frivola, per la distrazione vana, per gli spettacoli crudeli». ¹⁶ Ford rappresenta una scena crudele nella misura in cui la sua crudeltà teatrale consiste nell'estremo rigore con cui l'occhio penetra i segni teatrali, si confronta con l'invisibilità che nascondono, fino alle estreme conseguenze. ¹⁷ Ford accetta i rischi del teatro proponendo una *performance* dell'*eccesso* – tematico, linguistico, semiotico – che si manifesta innanzitutto come visione della parola che si fa emblema senza mai «trasgredire la legge profonda dello sguardo, che non accetta di limitarsi a ciò che gli è offerto di primo acchitto: occorre conoscere tutto il tragitto del suo *eccesso*, sapere per quale passione esso oltrepassa i propri limiti e si espone all'acceccamento». ¹⁸

Questo eccesso visivo diventa accecamento non in tutta la drammaturgia fordiana, ma soltanto in *'Tis Pity She's a Whore* dal momento che Putana, la vecchia nutrice di Annabella, perde la vista ad opera della vendetta di Vasques, spasimante e poi marito tradito dalla temeraria fanciulla:

¹² J. STAROBINSKI, *L'Occhio Vivente*, cit., pp. 8-9.

¹³ *Ivi*, p. 9.

¹⁴ *Ivi*, p. 6.

¹⁵ *Ivi*, p. 9.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. *'Tis Pity She's a Whore: a critical guide*, a cura di Lisa Hopkins, Londra, Continuum Renaissance Drama, 2010.

¹⁸ J. STAROBINSKI, *L'Occhio Vivente*, cit., p. 12.

Come, sirs, take me
this old damnable hag, gag her instantly, and put out her
eyes, quickly, quickly!

(IV, III, 230-232)

Nella drammaturgia precedente Ford ha messo a dura prova lo sguardo del suo pubblico attraverso la forte violenza rituale di scene presenti tanto in *Love's Sacrifice* quanto in *The Broken Heart*, ma non è arrivato alla negazione della visione.¹⁹ In *'Tis Pity She's a Whore* l'eccesso della visione prende in Putana la forma dell'accecamento perché lo sguardo – quello dei personaggi, come quello del pubblico – si dirige verso l'immagine mostruosa di una relazione sessuale tra fratello e sorella e l'occhio indirizza il suo desiderio verso un corpo incestuoso – il corpo di Annabella, interpretabile anche come metafora della depravazione morale del teatro. L'eccesso della vista di Giovanni incontra l'eccesso del corpo di Annabella:

L'alto volo di Giovanni s'inabissa, e si sublima, nel corpo della sorella. [...] A differenza di Giovanni che ha una amletica evanescenza di corpo, una diafanità di gesti per cui un attore è costretto a coglierlo nel momento culminante della sua apparizione finale col cuore di lei impugnato, Annabella è sempre corpo visibile, eccitato, voluttuosamente violabile. [...] C'è un eccesso in Annabella che l'avvolge e la fa splendere. L'eccesso della vittima, e ne costituisce la regalità.²⁰

La regalità del corpo di Annabella arriva dunque a superare quella della sublime danza di Calanta, protagonista di *The Broken Heart* o quella del

¹⁹ La produzione di John Ford comprende tre tragedie, quattro tragicommedie e un dramma storico, tuttavia le notizie pervenuteci sono incomplete. È noto che *The Lover's Melancholy*, tragicommedia licenziata per la messa in scena il 24 novembre 1628 e rappresentata nello stesso anno dalla compagnia dei King's Servants al Blackfriars ed al Globe Theatre, probabilmente subito dopo avere ottenuto la licenza, è stata poi pubblicata l'anno seguente per il successo della rappresentazione teatrale, ma per quanto riguarda le altre opere si conoscono soltanto le date di pubblicazione dei testi (*The Broken Heart*, *'Tis Pity She's a Whore* e *Love's Sacrifice* nel 1633, *Perkin Warbeck* nel 1634, *The Fancies Chaste and Noble* nel 1638, *The Lady's Trial* nel 1639 e *The Queen* nel 1653) ed, in certi casi, quelle relative alle licenze concesse dal *Master of Revels* per la messa in scena (*The Lady's Trial* il 3 maggio 1638), ma purtroppo le date di composizione delle opere teatrali di Ford sono soltanto ipotetiche.

²⁰ V. PAPETTI, *Lo Strano Sole di John Ford*, in *Gli Amici per Nando*, a cura di L. Curti e L. Di Michele, Napoli, I.U.O., 1998, pp. 242-243.

corpo glorioso in ceppi e prossimo alla forca di Perkin Warbeck, perché la sua regalità è rozza e sacra allo stesso tempo.²¹ Questa regalità teatrale, doppiamente mostruosa perché Annabella non è solo un corpo incestuoso ma anche gravido,²² è lo scandalo della visione scenica; è infatti allo stesso tempo immagine insostenibile per lo sguardo e catalizzatore assoluto della vista del pubblico:

Incest, to the spectators' titillation, no doubt, but also to their edification, is society's anti-image. The play can come to rest only by breaking that image.²³

Il corpo incestuoso di Annabella, scandaloso corpo teatrale – da squarciare, chiudere, sopprimere – in quanto rappresentazione dell'ir-rappresentabile, è il luogo dello sguardo e della visione a partire soprattutto dalla sua gravidanza, eccesso di desiderio e di adulterio ma anche eccesso di forma:

