

Sipari gotici. Lo strano caso del Dr. Boaden e Mr. Lewis di Paolo Pepe

Abstract

Starting from the remarkable intellectual bond linking James Boaden and Matthew Gregory Lewis, this paper investigates the nature of the relationship that, at the end of the eighteenth century, came to be established between the theatrical adaptations of the most popular Gothic novels and Gothic “original” plays. The fact that most authors adapting Gothic novels for the theatre make a show of constructing a “gothicising” kind of drama, conveying a certain cultural and social respectability, is interpreted here as a deliberate attempt at defusing a genre, both narrative and theatrical, that was perceived as subversive and anti-nationalistic. In this effort towards normalization, one can see the reflections of a question of identity that runs through the society of the time and that goes beyond the field of literature, even while involving it.

Il 29 dicembre del 1798 James Boaden mette in scena al Drury Lane il dramma *Aurelio and Miranda*, tratto dal romanzo di Matthew Gregory Lewis *The Monk* (1796)¹. È solo l'ultimo, in ordine di tempo, di una significativa serie di adattamenti teatrali alimentati dai maggiori capolavori della narrativa gotica: nell'insieme, un *corpus* cospicuo e dallo spiccato valore documentale oltre che, in rari casi, letterario².

Lo studio delle varianti come delle costanti riscontrabili fra romanzi gotici e loro riduzioni può senza dubbio contribuire a meglio determinare lo iato esistente, nell'ultimo quarto del Settecento, fra *page* e *stage*: sia, nello specifico, riguardo alla presentazione e al trattamento di particolari temi e motivi di un genere; sia, in senso più ampio, nella relazione fra ciò che era ritenuto formalmente e moralmente accettabile per un testo scritto e quanto, invece, le convenzioni normative consentivano agli autori di teatro, dove vigeva «a [...] censorship that maintained absolute standards of eighteenth-century morality»³.

Questo confronto non esaurisce però, all'interno del gotico, il novero dei possibili discorsi connessi con il fenomeno degli adattamenti. Spunti di riflessione ancora più stimolanti possono infatti scaturire dall'analisi della loro relazione con i drammi “originali”: dall'accostamento cioè delle due facce singolarmente dissonanti del *Gothic Drama*⁴.

A tale riguardo, proprio l'intreccio intellettuale fra Boaden e Lewis appare di particolare interesse perché permette di inquadrare la questione nei suoi vari aspetti: Lewis, infatti, non fu solo uno dei romanzieri più noti e controversi della Londra sul crinale dei due secoli, ma si impose anche come drammaturgo di straordinario successo, e sin dalla sua prima prova: il dramma gotico in cinque atti *The Castle Spectre* (1797).

Se l'abito non fa il monaco

Alcuni dei commenti che accompagnarono *The Monk* al suo apparire non lasciano dubbi circa lo sconcerto e l'allarme suscitati da questo romanzo. Coleridge, nella recensione per "The Critical Review", lo bollò come «a romance, which if a parent saw in the hands of a son or a daughter, he might reasonably turn pale»; ben più netto il giudizio di "The British Critic", per il quale «good talents have been misapplied in the production of [a] monster», un "mostro" letterario in cui si affastellano «lust, murder, incest, and every atrocity that can disgrace human nature, [...] without the apology of probability, or even possibility, for their introduction»⁶. Nel periodico "The Flapper", la difesa della moralità e della plausibilità prende invece la forma di una lettera scritta da un fittizio lettore seriale di romanzi («a most devout novel-reader»), che si firma Aurelius (una singolare coincidenza, pensando al nome del protagonista del *play* firmato da Boaden). Aurelius, finalmente ravvedutosi e uscito, grazie alla scoperta della Bibbia, dalla sua condizione di «inert imbecility», mette in guardia i lettori irlandesi dallo sfogliare *The Monk*. Blasfemia e oscenità dispiegate in una storia del tutto inverosimile consigliavano di non toccare nemmeno un libro tanto immorale e irrealistico⁷.

Gli elementi caratterizzanti il romanzo di Lewis sono sostanzialmente due. Il primo è la sua efferata rappresentazione del male, più precisamente del piacere del male: dalla sadica crudeltà della badessa alla cieca lussuria di Ambrosio, il quale in un crescendo parossistico di passione e sangue giunge al matricidio, all'incesto e all'assassinio dell'oggetto del suo desiderio, Antonia, che alla fine scoprirà, dalle parole del demonio, essere sua sorella. Il secondo, il modo pervasivo in cui viene utilizzato un soprannaturale in grado di presentarsi nel testo sotto molteplici sembianze, nessuna – contravvenendo alla linea suggerita da Radcliffe – razionalmente spiegabile: il fantasma della "Bleeding Nun", l'Ebreo errante, la tentazione demoniaca incarnata dalla splendida e sensuale Matilda, Satana stesso portato in scena nella sua duplice veste – quella letteraria, miltoniana, dell'angelo caduto, giovane perfetto e bellissimo, dalle ali cremisi, nei cui occhi albergano "malinconia e morte"; e quella "popolare" di Satana creatura mostruosa con orride ali nere sulle spalle monumentali, la coda, il piede caprino e, sulla fronte, un cespuglio di serpenti vivi al posto dei capelli. Un Satana beffardo nel ricordare ad Ambrosio le colpe da lui commesse sotto la spinta di una vorace lussuria e di uno smisurato orgoglio; infido

e crudele nell'indurre alla fine la sua vittima – rinchiusa nelle segrete dell'Inquisizione in attesa del giudizio – a cedergli l'anima in cambio della fuga, proprio mentre sta per raggiungerlo la notizia del "perdono". Una fuga che per il monaco non significherà la salvezza, ma solo una ingannevole, momentanea libertà, preludio di una morte atroce.

Questi fili Lewis ordisce intrecciando le storie di tre coppie legittime e "illegittime" (Lorenzo e Antonia, Raimondo e Agnese, Ambrosio e Matilda), storie che si aprono a molteplici digressioni, di cui la principale è il *subplot* che introduce il fantasma della "Bleeding Nun" e occupa quasi un quarto del libro.

