

Introduzione

“All narrative is a political act”, M. Toolan,
Narrative: A Critical Linguistic Introduction

E' noto e comunemente riconosciuto che la forma di comunicazione dominante nei testi teatrali sia quella dialogico-mimetica e che le conversazioni esposte dagli attori in scena, in veste di personaggi, non siano altro che simulazioni/imitazioni delle forme e delle modalità verbali usate normalmente dalla gente quando parla, argomenta o discute con i propri simili nella vita reale; al contrario, le *narrazioni* e quindi i *racconti* riportati dai personaggi nei loro dialoghi rappresentano delle componenti minoritarie e secondarie. Ciò nonostante, come vedremo, essi assumono all'interno delle *pièces* teatrali un ruolo importante per due precise ragioni: la prima è che, imitando le forme del comune narrare, contribuiscono a rafforzare in modo sinergico e complementare l'effetto di *mimesi* del dialogo drammatico; e la seconda è che, in virtù delle numerose e complesse funzioni narrative che svolgono, si inseriscono strategicamente nell'organizzazione del testo su più livelli comunicativi, arricchendo i contenuti della storia e determinando, nel contempo, crescita e sviluppo della struttura temporale dell'opera.

Se nei dialoghi teatrali la funzione principale delle narrazioni (diegesi) è quella di fornire informazioni utili a contestualizzare l'azione in scena, ovvero dettagli e indizi significativi sui personaggi compresenti e su quelli distanti dalla *main scene* in forma omodiegetica ed eterodiegetica, molto più estese sono le implicazioni formali e pragmatiche che esse hanno nella semantica generale del testo. Non è quindi azzardato dire che i *racconti inseriti*, pur apparentemente trascurabili per la loro presenza esigua, conferiscono al testo teatrale *peso*, *forma* e *sostanza* molto più di quanto non si immagini a prima vista.

L'alternanza fra dialogo e narrazione (*showing* e *telling*) contribuisce inoltre a mettere “a nudo” la relazione “intima” e complessa che si viene a stabilire fin da subito fra la *storia principale*, che si attua al presente e si manifesta nel testo e in scena come *azione diretta continua*, e i *racconti* dei personaggi che si susseguono nei dialoghi in forma *retrospettiva* (con la rievocazione di eventi accaduti in passato) o in forma *prospettica* (con

l'anticipazione di eventi futuribili), interrompendo l'azione principale.

Lo studio dei *racconti inseriti* presenti in *Women Beware Women - city tragedy* composta da Thomas Middleton nel 1621 e pubblicata postuma a Londra solo nel 1657 dall'editore Humphrey Moseley - ci permetterà di ricostruire la struttura narrativa dell'opera e di capire com'essa prende forma, man mano che il *plot* avanza e nuove informazioni temporalmente connotate (*cronotopi*)¹ si aggiungono a quelle già acquisite. L'*atto del narrare* e ogni singola *storia*, che funge da oggetto di narrazione, producono infatti naturalmente un'espansione graduale della *fabula* in senso sia prospettico che retrospettivo, in base all'arco temporale ricoperto da ciascun *racconto inserito*. Lo studio che faremo mostrerà inoltre come ogni cronotopo interviene a modificare anche l'azione della storia con effetti immediati e significativi, spostando il punto di vista del lettore e dello spettatore sui personaggi e sulla storia in corso.

In parallelo all'analisi degli inserti diegetici si farà anche uno studio delle *inner performances* e degli *spectales-within*, che, al pari dei *narrative episodes*, interrompono nel *play* giacomiano l'azione principale, ritardandone e impedendone lo sviluppo lineare. Tali rappresentazioni, inserendosi nelle scene dialogate in modo alternativo e complementare alla *main story*, spezzano infatti la continuità discorsiva/visiva della scena principale, ovvero la sequenza tra *word* e *picture*, tra ciò che il pubblico *ascolta* e ciò che il pubblico *osserva* in scena, in veste di testimone esterno.²

¹ Secondo M. Michail Bakhtin la trama di ogni racconto è costituita da un insieme di *motivi* che connotano l'azione narrata in senso sia spaziale che temporale (cfr. "Forms of Time and the Chronotope in the Novel: Notes towards a Historical Poetics", *The Dialogical Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, Austin 1981). Per definire questi *motivi* lo studioso russo coniò il termine di *cronotopo*. Nel corso dei decenni successivi tale termine fu adottato dai narratologi per indicare la categoria spazio-temporale che contraddistingue le *funzioni* di un racconto e le *azioni* da esso descritte.