Confession is needed for the church and law to assign meaning to an individual body in its social context, as the mere body in front of an audience is not self-explanatory. Even a pregnant body does not tell all its own secrets and incest is undiscoverable from external evidence.²⁴

Se il corpo di Annabella è perturbante perché rappresenta una fisicità peccaminosa *in fieri*, un corpo che prende forma teatrale davanti al pubblico del teatro stesso, va anche detto che la sua *pericolosità* drammatica consiste da una parte nell'essere senza senso, semanticamente inaccettabile perché non spiega la sua forma, e dall'altra nel rappresentare un mistero perché senza confessione. Senza la confessione che Annabella rifiuta sprezzantemente a Soranzo il significato ultimo della sua sessualità incestuosa, della forma della sua fisicità scenica, rimane nascosto:

²¹ A proposito della relazione tra accettazione sociale dell'incesto e classe sociale che emerge da *'Tis Pity She's a Whore* cfr. L. HOPKINS, *Incest and Class: "'Tis Pity She's a Whore" and the Borgias*, in *Incest and Literary Imagination*, a cura di Elizabeth Barnes, Gainesville, University Press of Florida, 2002, pp. 94-113.

²² Cfr. C. DEFAYE, *Annabella's Unborn Baby: the Heart in the Womb in "'Tis Pity She's a Whore"*, «Cahiers Elisabethains», 15, 1979, pp. 35-42.

²³ L. E. BUELER, *The Structural Uses of Incest in English Renaissance Drama*, cit., p. 145.

²⁴ S. J. WISEMAN, *"'Tis Pity She's a Whore": Representing the Incestuous Body*, in *Renaissance Body: The Human Figure in English Culture*, a cura di L. Gent e N. Llewellyn, London, Reaktion Books, 1990, p. 184.

In case of fornication and bastardy, illegal sexual conduct is revealed physically in the pregnancy of the woman. The symbolic *meaning* of bastardy, however, like incest, was only made by the woman's confession [...].²⁵

L'incesto è un crimine estremo e confuso perché trasgredisce senza rivelare, è violazione doppia della legge del padre, è iscrizione scenica sul corpo della donna di una significazione pericolante e in bilico:

Unlike the confession of paternity in the case of bastardy when the naming of the father clarifies a situation and enables the child to be socially placed, the naming of the father in the case of incest multiplies familiar and social connections in incompatible ways. Incest and the child of a an incestuous relationship have too many, contradictory meanings.²⁶

Giovanni, strappando il cuore alla sorella, nella scena finale dell'opera, per mostrare al suo pubblico il vuoto semantico che tende ad esaurire quel segno teatrale nella sua *performance* ostensiva, scava in un corpo incestuoso che identifica come una miniera per aprirne scenicamente la contraddizione semantica, la sconnessione tra significante e significato, tra gesto e parola. Jacques Derrida ha scavato proprio questo solco linguistico tra il segno e la sua interpretazione semantica:

Perché la significazione "segno" è sempre stata compresa e determinata, nel suo senso, come segno-di, significante che rinvia ad un significato, significante che differisce dal suo significato. Se si cancella la differenza radicale tra significante e significato, è il termine stesso di significante che bisognerebbe abbandonare come concetto metafisico.²⁷

Il segno teatrale di Ford – il cuore sul pugnale, il corpo di Annabella, lo sguardo di Giovanni – sembra rappresentare questa divaricazione scenica tra «sensibile e intellegibile»,²⁸ a partire dalla messa in scena dell'incesto *osceno*, proprio come lo stesso Derrida parte dagli studi antropologici di Claude Lévi-Strauss sull'incesto per teorizzare un cortocircuito di confini e di senso tra natura e cultura:²⁹

²⁵ *Ivi*, p. 185.

²⁶ *Ivi*, p. 186.

²⁷ J. DERRIDA, *La Scrittura e la Differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 362.

²⁸ *Ivi*, pp. 362-363.

²⁹ Cfr. C. LEVI-STRAUSS, *Le Strutture Elementari della Parentela*, Milano, Feltrinelli, 1972.

Ora, fin dalle prime pagine delle *Strutture*, Lévi-Strauss, che ha cominciato a dar credito a questi concetti, s'imbatte in ciò che egli definisce uno *scandalo*, vale a dire in qualcosa che non tollera più l'opposizione natura/cultura così accettata e che sembra esigere *nello stesso tempo* i predicati della natura e quelli della cultura. Questo scandalo è la *proibizione dell'incesto*. La proibizione dell'incesto: in tal senso potrebbe essere definita naturale; – ma essa è anche una proibizione, un sistema di norme e di interdetti – e in tal senso dovrebbe essere definita culturale.³⁰

Nell'estetica teatrale barocca di *'Tis Pity She's a Whore* il corpo martoriato di Annabella rappresenta, in quanto luogo scenico dell'incesto, allo stesso tempo l'assoluta purezza semiotica dell'immagine teatrale e la confusa contaminazione del senso. La messa in scena del corpo di Annabella diventa dunque un'apertura epistemologica verso un vuoto – semantico e scenico, ma forse semantico proprio in quanto scenico – che mostra l'invisibile, l'impensabile, l'irrappresentabile:

Perché, dal momento che la proibizione dell'incesto non si lascia più pensare dentro l'opposizione natura/cultura, non si può più affermare che sia un fatto scandaloso [...]; è ciò che sfugge a quei concetti e certamente li precede e probabilmente come loro condizione di possibilità. Si potrebbe forse dire che l'intera concettualità filosofica che fa sistema con l'opposizione natura/cultura è fatta per lasciare nell'impensato ciò che la rende possibile, cioè l'origine della proibizione dell'incesto.³¹

La natura emblematica del teatro di Ford mette in scena la vista ossessiva ed eccessiva di Giovanni, il pugnale con il cuore infilzato ed il corpo incestuoso di Annabella come segni teatrali che esprimono una scena crudele e scandalosa; questa scena cerca di pensare l'*impensato* e di elaborare scenicamente l'irrappresentabile, poiché tali segni teatrali si realizzano nella *performance* in quanto apertura (del senso), fuga (dalla strettoia linguistica tra significante e significato), eccesso (semantico).