Considerata la natura problematica e perturbante del romanzo, la scelta di adattarlo per la scena non può non far nascere dubbi sulle effettive motivazioni che ne sono alla base, dubbi che crescono quando si considera più da vicino la tipologia degli interventi di Boaden. Nel caso di *Aurelio and Miranda*, in effetti, più che di un "adattamento" dovremmo parlare di una radicale "riscrittura", che si muove lungo una direttrice ben delineata, riflesso di un fine preciso. Boaden seziona il testo di Lewis, ne isola i nuclei narrativi e procede alla sistematica soppressione sia di tutto ciò che poteva risultare disturbante, osceno o immorale, sia delle manifestazioni del soprannaturale, in qualunque forma si presentino nel romanzo. In nome del principio aristotelico dell'unità d'azione, Boaden sacrifica gli intrecci secondari, modellando la materia magmatica delle pagine di *The Monk* per comprimerla all'interno di una trama unitaria e di uno schema consolatorio che preveda la giusta ricompensa degli innamorati⁸. Un intento del resto apertamente dichiarato nell'*Advertisement* del testo a stampa, nel quale si legge che il *play* è «avowedly founded on the Romance of the *Monk*. The Author enters not into the discussion which that work has produced. His attempt has been to dramatise the leading incident of the Romance, without recourse to supernatural agency»⁹. Nonostante gli sforzi, però, Boaden non riuscirà a costruire un'opera convincente e soprattutto tranquillizzante, scevra da ambiguità e contraddizioni¹⁰.

I primi tre atti di *Aurelio and Miranda* seguono da vicino la trama principale di *The Monk*, con la sola significativa variante del legame fra Aurelio (versione teatrale di Ambrosio) e Eugenio/Miranda (corrispettivo di Rosario/Matilda di *The Monk*), che è reso meno ambiguo e torbido e soprattutto liberato da qualsiasi implicazione e influenza demoniaca.

Al contrario, nei due atti conclusivi la distanza fra il dramma e il romanzo si approfondisce. Aurelio riconosce di essere innamorato di Miranda e pensa di lasciare la Chiesa: una prima agnizione – di cui è artefice un vecchio zingaro che confessa di averlo sottratto da piccolo alla famiglia, per vendetta – lo rivela erede della casata dei De Medina e dunque fratello di Antonia. La scoperta gli offre l'opportunità di liberarsi dai voti e di coronare così il proprio sogno d'amore. Nel quinto atto si assiste alla punizione della badessa e all'unione delle coppie di innamorati: Lorenzo e Antonia (non insidiata da nessuno, tantome-

no dal fratello, e quindi non “costretta” a morire), Aurelio e Miranda (la quale alla fine apprende di essere anch’ella nobile, in quanto sorella di Christoval) e Raymond e Agnes, nel frattempo divenuta madre del bambino frutto del suo amore inizialmente illegittimo, bambino al quale è risparmiato il terribile destino riservatogli invece da Lewis.

Il dramma registrò reazioni contrastanti da parte del pubblico, mentre la critica, pur con sporadiche eccezioni¹¹, si espresse in termini assai negativi sulla base di una considerazione per certi versi paradossale, di cui è emblematica ed esplicativa la recensione apparsa sull’“Evening Mail”. Se l’anonimo commentatore è disposto a riconoscere che gli atti orribili contenuti nel romanzo non trovano spazio nel dramma, tuttavia non può tacere che «much of its poison is retained», per di più in una forma subdola rispetto al romanzo. Infatti, l’originale di Lewis, «however objectionable [it] may appear, is at least marked with consistency in the catastrophe, for guilt is followed with adequate punishment»; nel *play*, invece, «the author seems to have forgotten, that to reward virtue and punish vice is the great end of the drama», per cui si è costretti a constatare che «the offenders, such as they are, are made happy, a breach of the most sacred vows is encouraged, and the tale of seduction is told in a plausible and justifiable way». Una incongruenza, tra presumibile intendimento e concreto risultato, estremamente pericolosa perché «what is seen on the stage makes a deeper impression than what is read in the closet»¹². Dunque, e qui sta il paradosso, sebbene in un contesto di perversione e orrori e con tutto il loro peso di oscenità e blasfemia, le pagine di *The Monk* veicolano un messaggio di moralità più nitido e convincente di quello trasmesso dal dramma, esibendo l’adeguata punizione della colpa e dei colpevoli, che di fatto mancano in *Aurelio and Miranda*, dove l’imperativo, il vincolo della *poetic justice* appare indebolito e indistinto.

L’operazione tentata da Boaden in larga misura, quindi, fallisce e fallisce perché condotta in maniera troppo meccanica e senza una effettiva valutazione delle conseguenze che certe scelte avrebbero necessariamente comportato. Seguendo la sola direttrice “sentimentale” dell’amore ostacolato che alla fine lietamente trionfa, Boaden compone il suo dramma secondo un ordito molto semplificato rispetto al romanzo. In tal modo, però, finisce con lo scardinare il sistema delle relazioni di causa ed effetto e quello, moralmente rilevante, di colpa e punizione, di peccato e dannazione, in Lewis collegato, anzi *determinato* dall’intervento del soprannaturale e dalla efferatezza di *villains* potenti.

Al di là comunque dell’eccesso di zelo mostrato da Boaden, in parte giustificato dalla difficoltà di normalizzare un testo proteiforme e grumoso come *The Monk*, va comunque detto che *Aurelio and Miranda* non rappresentò un’anomalia in quello scorcio di fine Settecento. In effetti, quasi tutti gli autori che hanno puntato ad adattare per la scena i *novels* gotici si sono mostrati allora preoccupati soprattutto di «minimize the terrors of their originals, rather

than to utilize them for dramatic effect»¹³. Il loro intento primario era quello di costruire una forma di dramma “goticizzante” in grado di corrispondere a una rispettabilità culturale e sociale, secondo forme codificate e accettate dal *British Theatre*. In pratica, si voleva depotenziare un genere, narrativo e poi teatrale, avvertito come pericoloso, proponendone una variante edulcorata e addomesticata.

Paure e fantasmi del passato

Gli autori di drammi “originali”, che assunsero l’apparato gotico come sfondo e impalcatura dell’azione drammatica, a partire proprio dagli anni Novanta del Settecento avevano imboccato una strada diversa, attratti soprattutto dall’innovazione negli allestimenti e dalla commistione e omogeneizzazione delle forme e dei linguaggi.