² Nella *Prefazione* del saggio *The Shakespeare Inset: Word and Picture* (Routledge and Kegan Paul, London 2005, p. 1) Francis Berry parla estesamente della natura complementare che hanno in drammaturgia *parola* e *rappresentazione scenica*: "What follows might be regarded as a fresh attack on the problem of the relation between language and spectacle in the dramatic poetry or poetic drama of Shakespeare. The appearance of that 'or' (in 'the dramatic poetry or poetic drama') exactly points to the truth that a Shakespeare play while it's being enacted - i. e. during the course of the fulfilment of the intention behind its composition - is both language and spectacle; is, at one and the same time, both something to be heard - poetry, mainly poetry, though the poetry contains some deposits of prose - and something to be seen or watched, single or grouped figures on a stage, stationary or in movement, something we call drama. And yet a suggestion that a Shakespeare play -

Per l'analisi degli inserti diegetici presenti nel *play* middletoniano ci siamo basati su alcune teorie letterarie elaborate da critici e studiosi nel corso di questi ultimi decenni³ sulla *diegesi*, sullo *storytelling* e sulla *narrative analysis*; teorie che permettono di riconoscere e meglio comprendere *forme*, *strategie* e *voci narrative* celate dall'autore dentro il testo, nonché *ruolo* e *finalità* dei racconti. Un'attenzione particolare è stata posta alla categoria del *tempo* e ancor più al rapporto che si viene a stabilire fra l'ordine pseudo-temporale del racconto (*Die Erzaehlzeit*) e l'ordine temporale della storia narrata⁴ (*Die Erzaehlzeit*) al fine di individuare e stabilire *natura*, *funzione* e *valore* di tutte le anacronie presenti nel testo di Middleton.⁵

La terminologia che useremo per designare le diverse forme di anacronie presenti nel *play* middletoniano sarà quella suggerita da Gerard Genette nel saggio di analisi narratologica, *Figure III. Discorso del Racconto* (v. nota 4), mentre la funzione svolta dai *narrative episodes* e dagli *inner spectacles* sarà descritta, tenendo conto delle varie categorie di inserti proposti ed esaminate da Francis Berry nel saggio *The Shakespeare Inset: Word and Picture* (v. nota 2).

Fra i testi consultati per questo lavoro si è rivelato inoltre assai utile il saggio di Hugo Bowles *Storytelling and Drama: Exploring*

for we call this union of language *and* spectacle, of poetry *and* drama, of something heard or listened to *and* of something seen, a play - must always involve, in its performance, two senses simultaneously is misleading. Although usually, or typically, two senses - hearing and sight - of an audience (they are thus also spectators) are simultaneously employed, they need not be”.

³ L'elenco delle opere, che sono state lette e consultate per la stesura di questo libro, è riportato nella Sezione 7 della *Guida bibliografica*, ovvero *Saggi critici sull'intersezione fra teatro e narrativa*, alle pagine 472-477.

⁴ In merito a questi aspetti narrativi G. Genette asserisce: “Studiare l'ordine temporale di un racconto significa operare un confronto fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti o segmenti temporali nel discorso narrativo, e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia, sia seguendo le esplicite indicazioni fornite dallo stesso racconto, sia per quanto si può inferire da questo o da quell'indizio indiretto ... Il reperimento e la misura di tali *anacronie* narrative, come chiamerò in questo saggio le varie forme di discordanza fra l'ordine della storia e quello del racconto, postulano implicitamente l'esistenza di una specie di grado zero, definibile come uno stato di perfetta coincidenza temporale fra racconto e storia. Stato di riferimento più ipotetico che reale ... Per evitare di cadere nel ridicolo, non presentiamo l'*anacronia* come una rarità o un'invenzione moderna; essa costituisce invece una delle risorse tradizionali della narrazione letteraria” (*Figure III. Discorso del Racconto*, Einaudi, Torino 2006, pp. 83-84).

⁵ Il valore delle anacronie è strettamente connesso al significato che la *temporalità* assume nella poetica di uno scrittore, ma anche al peso e alla funzione che hanno nella struttura della sua opera.