2. In *The Broken Heart* Bassano, marito che Pentea è stata costretta a sposare dal fratello Itocle, *vede* il pericolo dell'incesto tra fratello e sorella perché egli stesso è stato esplicitamente escluso da un loro incontro privato:

³⁰ J. DERRIDA, *La Scrittura e la Differenza*, cit., pp. 364–365.

³¹ *Ivi*, p. 365.

Alone! alone! what means that word "alone"?
Why might not I be there?—hum!—he's her brother.
Brothers and sisters are but flesh and blood,
And this same whoreson court-ease is temptation
To a rebellion in the veins [...]

(II,II,117-121)

L'occhio di Bassano potrebbe essere letto nella prospettiva del puritanesimo inglese seicentesco, ossessionato dall'orrore di una visione che nasce nella sua mente e che cerca di proiettare sulla realtà esterna. Bassano cerca infatti di spiare la stanza dove i fratelli sono rinchiusi e, non riuscendo a percepire alcun rumore, si fida assolutamente della sua *visione*, penetrando nella stanza e accusando Itocle di essere «one that franks his lust / in swine-security of bestial incest» (III, III, 117-118). Bassano, dunque, afferma di vedere un incesto, assente nel dramma, ma che rappresenta una prefigurazione di quello che accadrà poi in *'Tis Pity She's a Whore*. Già prima di sollevare un polverone scenico con queste sue illazioni, Bassano aveva tuttavia dimostrato di volersi difendere dal potere di seduzione del corpo femminile, che agisce innanzitutto attraverso la vista:

I'll have that window next the street damned up;
It gives too full a prospect to temptation,
And courts a gazer's glances: there's a lust
Committed by the eye, that sweats and travails,
Plots, wakes, contrives, till the deformèd bear-whelp,
Adultery, be licked into the act,
The very act: that light shall be damned up;
D'ye hear, sir?

(II, I, 1-8)

Murare la finestra significa occludere la visione, negare all'occhio il potere di esercitare la sua lussuria, interrompere il collegamento tra corpo e vista. L'atto di murare la finestra della stanza abitata da Pentea potrebbe considerarsi come una metafora della chiusura dei teatri, probabilmente considerati dal puritano Bassano come luoghi di corruzione e malaffare: vedere è infatti contaminarsi.

Salviano, discepolo di Sant'Agostino, ha scritto che mentre in generale il peccato insozza chi lo compie, il teatro invece contamina anche coloro che vi partecipano da semplici spettatori attraverso l'udito e la vista: chi infatti assiste ad un omicidio può disapprovarlo, mentre chi va a vedere

spettacoli teatrali condivide la stessa oscenità e la stessa colpa degli attori.³² Alle stesse conclusioni estetiche e morali perviene il movimento puritano in Inghilterra alla fine del Cinquecento, quando vengono costruiti i primi teatri pubblici permanenti, vengono formate le prime compagnie di attori professionisti e la gestione dell'attività teatrale passa sotto il controllo e la protezione della corona inglese.³³ L'iconoclastia puritana ha ripreso molte delle sue obiezioni contro il teatro dal bagaglio teologico dei Padri della Chiesa:

The patristic charge of idolatry was one the Puritans could passionately revive, since it expressed so vividly their own hatred of one of the most retrograde features of traditional religion.³⁴

L'attacco puritano al teatro si è espresso dalla fine del Cinquecento fino alla chiusura dei teatri nel 1642 attraverso una serie di violentissimi *pamphlet*, che hanno indirizzato la loro polemica contro l'idolatria, contro la debolezza dell'occhio davanti allo scandalo della visione teatrale, contro la corruzione prodotta nell'uomo dalla natura diabolica delle immagini: John Northbrooke ha accusato il teatro di essere fonte di peccaminosa prodigalità di tempo e di danaro, fino a far svuotare le chiese a vantaggio di *playhouses* piene di gente; Thomas White ha raffigurato l'azione del teatro come il contagio della peste; Stephen Gosson ha accusato l'incolta *mimesis* popolare del teatro di non poeticità, definendola come il luogo della prostituzione e dell'idolatria nei confronti del diavolo; Philip Stubbes ha identificato il teatro come il luogo corrotto di tutti vizi sociali e John Field, infine, ha elaborato una sovrapposizione tra il teatro e Satana.³⁵

La polemica antiteatrale si inasprisce ulteriormente negli anni Trenta del Seicento perché, in un momento di grave frizione politica tra la mo-

³² Cfr. S. MARSILENSIS, *Il Governo di Dio*, Roma, Città Nuova, 1994.