A leggere le reazioni alle messe in scena di questi drammi, si resta stupiti dalla sostanziale uniformità dei giudizi che costantemente insistono sui medesimi concetti di razionalità, ordine, equilibrio, moralità, distinzione dei ruoli, difesa dell’ordine naturale: concetti ribaditi dai recensori e portati in scena dagli adattatori dei *tales of terror*. È in riferimento a simili parametri che un’opera teatrale è valutata, approvata, spesso perfino emendata (da impresari, registi, attori). In quegli anni in Inghilterra la vera questione in gioco travalicava l’ambito letterario, pur coinvolgendolo. All’indomani della presa della Bastiglia, in un’epoca di forti trasformazioni e rivoluzioni, riaffermare i principi della *Britishness*, fondati sulla tradizione, su una certa idea di società fortemente strutturata e gerarchizzata, sulla tutela della monarchia minacciata da istanze repubblicane, passava *anche* attraverso la difesa dell’equilibrio di alcune forme di letteratura contro l’irregolarità di altre – emozionali, irrazionali – additate come germi in grado di corrompere il gusto e il vero spirito della nazione. In questo processo il teatro, per la sua riconosciuta capacità di raggiungere in modo diretto e immediato il pubblico, è assunto non a caso a baluardo nella difesa di quei precisi valori culturali, sociali e politici.

Al pari di certi tipi di romanzi, il *Gothic Drama* fu perciò costantemente guardato con sospetto e preoccupazione. Le sue forme ibride e spurie venivano stigmatizzate in quanto sollecitavano le passioni, piuttosto che esercitare il giudizio, in nome di una sfrenata esuberanza che rendeva quel teatro l’alfiere di una letteratura specchio di una nazione ferma a uno stadio primitivo, barbarico, indistinto¹⁴. Già dunque al dramma gotico di fine Settecento si potrebbe applicare il giudizio poi espresso da Coleridge su uno dei *plays of terror* di maggiore successo dei primi dell’Ottocento, *Bertram* (1816) di Maturin. Questa tragedia, spregiativamente definita «Jacobinical Drama», secondo Coleridge presentava «the qualities of liberality, refined feeling, and sense of honour [...] in persons and classes where experience teaches us least to expect them»; pertanto disseminava ideali repubblicani, antibritannici, finendo con il riconcilia-

re l'individuo con «vice and want of principle». Se dunque non disinnescato, un *certo tipo* di teatro gotico – secondo Coleridge – poteva sprigionare forze moralmente e politicamente sovversive, alimentare istanze e sentimenti “cosmopoliti”, cioè antinazionali e giacobini: andava quindi – proprio nelle sue espressioni più vitali e innovative – bandito dai teatri nazionali e riammesso solo una volta che fosse stato *normalizzato, conformato* alla tradizione e ai precetti neoclassici di verosimiglianza e decoro¹⁵.

La singolare relazione fra Boaden e Lewis si muove sul filo di questa tensione, la rivela. In effetti, se leggiamo *The Castle Spectre* sullo sfondo di *Aurelio and Miranda*, il dato immediatamente percepibile è che siamo di fronte a due tipologie di testi che, pur inscrivendosi in una cornice comune e presupponendola, sostanzialmente parlano due differenti lingue, riflettono una diversa concezione dello spazio scenico e una differente percezione sia del mutare dei tempi sia delle effettive preferenze del pubblico, i cui bisogni e desideri la critica pretendeva o, meglio, si illudeva di comprendere, interpretare e indirizzare¹⁶. Li separa una distanza: la distanza fra convenzione e innovazione, fra “adattamento” – a determinate prescrizioni – e originalità. Lì dove il dramma di Boaden semplifica, addomestica, regolarizza, la tragedia di Lewis sorprende, sperimenta e azzarda, tessendo una ragnatela dinamica di scelte e opzioni, alcune – pur apprezzate dal pubblico – assai presto accantonate o per nulla accolte dai drammaturghi contemporanei, altre destinate invece a incontrare grande fortuna e a costituire la nuova ossatura del genere¹⁷.

Lupi e agnelli

Oltre che un enorme successo teatrale – 47 repliche continuative dopo la prima al Drury Lane il 14 dicembre 1797 e un incasso di circa diciottomila sterline negli iniziali tre mesi in cartellone – *The Castle Spectre*, una volta pubblicato nel 1798, fu anche uno straordinario evento editoriale con ben undici ristampe in cinque anni. Lewis decise di far uscire il suo testo «as originally written» e non, secondo una prassi diffusa, «as performed»¹⁸, per dimostrare cosa fosse dovuto veramente alla sua penna e alla sua volontà e poter così prendere le distanze da eventuali accuse legate alle modifiche imposte da registi e attori. Nella *Lettera al Lettore* («To the Reader»), Lewis fornisce una spiegazione accurata delle scelte fondamentali da lui operate, rivelando uno straordinario acume critico e soprattutto una lucida consapevolezza del rapporto esistente tra pagina scritta e messa in scena, fra narrativa e teatro, anzi teatralità.

Lewis non ha difficoltà a riconoscere che «persecuted heroines and conscience-stung villains» (p. 222) già da tempo rendevano omaggio al pubblico britannico; un'ammissione netta e sbrigativa, forse troppo riduttiva, tale comunque da mascherare, invece di esaltare, la forza e la specificità del *villain* Osmond, nel quale è possibile cogliere, tanto nell'aspetto quanto nel porta-

mento, gli elementi tipici del malvagio gotico dei romanzi di Ann Radcliffe, ma anche tratti che anticipano l'eroe byroniano:

[...] the Castle. – Oh it is the most melancholy mansion! And as to its master, he's the very antidote to mirth: He always walks with his arms folded, his brows bent, his eyes louring on you with a gloomy scowl: He never smiles; and to laugh in his presence would be high treason. He looks at no one [...] None dare approach him [...] (p. 159).

Le somiglianze tra il *villain* gotico così caratterizzato e l'eroe byroniano sono palesi¹⁹: entrambi risultano figure avvolte dal mistero, cupe, tormentate dal rimorso. Con una differenza, però, anzi uno slittamento semantico e rappresentativo sostanziale: nel primo caso, si tratta di un *villain*, appunto, nel secondo di un *hero*. Un disallineamento che, come argomenta in modo chiaro e convincente Bertrand Evans, proprio lo sviluppo del *teatro* gotico può contribuire a chiarire, segnalando la lenta ridefinizione delle marche di malvagità e infamia nei termini di un sistema connotativo orientato all'eroismo epico e fascinoso²⁰.

È Horace Walpole a fornire, sia per il *novel* che per il teatro, una prima codificazione delle caratteristiche del *villain* gotico. E se mettiamo a confronto il Manfred di *The Castle of Otranto* con la contessa protagonista di *The Mysterious Mother* (1786), il dramma mai rappresentato e limitato a una circolazione a stampa privata, un tratto emerge sin dalle origini come distintivo del *villain* teatrale rispetto a quello romanzesco, vale a dire che sulla scena «the black deeds of [this] villain serve less as terrors to affright a heroine than as terrors to harrow [his/her] own soul». L'afflizione della protagonista di *The Mysterious Mother*, malinconica, febbrile, addolorata, scaturisce da un segreto, un misfatto taciuto che rende inquieta la sua anima, ed è lo svelamento di questo segreto (l'unione incestuosa con il figlio), espresso «in terms of mystery, gloom, and terror»²¹, continuamente differito e confessato solo alla fine, a fungere da perno dell'azione drammatica.