³³ Cfr. R. D'AVASCIO, *Silenzi e cerimonie: estetica barocca tra Perkin Warbeck e The Lover's Melancholy di John Ford*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIV, gennaio-marzo 2011, pp. 1-24.

³⁴ J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1981, p. 88.

³⁵ Cfr. John Northbrooke, *Spiritus est Vicarius Christ in Terra* (1577), Thomas White, *A Sermon Preched at Pawles Cross on Sunday the thirde of November 1577 in the Time of the Plague* (1577), Stephen Gosson, *The School of Abuse* (1579) e *Plays confuted in Five Actions* (1582), Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses* (1583), John Field, *A Godly Exhortation, by the Occasion of the late Judgement of God, shewed at Paris-garden, the thirteenth day of Ianuarie* (1583).

narchia stuardiana e il Parlamento, si completa il percorso di assimilazione del teatro alla politica culturale della corona. I puritani, nemici di Carlo I, vedono nel teatro non solo una ramificazione ideologica dell'assolutismo politico del re, ma un agente pericoloso perché socialmente disgregatore e moralmente produttore di caos:

Clearly, the whole complex of theater, dance, music, gorgeous attire, luxurious diet, cosmetics, feminine seductiveness, feminine sexuality, transvestism, etc., aroused a painful anxiety in the foes of the stage, perhaps not only because it symbolized irrational forces threatening chaos, but because it represents a deeply disturbing temptation, which could only be dealt with by being disowned and converted into a passionate moral outrage.³⁶

I puritani in quanto tali non erano contrari all'istituzione monarchica, tanto meno avevano sempre rifiutato la funzione pedagogica del teatro, che avevano utilizzato per la propria propaganda religiosa fino alla metà del Cinquecento. Tuttavia, gli anni Trenta del Seicento sono un momento di cesura storica, che riguarda anche la storia del teatro inglese e che vede il proprio punto culminante nella pubblicazione di *Histrionmastix* nel 1633 e nel processo e nella violenta condanna a carico del suo autore, l'avvocato William Prynne. L'attacco puritano al teatro culmina quindi con le polemiche suscitate da questa «gargantuan encyclopedia of antitheatrical lore which scourges every form of theater in the most ferocious term, in a style of paralyzing repetitiveness from which everything resembling nuance has been rigidly excluded».³⁷

Il volume di oltre mille pagine, al quale Prynne ha dedicato nove anni di ricerca, aveva avuto la sua ispirazione nel «traumatico ricordo di quattro 'wicked plays', ai quali aveva assistito da giovane per il perverso allettamento di alcuni compagni. Poiché di teatro non aveva visto o letto altro, probabilmente fu la contorta angoscia di questo trascorso giovanile» che lo aveva spinto a «raccolgere, a partire dal 1624, e da ogni possibile fonte, tutti i passi che concordassero con la sua personale repulsione per gli spettacoli teatrali».³⁸ Prynne elabora la sua invettiva puritana contro la *mimesis* teatrale in una macchinosa struttura argomentativa divisa in

³⁶ J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., p. 115.

³⁷ *Ivi*, p. 83.

³⁸ P. SPINUCCI, *Teatro Elisabettiano Teatro di Stato: La Polemica dei Puritani Inglesi contro il Teatro nei secc. XVI e XVII*, Firenze, Leo S. Olschki, 1973, p. 236.

due *tragedie*, tredici *atti* ed un centinaio di *scene*, cercando di allineare il suo pensiero radicale con la tradizione classica e cristiana e chiamando a raccolta contro la diabolica immagine teatrale tutti i Padri della Chiesa, come anche autori classici quali Ovidio.

Nel suo catalogo degli orrori gli spettatori teatrali sono definiti «Adulterers, Adulteresses, Whore-monsters, Whores, Bawdes, Panders, Ruffians, Roarers, Drunkards, Prodigals, Cheaters, idle, infamous, base, prophane, and godless persons, who hate all grace, all goodness, and make a mock of piety»³⁹ perché il loro andare a teatro costituisce un ingresso nel *regnum diaboli* dominato dall'anarchia della seduzione e degli istinti sessuali. Quando Prynne vuole dimostrare che il teatro è appunto una invenzione del demonio sviluppa la sua argomentazione, secondo un ridondante e continuo processo retorico sillogistico:

Maggiore: Tutto ciò che ha avuto diretta origine dal Diavolo, è peccaminoso, pernicioso e maligno.

Minore: Ma il dramma ha avuto diretta origine da Satana.

Conclusione: Ergo, tutte le opere di teatro sono intrinsecamente peccaminose, perniciose e maligne.⁴⁰

In quanto manifestazione sensibile del maligno, l'arte teatrale è naturalmente falsa e ipocrita, è travestimento, trasformazione e alterazione ingannevole dell'identità umana, per cui recitare è imbrogliare il prossimo e l'attore diffonde in questo modo una peste sociale. Nella battaglia politica che si combatteva attorno all'esistenza del teatro attraverso spettacoli, sermoni e *pamphlet*, coloro che vedevano una soluzione moralizzatrice nella soppressione degli spettacoli – la classe borghese e mercantile della *City* londinese – furono entusiasti del furibondo attacco lanciato da Prynne, ma la risposta della fazione avversa – la monarchia, la corte, la nobiltà – non si fece attendere: l'audace autore dell'*Histriomastix* fu, infatti, presto processato e condannato sicché la sua guancia fu marchiata a fuoco dalle lettere S. L.⁴¹ e «dovette pagare una multa enorme, fu espulso dalla professione,

³⁹ Citato in J. BARISH, *The Antitheatrical Prejudice*, cit., pp. 86-87.

⁴⁰ Citato in P. SPINUCCI, *Teatro Elisabettiano Teatro di Stato: La Polemica dei Puritani Inglesi contro il Teatro nei secc. XVI e XVII*, cit., p. 239.

⁴¹ Cfr. C. RICE, *Ungodly Delights*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, p. 148. L'autore riferisce che per la legge inglese che lo aveva condannato le lettere incise sul suo viso, S. L., significavano "Seditious Libeller", mentre per i puritani che lo avevano sostenuto quelle iniziali indicavano "Sion's Lawyer"; Prynne invece avrebbe interpretato quelle

privato del suo grado accademico, gli vennero mozzate le orecchie e fu condannato all'ergastolo». ⁴² Tutto questo non per avere attaccato il teatro, ma per avere accennato ad attrici francesi come «notorious whores», ⁴³ che si erano esibite al Blackfriars, sotto la protezione della regina Enrichetta Maria, in uno spettacolo definito «whorish attempt» ⁴⁴ e giudicato come ignominia della nazione inglese, in un periodo in cui la stessa regina si era esibita nel dramma pastorale *The Shepherd's Paradise* di Montague.

L'insistenza della parola “whore” nelle violente accuse di Prynne sembra gettare la donna, la monarchia e il teatro in un unico calderone diabolico, soprattutto se tutto ciò si incrocia con la speculare insistenza che Ford dà a quella stessa parola, inserendola nel titolo del suo lavoro più popolare. Il 1633 sembra un crocevia temporale di impulsi culturali diversi che tendono a convergere e a scontrarsi: se per il microcosmo culturale inglese è l'anno in cui la pubblicazione di tre tragedie fordiane, tra cui *'Tis Pity She's a Whore*, ha il suo contrappunto nella pubblicazione dell'*Histriomastix* di Prynne, è per il macrocosmo europeo l'anno in cui il rafforzamento dell'anglicanesimo britannico ha il suo contrappunto religioso nella dura repressione controriformista sul continente, per cui la nomina di William Laud in qualità di arcivescovo di Canterbury fa da controcena all'abiura di Galileo Galilei davanti al Sant'Uffizio. L'anno 1633 presenta la particolarità misteriosa di accostare da una parte con estrema violenza l'arte del teatro alla pratica della prostituzione, facendo rimbalzare ripetutamente la parola “puttana” tra palcoscenici carolini e sermoni puritani nemici del teatro; dall'altra facendo dialogare il telescopio che Galilei punta verso il cielo per *vedere e conoscere* la verità (come nell'opera di Bertolt Brecht del 1938 dedicata al grande scienziato) con una scena teatrale inglese carica di orrore perché piena di incesti. ⁴⁵

'Tis Pity She's a Whore sembra, dunque, contenere tutti questi discorsi ed articularli scenicamente: l'incesto, la complessa relazione vedere/conoscere, il

lettere come “Stigmata Laudis” poiché era stato, con i suoi trattati teologici, uno dei più fieri avversari del compromesso anglicano e dell'arminianesimo di William Laud.

⁴² C. VICENTINI, *Introduzione all'edizione italiana*, in O. G. BROCKETT, *Storia del Teatro*, Venezia, Marsilio, 1987, p. XI.

⁴³ Citato in C. RICE, *Ungodly Delights*, cit., p. 150.

⁴⁴ Citato in P. SPINUCCI, *Teatro Elisabettiano Teatro di Stato: La Polemica dei Puritani Inglesi contro il Teatro nei sec. XVI e XVII*, cit., p. 252.

⁴⁵ L. E. BUELER, *The Structural Uses of Incest in English Renaissance Drama*, cit., pp. 117-118. L'autrice ha notato come nel triennio 1632-1634 siano ben cinque i drammi che mettono in scena relazioni incestuose, di cui tre nel solo 1633.

rapporto tra corpo femminile e teatro. Quest'ultimo aspetto va infine analizzato alla luce della Riforma Protestante, inserendo la violenza iconoclasta puritana nella stretta relazione che lega "the *religious* dimension of erotic love and the *erotic* dimension of religion in the seventeenth century".⁴⁶ L'iconoclastia puritana, che arriva a far chiudere i teatri nel 1642, sopprimendo lo spettacolo come arte del diavolo capace di incantare i sensi ed in particolare l'occhio degli spettatori, combatte la sua lotta contro le immagini a partire da quelle religiose. L'arte sacra – come il teatro sacro e rituale di Ford – sembra avere poteri magici e incantatori, sembra possedere una carica attrattiva che i sensi dell'uomo non possono resistere:

Fearing the power of images to enchant, intoxicate, and bewitch, many iconoclasts repudiate what threatens to enthrall them. Their urgent sense that the beautiful must be eradicated because it cannot be resisted manifests an intensified, not a diminished, pleasure in the visible and beautiful, a pleasure too seductive to be either contained, as in the medieval asceticism, or transcended, as in the medieval mysticism.⁴⁷