Si potrebbe dire che a essere attivato e costantemente sviluppato nella costruzione del *villain* drammatico è un processo di stratificazione e “complicazione” psicologica del personaggio, che si articola su una tensione tra pulsioni, da un lato, e angoscia e pentimento, dall'altro, con le colpe progressivamente relegate in un passato remoto, svelate il più tardi possibile e sostituite dalla riflessione dolente che diviene desiderio ossessivo di una impossibile redenzione. Un conflitto interiore che segna il *villain* del teatro, conferendogli quell'atteggiamento, che diverrà costante e pervasivo, di pensosa e irrimediabile sofferenza. I *villains* sempre più si stagliano come *eroi*, negativi sì, ma dotati di una loro grandiosità ed epicità, prigionieri e vittime di un destino di distruzione e corruzione.

Osmond – per tornare a Lewis – a lungo incarna sulla scena un turbamento, un'angoscia che lo spinge a cercare rifugio nella solitudine, o conforto nel dialogo con i due servitori africani, o addirittura l'approvazione della giovane

nipote Angela, che ospita nel castello e tiene sotto stretta tutela. Ma Osmond è ancora troppo legato al modello dei vari Manfred, Schedoni, Montoni e a un certo punto si lascerà sopraffare dalle sue incoercibili passioni, abbandonandosi nuovamente alla violenza, preludio della catastrofe finale e di una morte inevitabile. La strada era però ormai tracciata e, nei *plays* gotici di fine Settecento, i lunghi e ricorrenti monologhi rivelatori di una coscienza dilaniata, lentamente ritaglieranno per il *villain* teatrale una funzione diversa da quella cui era stato inizialmente designato.

Ancor più che nei romanzi, nei drammi gotici il *villain* è la figura forte, dominante; l'eroe positivo in realtà si rivela scialbo, il suo ruolo del tutto accessorio. Il Percy di *The Castle Spectre*, per esempio, è sicuramente un gentiluomo di buone maniere ma quasi senza carattere. Ciò spiega perché gli attori di punta di una compagnia tendessero a riservare a sé la parte del *villain*, chiedendo agli autori, con insistenza crescente, di rendere quelle figure complesse, sfaccettate, tali da poter risultare persino accattivanti e non repulsive per il pubblico. A questa prima considerazione ne va aggiunta una seconda: la pressione della censura teatrale che imponeva il trionfo della virtù e la punizione del malvagio. Da questo punto di vista, il senso di colpa che lentamente scavava nell'animo del *villain*, determinando in lui una pena e un'ansia di ravvedimento così convincente da indurre addirittura al perdono (nei *plays* più tardi) la fanciulla perseguitata, rispondeva perfettamente a tale esigenza, in quanto garantiva il giusto equilibrio fra colpa e punizione. La sofferenza sorda, segno distintivo del malvagio, comincerà a caratterizzarsi come un elemento induttore del *pathos*, in grado di favorire l'identificazione emozionale e, infine, l'empatia con il pubblico.

Il passaggio ultimo che avrebbe determinato l'ingresso definitivo nella sfera "eroica" di un personaggio, comunque ambiguo e contraddittorio, sarebbe stato compiuto da Byron in *Manfred* (1816-17) con la scelta di avvolgere il protagonista in un velo di *indeterminatezza*. Byron con la sua decisione di non rivelare, di lasciare "half explained" la ragione del tormento, sollecita un dubbio che porta a sospendere il giudizio morale, ammantando di ulteriore fascino e mistero una figura già statuaria, per cui

as the eighteenth century had seen the villain through the horrified eyes of an oppressed heroine, so the nineteenth saw the "Byronic" hero through the charmed eyes of an ecstatic one²².

Ma questa è un'altra storia.

La filosofia nel sottoscala

Nel suo "dialogo" con il lettore Lewis reclama esplicitamente un riconoscimento di originalità per il modo in cui tratta gli elementi comici e per la carat-

terizzazione dei personaggi minori, a cominciare dai due servitori di Osmond, e in particolare di Hassan, che definisce «my misanthropic Negro» (p. 222). Hassan è un uomo dalle forti passioni e dai sentimenti violenti che ha perduto tutto, persino la speranza, ragione per la quale «he has no single object against which he can direct his vengeance, and he directs it at large against mankind. He hates all the world, hates even himself; for he feels that in that world there is no one that loves him» (p. 222). Quanto all'evidente anacronismo di presentare due schiavi di colore al servizio di un signore medievale, Lewis non ha difficoltà a riconoscere la forzatura:

That *Osmond* is attended by *Negroes* is an anachronism, I allow; but from the great applause which Mr. Dowton constantly received in *Hassan* [...], I am inclined to think that the audience was not greatly offended at the impropriety.

Ma, da autentico uomo di teatro, interessato oltre che al principio di verosimiglianza anche all'impatto scenico e alla reazione degli spettatori, la cosa lo interessa poco:

For my own part, I by no means repent the introduction of my *Africans*: I thought it would give a pleasing variety to the characters and dresses, if I made my servants black;

pronto davvero a tutto pur di conquistare l'attenzione del suo pubblico e l'applauso: «and could I have produced the same effect by making my heroine blue, blue I should have made her» (p. 223).

Muovendo dall'esperienza del teatro elisabettiano, Lewis prova inoltre a colmare «the gap between “high” and “mass” culture»²³, reinterpreta gli elementi comici e i personaggi bassi in un modo che travalica l'ambito del *comic relief* restrittivamente inteso. Lewis non si limita a un uso “accessorio” del comico, come elemento cioè finalizzato esclusivamente a stemperare la tensione e il *pathos* e a concedere una tregua, con la forza liberatoria del riso, prima della nuova *suspense* e della catarsi tragica. Al contrario, richiamandosi all'autorità di Shakespeare e alla relazione fra tragico e comico stabilita nei suoi drammi, si propone di valorizzare quei personaggi, proprio nelle situazioni grottesche e paradossali che determinano, quali espressioni di un diverso approccio alla realtà e in quanto detentori di un punto di vista altro: il punto di vista del senso comune, pratico, a volte grossolano, a volte ironico, sempre pronto e genuino²⁴. Una sorta di democrazia del giudizio. Inoltre, la scelta di portare in primo piano, di illuminare «homely subjects such as eating, drinking and the travail of marriage», consente a Lewis di offrire «a center of conventional domesticity to contrast with the horrors of the central Gothic action»²⁵. Una compresenza di alto e basso che diviene anche, in aperto contrasto con il principio del decoro, commistione di generi (tragedia, commedia, opera) e di tecniche teatrali, con l'irruzione nel “dramma di parola” di musica, canzoni,

balli, gesti da pantomima. Ibridazione delle forme e dei linguaggi, sovvertimento delle gerarchie, ricerca dell'effetto scenico: sono questi i cardini "rivoluzionari" cui i drammaturghi gotici ancorano il genere.