I puritani hanno certamente colto l'aspetto sensuale, e quindi seducente, delle immagini sacre, che spesso rappresentano soggetti femminili, e hanno polemizzato contro la rappresentazione della Vergine Maria, di Maria Maddalena o di altre donne sante perché queste immagini rappresenterebbero "the female body in such a way as to arouse carnal desire":⁴⁸ quindi corpi artefatti ed artificiali, corpi truccati e dipinti, corpi che attraggono lo sguardo e stimolano i sensi, corpi teatrali, corpi prostituiti, corpi di puttane. L'oscenità di questi corpi consiste soprattutto nella loro estrema visibilità:

Fearful that images drew the devout away from a God who they insist is invisible, Protestant in effect bewhore images. [...] Although they tend to focus on sacred images of holy women, the Reformers thus systematically gender all sacred images – including images of Christ's body and the cross – female.⁴⁹

Tutte le immagini sono femminilizzate dai protestanti nella misura in cui esprimono una fisicità carnale, che seduce, inganna ed allontana dalla

⁴⁶ H. DIEHL, *Bewhored Images and Imagined Whores: Iconophobia and Gynophobia in Stuart Love Tragedies*, «English Literary Renaissance», vol. 26, 1996, p. 113.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 114-115.

⁴⁸ *Ivi*, p. 115.

⁴⁹ *Ivi*, p. 116.

semplice spiritualità invisibile di Dio. Anche il teatro diventa un corpo femminile, minaccioso perché incantatorio, e quindi da reprimere, bandire o distruggere con violenza:

Indeed, when they destroy the sacred images of the Roman Church, the iconoclasts seem to engage in a symbolic kind of killing: they decapitate, dismember, torture, disfigure, and even crucify these images. Although the Reformers frequently accuse Roman Catholics of believing that images “live and breathe”, they thus act out just such as belief, finding it necessary to “kill” what threatens to seduce them.⁵⁰

Gli iconoclasti puritani inglesi uccidono letteralmente l'immagine con una violenza sacrificale e rituale: facendo a pezzi questi corpi femminili/teatrali tentano di liberarli dall'immagine che li rappresenta, caratterizzato da “the fallen world and its illusory surface, the sinful body and its dangerous desire, the corrupt imagination and its falsifying fantasies”.⁵¹

Giovanni ammette di adorare la sorella come una dea e di non riuscire a resistere alla sua bellezza e al suo fascino, come Fernando in *Love's Sacrifice* per poco non sviene davanti alla perfezione del quadro che rappresenta la sua amata Bianca: Annabella e Bianca sono corpi perfetti, anime sante, opere d'arte e, in quanto tali, corpi caratterizzati da artificio, finzione e teatralità. Pentea, personaggio chiave di *The Broken Heart*, si muove proprio in questa contraddizione nel considerarsi allo stesso tempo una vergine (che non può concedersi al suo amato) e una prostituta (sposata con un uomo che disprezza):

At the heart of this anxiety is the Reformers' radical disruption of the Roman Catholic categories of virgin and whore, and the Protestant-induced fear that the virgin is a whore.⁵²

Nelle tragedie di Ford il corpo femminile oscilla costantemente tra queste categorie sessuali. Se la fisicità scenica di Pentea, Annabella e Bianca diventa ricettacolo di corruzione a tal punto da classificarle come “whore”, “strumpet” e “harlot”, allora questi personaggi femminili “undergo an

⁵⁰ *Ivi*, p. 118.

⁵¹ *Ivi*, p. 119.

⁵² *Ivi*, p. 126.

equally radical reassessment of their value”, per cui “their beauty, earlier praised as holy, blessed, santly, divine, and chaste, is ultimately declared to be duplicitous, superficial, untrustworthy, and dangerous”.⁵³

La drammaturgia tragica di Ford respira inevitabilmente l'aria del suo tempo e “participate in Protestant culture's suppression of the feminine”⁵⁴ nella misura in cui la messa in scena della violenza sul seduttivo corpo femminile sembra necessaria a purificare la società. Quindi la rappresentazione del femminile, in una cultura riformata in senso protestante, diventa dunque un corpo mostruoso – un corpo incestuoso – in quanto teatrale. I protagonisti maschili dei drammi di Ford vivono in quest'orizzonte ideologico in cui la rappresentazione del corpo femminile si articola nella sua soppressione: Annabella, Pentea, Bianca sono tutte “eroticized and aestheticized, proclaimed to be whores, and renounced or killed by male lovers”.⁵⁵

Tuttavia rompere le immagini attraverso una soppressione scenica del corpo della donna implica la messa in discussione del teatro stesso perché, se il corpo incestuoso di Annabella si esplicita in “theatricality, spectacle, and artifice”, idolatria e teatro si specchiano nella seduzione femminile, nell'occhio che guarda quel corpo e nel desiderio che suscita l'immaginazione:

Because it is a product of the human imagination, and one that traffics in erotic narratives, magical rituals, and dazzling spectacles, the theater of early modern England is looked upon with suspicion by some of the more ardent Reformers.⁵⁶

Se gli iconoclasti puritani attaccano, dunque, il teatro lo fanno perché vi leggono un fortissimo potere erotico, una stregoneria capace di incantare, una diabolica seduzione carica di piacere, femminilizzando l'essenza scenica del teatro. La soppressione del femminile implica quindi ideologicamente la chiusura i teatri e le fiamme dei roghi delle streghe del periodo si confondono con quelle che avvolgevano le immagini sacre.⁵⁷ *'Tis Pity She's a Whore* termina proprio con un ordine del Cardinale che va in questa direzione:

⁵³ *Ivi*, pp. 126-127.

⁵⁴ *Ivi*, p. 128.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 129.