Sussurri e grida (di meraviglia)

Senza dubbio spettacolare è l'uso che Lewis fa del soprannaturale. In *The Castle Spectre*, come già il titolo annuncia, il soprannaturale trova espressione e concretezza nell'apparizione del fantasma²⁶, rispetto al quale il teatro doveva operare una scelta più netta di quella imposta ai romanzieri:

While ghosts were acceptable in Gothic novels because they could be dismissed as the subjective delusions of a character, that option was not open to the playwright who either had to give the ghost a physical presence or omit it entirely²⁷.

È una scelta che, ovviamente, poteva essere mediata, ma non oltre un certo limite, se non a costo di una totale perdita dell'effetto scenico. Come accade per esempio in *Fontainville Forest*, proprio di Boaden, dove, sotto le pressioni della direzione del teatro e degli attori, *The Ghost*, previsto nell'adattamento, finì per passare quasi inosservato con la sua figura celata e resa vaga da una cortina di stoffa, una sorta di schermo che lo nascondeva alla vista diretta del pubblico.

Lewis in *The Castle Spectre* opta per la strada opposta: accentuare al massimo l'impatto visivo e percettivo, presentando uno spirito dotato di un'indiscutibile fisicità e accompagnando la sua comparsa con un parossismo di musica, luci e suoni:

The folding doors unclose, and the Oratory is seen illuminated. In its centre stands a tall female figure, her white and flowing garments spotted with blood; her veil is thrown back, and discovers a pale and melancholy countenance; her eyes are lifted upwards, her arms extended towards heaven, and a large wound appears upon her bosom. Angela sinks upon her knees, with her eyes riveted upon the figure, which for some moments remains motionless. At length the Spectre advances slowly, to a soft and plaintive strain; she stops opposite to Reginald's picture, and gazes upon it in silence. She then turns, approaches Angela, seems to invoke a blessing upon her, points to the picture and retires to the Oratory. The music ceases. Angela rises with a wild look, and follows the Vision, extending her arms towards it [...] The Spectre waves her hand, as bidding her farewell. Instantly the organ's swell is heard; a full chorus of female voices chaunt "Jubilate", a blaze of light flashes through the Oratory, and the folding doors close with loud noise (p. 206).

Un atteggiamento quasi di rottura, in quanto dinanzi al persistente, ideologico ostracismo dichiarato dall'*establishment* culturale, tale elemento, dopo le prime apparizioni e per lungo tempo, si era rifugiato nelle pantomime, nelle

farse, vestendo panni comici e burleschi: pensiamo alla peripezie di Harlequin nella pantomima *The Enchanted Castle* (1786) di Miles Peter Andrews o a *The Haunted Tower* (1789), di James Cobb, in cui orrori e fantasmi sono proposti al pubblico in forme grottesche e caricaturali, col fine non di spaventarlo ma di indurlo «to laugh at them»²⁸. In questi e in altri casi simili non siamo però dinanzi, a mio parere, a una messa alla berlina di un elemento della cultura popolare; ritengo, invece, nella linea del discorso di Bachtin sul riso popolare, che qui agisca la dinamica esattamente opposta, cioè il tentativo di *far entrare e far sopravvivere* aspetti della cultura non ufficiale *anche* in discorsi e ambiti normalmente non consentiti²⁹. Un altro tassello di quella fusione fra “alto” e “basso” che il genere gotico sollecita e determina.

Nella *Lettera al Lettore* Lewis si sofferma a lungo sulla decisione da lui presa di rappresentare il fantasma in forma piena, fisica, perturbante. E risponde, non senza ironia, quasi con sussiego, alle obiezioni ricorrenti mosse contro di lui. La prima è di ordine culturale: «Against my Spectre – dice – many objections have been urged: one of them I think rather curious. She ought not to appear, because the belief in Ghosts no longer exists!». Un'accusa che Lewis ribalta sulla base proprio delle motivazioni che sembrano averla generata:

In my opinion, this is the very reason why she *may* be produced without danger; for there is now no fear of increasing the influence of superstition, or strengthening the prejudices of the weak-minded (p. 223).

La seconda attiene più specificamente a ciò che veniva ritenuto consono per una rappresentazione teatrale “seria”:

Never was any poor soul so ill-used as Evelina's, previous to her presenting herself before the Audience. The Friends to whom I read my Drama, the Managers to whom I presented it, the Actors who were to perform in it – all combined to persecute my Spectre, and requested me to confine my Ghost to the Green-Room.

È l'attacco più deciso, ma Lewis si mostra sicuro, convinto della bontà e della “necessità” drammaturgica di tale soluzione rispetto all'intreccio: «Aware that without her my catastrophe would closely resemble that of the Grecian Daughter, I persisted in retaining her». E la sostiene anche e soprattutto perché ha avuto l'approvazione, quasi entusiastica, dell'unico soggetto che ai suoi occhi di romanziere e drammaturgo veramente conti, il pubblico:

The event justified my obstinacy: The Spectre was as well treated before the curtain as she had been ill-used behind it; and as she continues to make her appearance nightly with increased applause, I think myself under great obligations both to her and her representative (p. 224).

Nonostante la difesa convinta e argomentata fatta da Lewis e il gradimento manifestato dagli spettatori, questa forma di soprannaturale non ebbe però, presso i maggiori autori di drammi gotici tra i due secoli, la diffusione che il costante successo riscontrato avrebbe potuto far prevedere³⁰. Una apparente contraddizione che può forse essere spiegata se riformuliamo il parametro della *ricezione del mercato* nel più ampio e articolato concetto di *ambiente* socioculturale, se cioè ci riferiamo a un contesto attraversato e determinato dall'azione di forze complesse in grado di accentuare la spinta, ma anche di contrastare e condizionare la portata del *giudizio del pubblico*, e dunque di orientare la “selezione” delle forme letterarie secondo una linea diversa da quella che sarebbe stato lecito attendersi.

Luci (e ombre) della ribalta

Non vi è dubbio che Lewis costruisca i suoi drammi puntando sulla spettacolarità della messinscena, sulla capacità di sorprendere, potremmo dire di “meravigliare”. Un complesso di scelte che, per parafrasare il commento – nelle intenzioni sarcastico e spregiativo – di Wordsworth a Hazlitt, si adattava come un guanto al gusto dei tempi³¹. Ma non solo: le opere di Lewis rispondevano perfettamente anche alle nuove caratteristiche ed esigenze dei due maggiori teatri londinesi, i teatri “ufficiali” garantiti da patente reale. Nei primi anni Novanta del Settecento questi avevano subito fondamentali trasformazioni strutturali. Nel 1792, il Covent Garden era stato ampliato e la sua capienza portata a 3.013 spettatori, circa il 15% in più di quella vantata dopo la ristrutturazione del 1782. Nel 1794 fu la volta del Drury Lane a essere totalmente ricostruito e reso capace di ospitare fra i 3.600 e i 3.900 spettatori, rispetto ai precedenti 2.300. Tale variazione di scala si riverberò anche sul rapporto fra pubblico e palcoscenico, oltre che sulla forma stessa del palcoscenico, più ampio e profondo. Trasformazioni che determinarono effetti immediati e diretti sulle tecniche di recitazione, sulla composizione drammatica, sulle scenografie, di fatto trasformando quelle strutture in: «theatres for spectators rather than playhouses for hearers», nelle quali «the splendor of scenes, the ingenuity of the machinist and the rich display of dresses [...superceded] the labours of the poet»³². Rapidamente, gli autori che scrivevano per le cattedrali dello “spoken drama”, i teatri della parola, i teatri “ufficiali”, cominciarono a guardare a certe soluzioni tecniche comunemente adottate nelle “minor houses” irregolari, che ospitavano spettacoli equestri, pantomime, opere, e dunque avevano “imparato” a fare largo e sapiente uso delle musiche, delle luci, della gestualità e di una scenografia scintillante. Da questo punto di vista Lewis rappresentò un anello di congiunzione fondamentale: tramite i suoi *plays*, infatti, «the increasingly popular fare of the “illegitimate” theaters crossed over [...] to the immense stages of the “legitimate” theaters. His melodramas blurred the boundaries between the two at a crucial moment of flux»³³.

Ancora una contaminazione, dunque, presto percepita come pericolosa e corruttrice. La conseguenza – prevedibile – fu la radicalizzazione delle posizioni, per cui «the “legitimate” drama – primarily tragedy and comedy of manners – came to be seen not only as the legally protected form of the spoken drama controlled by the patent theatres but also as an embodiment of traditional, moral, cultural, and social values». Al contrario, «the “illegitimate” drama was [...] felt to be not only a threat to aesthetic quality – as pantomimes or equestrian spectacles edged Shakespeare or Congreve from the stage – but also as a challenge to the political and cultural order»³⁴.

Nello specchio rivelatore delle diverse “anime” e forme del *gothic drama*, come si accennava all’inizio di questa analisi, le dinamiche in atto a partire soprattutto dagli anni Novanta del Settecento svelano la logica profonda che le aziona e indirizza.

Non vi è dubbio che le produzioni di Boaden e Lewis, con il loro singolare intreccio, definiscano due diversi perimetri, segnalino due spazi non coincidenti delle forme: eppure un identico destino alla fine le accomuna. Lewis e, contemporaneamente a lui e dopo di lui, i vari North, Baillie, Colman, Maturin ecc., costruiscono un genere, diversificato al suo interno ma ancorato ad alcuni principi di fondo (riformulazione della figura del *villain*, ibridazione dei linguaggi e dei generi, teatralità), che nell’immediato riuscirà a contrastare le prescrizioni di critici e autori legati a una controversa idea di tradizione, razionalità e decoro, assunta e amplificata dagli adattamenti, conquistandosi un pubblico numeroso, addirittura entusiasta. Sul lungo periodo, però, sarà l’azione della censura socioculturale a prevalere e, condizionando il giudizio, a condannare all’oblio della letteratura dimenticata anche questa produzione teatrale. Una produzione vasta e variegata, in alcuni casi spettacolare e dotata di una sua qualità letteraria, la cui fiamma, ricoperta dalla cenere del tempo, quando opportunamente ravvivata ha saputo mostrare ancora i bagliori della sorpresa e il calore della novità.

Significativamente, una simile sorte non ha riguardato il *gothic novel*. Libero dai vincoli di verosimiglianza, non assoggettato al rigido rispetto di regole di coerenza formale e inappuntabilità morale, il romanzo gotico ha continuato a rigenerarsi e a mescolare paura e desiderio, dando corpo e voce alla irrazionalità e alla minaccia: inesausta e vitale formalizzazione letteraria in grado di esprimere e celare, tramite le sue metafore, il fascino pericoloso e il pericolo affascinante³⁵. *Fiamme gotiche, critici furori*.

Note

1. James Boaden (1762-1839) fu drammaturgo di discreto successo, giornalista e biografo di attori e attrici. Tra le biografie da lui scritte possiamo ricordare: *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq.*, uscita nel 1825; *Memoirs of Mrs Simmons* del 1827; *The Life of Mrs Jordan* del 1831 e *Memoirs of Mrs Inchbald* del 1833. Matthew Gregory Lewis (1775-1818), particolarmente noto per il romanzo *The Monk*, fu anche drammaturgo estremamente popolare oltre che traduttore dal tedesco, in particolare di Friedrich Schiller e August von Kotzebue.