⁵⁷ Cfr. I. P. COULIANO, *Eros and Magic in the Renaissance*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1989, p. 191.

Peace!—First this woman, chief in these effects,
My sentence is, that forthwith she be ta'en
Out of the city, for example's sake,
There to be burnt to ashes.

(V,VI,138-141)

La critica non è sicura dell'identità della donna a cui si riferisce la feroce condanna del Cardinale, un corpo assente dalla scena, perché potrebbe trattarsi del corpo morto di Annabella, uccisa dal fratello che le ha strappato il cuore, oppure quello vivo ma accecato di Putana,⁵⁸ ma la risoluzione di questo enigma scenico resta ininfluyente, dal momento che il messaggio ideologico risulta estremamente chiaro: ridurre in cenere il corpo della donna, azzerarne l'immagine e impedirne la visione. Pochi anni dopo la violenza iconoclasta e antiteatrale dei puritani riuscirà, infatti, a chiudere i teatri, *accecando* lo sguardo del pubblico attraverso la riduzione in cenere della dialettica tra desiderio ed immaginazione.

3. Se il 1633 è un anno carico di suggestioni teatrali, esattamente trecento anni dopo, nel 1933, Antonin Artaud scrive il suo manifesto del *teatro della crudeltà*, intendendo per crudeltà una pratica teatrale “fatta né di sadismo, né di sangue, almeno non in modo esclusivo”.⁵⁹ Artaud arriva a definire questa crudeltà come “rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta”, una volontà totale che è innanzitutto “rigido controllo” e “sottomissione alla necessità”.⁶⁰ Anche se non è spietata carneficina, tuttavia la crudeltà artaudiana si tinge sempre del “colore del sangue”⁶¹ e deve essere “sanguinosa se necessario”⁶² perché soltanto “attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti”.⁶³

Il rigore, la necessità, il controllo da una parte, la forza del colore rosso, la ferocia del sangue, la sensibilità della pelle dall'altro. All'interno de *Il Teatro e la Peste*, il saggio più famoso contenuto ne *Il Teatro e il suo Doppio*, Artaud volge il suo sguardo all'Inghilterra del Seicento, sconvolta da violenti scontri

⁵⁸ Cfr. L. HOPKINS, *Introduction*, in J. FORD, *'Tis Pity she's a Whore*, a cura di L. Hopkins, London, Nick Hern Books, 2003, p. X.

⁵⁹ A. ARTAUD, *Lettere sulla crudeltà*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 216.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 216-217.

⁶¹ *Ivi*, p. 217.

⁶² A. ARTAUD, *Il teatro della crudeltà: secondo manifesto*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 236.

⁶³ A. ARTAUD, *Il teatro e la crudeltà*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 214.

religiosi e da una vita teatrale particolarmente intensa, per interessarsi a John Ford, drammaturgo poco noto ma rappresentativo di quella stagione teatrale, in cui vede un modello per il suo teatro della crudeltà:

A chi cerca un esempio di libertà assoluta nella rivolta, *Peccato che sia una sguadrina* di Ford offre questo poetico esempio legato all'immagine del pericolo assoluto. E quando crediamo di essere giunti al parossismo dell'orrore, del sangue, della beffa alle leggi, della poesia che definitivamente consacra la rivolta, siamo costretti ad andare ancora più lontano, in una vertigine che nulla può più arrestare.⁶⁴

Libertà, rivolta, pericolo, poesia – parole che Artaud tende ad associare e a fondere per esaltare la lotta assoluta intrapresa da Giovanni ed Annabella, la loro apologia dell'incesto, la passione convulsa che li tiene stretti, vedendo nella loro storia un'affermazione criminale ed eroica allo stesso tempo:

Vendetta per vendetta, delitto per delitto. Quando li crediamo minacciati, braccati, perduti, e quando siamo pronti a compiangerci come vittime, si rivelano capaci di restituire al destino minaccia a minaccia e colpo a colpo. Passiamo con loro di eccesso in eccesso, di rivendicazione in rivendicazione.⁶⁵

Artaud ha trovato in Ford quella rivolta assoluta che doveva dare forma e contenuto alla sua estetica teatrale crudele. La violenza rituale diventa una *performance* del sacrificio che rompe le forme della propria rappresentazione per dischiudere magicamente una dimensione spirituale, fatta della luce di uno strano sole. Se nella prima scena del dramma il frate mette sull'avviso Giovanni di non indagare sulla natura del sole in quanto dissertazione vana, quest'ultimo si spinge molto oltre arrivando a trasformare la sua luce, volgendola verso l'oscurità:

Be dark, bright sun,
And make this mid-day night, that thy rays
May not behold a deed will turn their splendour
More sooty than the poets feign their Styx!
(V, V, 81-84)

⁶⁴ A. ARTAUD, *Il teatro e la peste*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 147.

⁶⁵ *Ibidem*.

Questa luce nera che avvolge il dramma in una tetra atmosfera di delitto, violenza, incesto e tradimenti ha affascinato l'immaginazione teatrale di Artaud, che ha colto la nerezza assoluta della crudeltà teatrale come della vita:

Si può dunque dire che ogni vera libertà è nera e si identifica immancabilmente con la libertà sessuale, anch'essa nera senza che se ne sappia bene il perché. Da un pezzo infatti l'Eros platonico, il senso genetico, la libertà di vita, sono scomparsi sotto il cupo rivestimento della *Libido*, nella quale si identifica tutto ciò che di sporco, di infamante e di abietto è nel fatto di vivere, di precipitarsi con naturale e impuro vigore, con una forza continuamente rinnovata, verso la vita.⁶⁶

Il teatro di Ford visto da Artaud si presenta come l'azione della peste, che apre la strada al conflitto più violento, liberando situazioni, sensibilità, forze e possibilità; se tuttavia "queste possibilità e queste forze sono nere, la colpa non è della peste o del teatro, ma della vita",⁶⁷ sulla quale Artaud intende agire attraverso una terapia teatrale violenta, traumatizzante, eccessiva:

Il teatro essenziale è come la peste, non perché è contagioso, ma perché come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito. Come la peste, è il momento del male, il trionfo delle forze oscure, che una forza ancora più profonda alimenta sino all'estinzione.⁶⁸

La metafora della peste è presente in *'Tis Pity She's a Whore*⁶⁹ proprio nella misura in cui è una malattia che sembra colpire lo spirito attraverso il corpo. Il teatro deve far scoppiare senza pietà accessi collettivi, deve avvelenare i sensi passando attraverso la carne, deve fare emergere la latenza crudele dello spettatore per poterlo, infine, purificare:

Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a un'operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire

⁶⁶ *Ivi*, p. 149.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ivi*, p. 148.

⁶⁹ Cfr. I, I, 74-75, IV, III, 8 e IV, III, 61.

per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro. [...] Egli deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare.⁷⁰

Questa scena teatrale deve torturare lo spettatore per provocare il lui una reazione, deve aggredirlo e non lasciargli via di fuga: il pubblico deve affrontare la propria tenebra, rilasciando il mostruoso che vive al proprio interno. Il teatro della crudeltà deve provocare urla infernali perché partecipare a questo rito teatrale significa scendere negli inferi della propria anima. Se il teatro è come la peste, la sua azione si svolge in un luogo terribile come l'inferno descritto da frate Bonaventura:

There is a place, –
 List, daughter!, – in a black and hollow vault,
 Where day is never seen; there shines no sun,
 But flaming horror of consuming fires,
 A lightless sulphur, choked with smoky fogs
 Of an infected darkness: in this place
 Dwell many thousand thousand sundry sorts
 Of never-dying death: there damnèd souls
 Roar without pity [...]

(III,VI, 8-16)

Le grida dell'inferno controriformista riecheggiano nel teatro della crudeltà; quest'ultimo si propone di toccare i sensi più profondi per colpirli, scuoterli e violentarli attraverso la magia rituale di una messa in scena che libera l'inconscio represso per organizzarlo nello spazio scenico, diventando poesia della scena:

Le impressionanti apparizioni di mostri, le orge di eroi e dèi, le plastiche rivelazioni di forze, gli esplosivi interventi di una poesia e di un umorismo intesi a sconvolgere e polverizzare le apparenze, secondo il principio anarchico e analogico di ogni poesia autentica, troveranno infatti la vera magia solo in un'atmosfera di suggestione ipnotica, dove lo spirito viene toccato mediante una pressione diretta sui sensi.⁷¹

L'insistenza di Artaud sul fatto che l'azione teatrale sia una terapia vitalistica che agisce innanzitutto sui sensi si specchia in parte nell'ana-

⁷⁰ A. ARTAUD, *Il Teatro Alfred Jarry*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 7.

⁷¹ A. ARTAUD, *Il teatro della crudeltà: secondo manifesto*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., pp. 238-239.

lisi estetica fatta dai Padri della Chiesa e dai puritani inglesi. Non a caso Artaud cita proprio Sant'Agostino che nella *Città di Dio* aveva paragonato l'azione mortifera della peste, che uccide senza distruggere organi, all'azione psicologica e sociale del teatro che "senza uccidere, provoca le alterazioni più misteriose non soltanto nello spirito di un individuo, ma in quello di un'intera collettività".⁷² Il pericolo che la teologia cristiana ha storicamente rilevato nella *mimesis* teatrale era proprio quella stregoneria diabolica che lo spettacolo metteva in atto influenzando la sensibilità del pubblico; Artaud segue l'analisi estetica elaborata dai teorici dall'iconoclastia teatrale cristiana per ribaltarla a vantaggio dello stesso teatro: il teatro è certamente una pestilenza, una febbre, un delirio, un contagio pericoloso che si trasforma in incantesimo scenico.

Artaud si rivolge a Ford perché la sua storia di morte, sangue ed incesto rappresenta una peste che mostra "un disastro sociale così completo" e "un tale disordine organico" capaci di indicare "la presenza di uno stato che è anche una forza assoluta, e dove si ritrovano al vivo tutte le potenze della natura".⁷³ *'Tis Pity She's a Whore* è un dramma che si spinge fino all'estremo, che libera i conflitti che covano nella società e che restituisce al pubblico attraverso "incredibili immagini che danno diritto di cittadinanza e di esistenza ad atti per loro natura ostili alla vita delle società".⁷⁴ Le immagini emblematiche di Ford, segni puri come i geroglifici, rappresentano quindi la visione eroica e difficile dell'invisibile, il significante che eccede la significazione, la violenta affermazione di una tremenda ed ineluttabile *necessità*.

⁷² A. ARTAUD, *Il teatro e la peste*, in Id., *Il Teatro e il suo Doppio*, cit., p. 144.

⁷³ *Ivi*, pp. 145-146.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 146.