2. Il primo “racconto del terrore” a essere portato sulle scene fu *The Castle of Otranto* di Horace Walpole. Ad adattarlo per il palcoscenico, non senza perizia tecnica e di scrittura, fu Robert Jephson. Il dramma, dal titolo *The Count of Narbonne*, debuttò al Covent Garden il 17 novembre del 1781 e da allora continuò a essere rappresentato, con un certo successo, fino al 1807. Jephson nel rimaneggiare il testo di Walpole puntò in primo luogo a eliminare gli elementi connessi con il fantastico e il soprannaturale, una operazione che ricevette il plauso dello stesso Walpole, compiaciuto che Jephson fosse riuscito a costruire un intreccio coerente, pur senza affidarsi «[to] the marvellous, though so much dependend on that part» (*Letter to Robert Jephson, Esq.*, Berkeley Square, January 25, 1780, in J. Wright (ed.), *The Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford*, 6 vols., Richard Bentley, London 1840, vol. VI, p. 70). Di fatto, il primo *gothic tale* della storia della letteratura inglese veniva trasformato in una «romance tragedy about a wicked Count who tries to put away his wife that he may marry his dead son's fiancée, and of the sufferings of his daughter who loves a mysterious stranger, later discovered to be the rightful possessor of the Count's estate» (W. Thorp, *The Stage Adventures of Some Gothic Novels*, in “Publications of the Modern Language Association”, 43, 2, June 1928, pp. 476-86, p. 477). Un immediato passaggio dalla pagina alla scena ebbero i principali romanzi della Radcliffe. Proprio a Boaden, ad esempio, si devono gli adattamenti di *The Romance of the Forest* (1791) e di *The Italian* (1797) portati in scena rispettivamente come *Fontainville Forest* (1794) e *The Italian Monk* (1797). Henry Siddons adattò invece *A Sicilian Romance* (1794), mentre *The Mysteries of Udolpho* ispirò *Mysteries of the Castle* (1795) di Miles Peter Andrews, in cui il debito più marcato è legato alla caratterizzazione del *villain*, Montoni.

3. D. Christopher, *Matthew Lewis's The Monk and James Boaden's Aurelio and Miranda – From Text to Stage*, in “Theatre Notebook”, vol. 65, n. 3, 2011, pp. 152-70, p. 152. Le prescrizioni si erano fatte stringenti soprattutto dopo il *Licensing Act* del 1737, nel quale, tra le altre cose, si statuiva che una «true Copy of all plays, entertainments, prologues, and epilogues» doveva essere sottoposta al vaglio del «Lord Chamberlain» due settimane prima della data prevista per la messa in scena. Chiunque si fosse sottratto a tale controllo, che si rivelò rigido e pervasivo, sarebbe stato passibile di una multa di 50 sterline e avrebbe subito la revoca «of its authority to perform». Per un'analisi dettagliata e acuta della portata e delle implicazioni di questo atto legislativo, cfr. in particolare V. J. Liesenfeld, *The Licensing Act of 1737*, University of Wisconsin Press, Madison 1984, in cui è riportato anche il testo completo della legge (pp. 191-3).

4. Fra i primi drammi gotici originali vanno sicuramente menzionati: *The Mysterious Mother* (1768) di Horace Walpole, mai messo in scena perché dall'autore stesso ritenuto “immorale”; *Banditti* (1781) di John O'Keeffe; *The Mysterious Husband* (1783) di Richard Cumberland; *Vimonda* (1787) di Andrew McDonald, col quale il genere trova una sua compiuta definizione; e *The Regent* (1788) di Bertie Greatheed. Le opere più incisive e significative si ebbero, tuttavia, tra il 1790 e il 1820: con North, Colman il giovane, Lewis, Maturin e Peake. Il *Gothic Drama*, oggetto di feroci critiche da parte dell'*establishment* culturale contemporaneo, dalla metà dell'Ottocento entrò in una sorta di cono d'ombra che lo condusse a un rapido e duraturo oblio. Solo a partire dallo studio di Bertrand Evans, *Gothic Drama from Walpole to Shelley* (1947), la critica ha ripreso ad analizzarlo in termini sia letterari, sia culturali in senso lato, “riscoprendo” testi che, almeno in alcuni specifici casi, esibiscono vitalità e qualità drammaturgica.

5. “The Critical Review: Or, Annals of Literature”, vol. 19, A. Hamilton, London 1797, p. 197.

6. “The British Critic: A New Review”, vol. 7, F. and C. Rivington, London 1796, Art. 28, p. 677.

7. Indifferente alla «improbability of the story», l'autore di *The Monk* «avails himself of every opportunity which his subject affords to him, to introduce scenes of the most wanton and immodest nature». Aurelius si appella dunque a “The Flapper” sicuro che non sarà ritenuto superfluo e spreco ogni sforzo «employed in warning so numerous a body as the novel readers of Ireland, against a book, the celebrity of which is perhaps undeserved, and the circulation dangerous». “The Flapper”, Number LV, Saturday, September 17, 1796, pp. 1-4, online su newspaperarchive.com/london-flapper/1796-09-17.

8. Sono ingredienti non originali, costitutivi per esempio della così detta formula melodrammatica: «whereby [...] vice was punished, and virtue was rewarded, usually in the form of ro-

mantic fulfilment but only after much suffering. The formula also required a singular and unified plotline» (Christopher, *Matthew Lewis*, cit., p. 153). In effetti, per alcune caratteristiche, il gotico, e il teatro gotico in particolare, si collegano al *melodrama* di fine Settecento, altro genere destinato a enorme successo. Estremamente duttile e malleabile, intessuto di «Oriental, nautical, Gothic, or domestic elements», il *melodrama* sarà caratterizzato da tre tratti distintivi, due comuni al gotico («sensationalist theatrical technique [and] overwhelming and generally violent plots») e uno che marca la differenza fra i due generi, vale a dire un «overriding sense of morality», che nel *melodrama* si esplica attraverso una catarsi. Come sottolinea Cox: «Violent acts, spectacular natural forces, and extreme situations and choices, force the characters to reveal their moral valence»; e così «melodrama passes from apparent order, an order undermined by the fact that it is ruled by evil men, through violent chaos to moral clarification and the formation of a renewed social order». Cfr. J. N. Cox (ed.), *Seven Gothic Dramas 1789-1825*, Ohio University Press, Athens 1992, p. 41.

9. J. Boaden, *Aurelio and Miranda: A Drama* [1798], Third edition, J. Bell, London 1799, p. 1

10. Boaden stesso, a distanza di anni, riconoscerà le debolezze strutturali del *play*, oltre che l'inefficacia del suo tentativo di riscrittura nelle intenzioni moraleggiante ed educativa, e questo a dispetto delle confortanti premesse e delle sette repliche che il dramma riuscì comunque a garantirsi: «All therefore looked successfully; the greatest dramatic genius admired my work, and the greatest theatric talent had resolved to act it. But it was weak in its structure; the two last acts were entirely an *hors d'oeuvre*; and, what was worse than all, a storm of indignation was excited, that so *immoral* a work as *The Monk* should be resorted to for the purposes of an exhibition, however moral in its tendency». J. Boaden, *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq.*, two volumes in one, Robert H. Small, Philadelphia 1825, vol. 1, p. 582.

11. Per esempio, indulgente fu il giudizio espresso in "The London Oracle and Daily Advertiser" del 31 dicembre 1798: «We have here then the pride, the rigor, and the frailty of Ambrosio, but none of his vicious excesses; he commits no crime to shock sensibility, and there is nothing in his character repugnant to virtue», in Christopher, *Matthew Lewis*, cit., p. 164.

12. "Evening Mail", 28 December 1798, fogli 2-5, online su newspaperarchive.com/london-flapper/1798-12-28.

13. Thorp, *The Stage Adventures*, cit., p. 476.

14. Su questi aspetti cfr. P. Ranger, "Terror and Pity Reign in Every Breast": *Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750-1820*, Society for Theatre Research, London 1991; P. Pepe, *The Gothic as a Cosmopolitan Literary Form. The Case of C. R. Maturin's Melmoth the Wanderer*, in "Ostrava Journal of English Philology", 1, 2012, pp. 23-32.

15. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, in J. Engell, W. Jackson Bate (eds.), *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 16 vols., Princeton University Press, Princeton 1983, vol. VII, p. 221. Quanto alla relazione fra verosimile e decoro, un aspetto in particolare mi pare importante qui sottolineare. All'interno dell'esplicito e comune richiamo all'imitazione della natura, il *decorum* – come evidenza acutamente Loretta Innocenti – opera secondo «modalità di separazione e di discontinuità», modalità testuali opposte e complementari rispetto a quelle su cui si fonda il verosimile settecentesco, vale a dire linearità, continuità connessione tra le parti. Infatti, pur facendo leva «sulla costanza e la coerenza interna di ogni singolo personaggio, il *decorum* propone in realtà la distinzione, la differenziazione dei caratteri [...], la tassonomia dei ruoli [...], secondo un concetto di *general nature* che evita di considerare gli individui per valorizzare invece tratti comuni». Cosa ancora più importante, il decoro neoclassico separa i generi letterari, in particolare quelli drammatici, distinguendo fra tragedia e commedia, riportando «dentro un alveo chiuso quel mescolarsi elisabettiano e barocco di esperienze diverse». Comico e tragico non possono convivere o, meglio, «il comico non può più permettersi di destabilizzare il locus tragico, come avveniva nelle tragedie di Shakespeare che mettevano in scena re e *fools*, congiure, tradimenti e *clowns* e, soprattutto, un discorso continuamente minato dal basso, dall'ironia, dal corto circuito del senso, dalla follia, dal dubbio». È l'impianto teorico-normativo che i drammi gotici sfidano, provando a riallacciarsi all'esperienza del teatro rinascimentale. Cfr. L. Innocenti, *Divide et impera: il verosimile nel teatro della Restaurazione*, in S. Carandini (a cura di), *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Bulzoni Editore, Roma 1997, pp. 147-65; i riferimenti specifici sono alle pagine 149-52.

16. «By the end of the eighteenth century [...audiences] had already taken the criterion of merit out of the hands of critics in every meaningful respect, their judgments being formed and their applause awarded on the wholly subjective basis of whether or not a play or a performer had the power to excite and to satisfy the needs of their collective consciousness». Più specificamente, «the audiences for which [the plays] were written had begun to pay less attention to the words they were hearing and more to the theatrical image as a whole»; un cambio di prospettiva e di atteggiamento che «is not only deeply fascinating but vitally important to a proper understanding». B. Sutcliffe (ed.), *Plays by George Colman the Younger and Thomas Morton* [1983], Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 12-3.

17. Maturano le condizioni per uno scontro fra i generi e fra le ideologie di cui essi sono espressione. Rispetto al codice morale, come riassume ancora Cox, «the Gothic always explores the extraordinary, the extreme. The melodrama displays the ordinary, the norm» (Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 42). Gli adattamenti tentano, affidandosi alla formula base del *melodrama*, di ridurre il gotico entro i confini della “normalità”.

18. M. Gregory Lewis, *The Castle Spectre*, in Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 222. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; le indicazioni di pagina verranno date in parentesi nel testo.

19. Per le connessioni “genealogiche” con il *villain* elisabettiano, resta valido lo studio di C. F. McIntyre, *The Later Career of the Elizabethan Villain-Hero*, in “Publications of the Modern Language Association”, 40, 4, December 1925, pp. 874-80.

20. B. Evans, *Manfred's Remorse and Dramatic Tradition*, in “Publications of the Modern Language Association”, 62, 3, September 1947, pp. 752-73; G. Silvani (a cura di), *Introduzione a M. G. Lewis, Il fantasma del castello*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 7-22, in particolare pp. 11-3.

21. Ivi, p. 757.

22. Ivi, p. 771.

23. J. Glance, “Fitting the Taste of Audience Like a Glove”: Matthew Lewis's *Supernatural Drama*, online su www.Litgothic.com/Authors/lewis_essay_jg.html, pp. 1-4, p. 4.

24. Cfr. F. Saggini, “A Stage of Tears and Terror”: il teatro gotico (inglese) di fine Settecento, in D. Saglia, G. Silvani (a cura di), *Il teatro della paura. Scenari gotici del romanticismo europeo*, Bulzoni Editore, Roma 2005, p. 70; Silvani, *Introduzione*, cit., p. 18.

25. Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 23.

26. In *Aldernon the Outlaw* (1801) i fantasmi diventeranno addirittura tre. Il soprannaturale in forma di visioni, apparizioni fantasmatiche tornerà anche nel “Grand Musical Romance” *The Wood-Daemon* (1807, ampliato nel 1811) e nello spettacolare *melodrama* equestre *Timour the Tartar* (1811).

27. Glance, “Fitting the Taste”, cit., p. 2. Sulla questione cfr. anche J. Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Palgrave, Basingstoke-New York 2002.

28. Thorp, *The Stage Adventures*, cit., p. 476.

29. Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e il riso popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], Einaudi, Torino 2001, *passim*. Cfr. anche Silvani, *Introduzione*, cit., p. 15.

30. Per registrare un altro “scarto” significativo, bisognerà attendere l'entrata in scena del mostruoso scientifico, occorrerà attendere Frankenstein e la sua creatura.

31. «Fitting the Taste of the Audience Like a Glove»: W. Hazlitt, *My First Acquaintance with Poets* (April 1823), in J. Zeitlin (ed.), *Hazlitt on English Literature*, Oxford University Press, New York 1913, p. 294.

32. Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 9.

33. Glance, “Fitting the Taste”, cit., p. 3.

34. Cit. in Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 11.

35. Per una disamina approfondita di questi aspetti si rinvia a F. Moretti, *La dialettica della paura*, in Id. *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, pp. 104-37.