Narrative Episodes in Plays,⁶ nel quale vengono presi in considerazione i rapporti fra *dialogo teatrale* e *narrazione*, e indagate quelle tecniche teatrali, strategie narrative e forme conversazionali che i drammaturghi usano per introdurre nella *drammatic action* una *drammatic story*, e consentire quindi un'integrazione coerente fra *dialogo* e *racconto*.

Allo scopo di facilitare la lettura del nostro lavoro cercheremo adesso di introdurre e spiegare *concetti* e *termini* che adotteremo ampiamente nelle nostre analisi testuali, mutuandoli dai saggi di Genette, Berry e Bowles, dove sono stati trattati e discussi con copiose esemplificazioni.

In premessa a questo lavoro riteniamo utile fornire una definizione chiara e ampiamente condivisa di *storia* e di *racconto*, che consenta di stabilire una concordanza fra i concetti d'uso più comune e quelli che saranno adottati in questo libro.

Una prima definizione di *racconto* senz'altro utile è quella che Gerard Genette fornisce in forma molto estesa e articolata nel suo saggio (*Op. cit.*, pp. 73-75):

Il primo senso di racconto - oggi il più evidente e il più centrale nell'uso comune - designa l'enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione d'un avvenimento, o di una serie di avvenimenti ... Il secondo senso di racconto, meno diffuso ma oggi corrente fra analisti e teorici del contenuto narrativo, designa la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l'oggetto di questo discorso, e le loro varie relazioni di concatenamento, opposizione e ripetizione ... Il terzo senso di racconto, apparentemente il più antico, designa ancora una volta un avvenimento: non più però l'avvenimento narrato, bensì quello consistente nel fatto che qualcuno racconta qualcosa: l'atto del narrare in sé stesso ... Il nostro studio verte essenzialmente sul racconto nel senso più corrente, cioè sul discorso narrativo, che in letteratura (e in particolare nel caso che ci interessa) si trova ad essere un testo narrativo. Ma, come vedremo, l'analisi del discorso narrativo, dal mio punto di vista, implica costantemente, da un lato, lo studio delle relazioni fra questo discorso e gli avvenimenti che esso riferisce (senso 2 di racconto), d'altro lato quello delle relazioni fra il medesimo discorso e l'atto che lo produce nella realtà ... o nella finzione: senso 3 del racconto. Per evitare quindi qualunque confusione o difficoltà di linguaggio, dobbiamo designare fin d'ora con termini univoci ognuno dei tre aspetti della realtà narrativa. Propongo (senza insistere sulle ragioni, per altro evidenti, della scelta di tali termini) di chiamare storia il significato o contenuto narrativo (anche se tale contenuto può risultare all'occorrenza di debole intensità drammatica o tenore evenemenziale), racconto propriamente detto il significante, enunciato, discorso o testo narrativo

⁶ Hugo Bowles, *Storytelling and Drama: Exploring Narrative Episodes in Plays*, John Benjamins, Amsterdam 2010.

stesso, e narrazione l'atto narrativo produttore e, per estensione, l'insieme della situazione reale o fittizia in cui esso si colloca. Oggetto di questo studio è dunque il racconto, nel senso bene delimitato da noi ormai attribuito al termine. Ritengo evidente il fatto che, fra i tre livelli appena distinti, quello relativo al discorso narrativo sia l'unico a offrirsi direttamente all'analisi testuale, la quale a sua volta costituisce l'unico strumento di studio di cui disponiamo nel campo del racconto letterario, e in particolare del racconto di finzione ... Racconto e narrazione possono fare a meno di giustificazioni. Per quanto riguarda il termine storia, malgrado un inconveniente evidente, faccio appello all'uso corrente (diciamo "raccontare una storia") e ad un uso tecnico, certo più ristretto, ma sufficientemente accettato dopo la proposta fatta da Tzvetan Todorov di distinguere fra "racconto come discorso" (senso 1) e "racconto come storia" (senso 2).

Un'altra definizione interessante di *racconto* ci viene offerta da Francis Berry (*Op. cit.*, p. 14):

The tale, of whatever length, and whether in prose or verse ... narrates a sequence of events in time. Events: these were acted or suffered by human beings or by human beings masked as animals; in time: the measure of time (a succession of moments or the now which, itself forever subsisting unchanged, is itself continuously inflicting changes in all else) does not matter.

Alla definizione di racconto è associato quello di *racconto inserito* o *anacronia*, termine usato da Genette per definire nella fattispecie ogni discordanza rilevata fra il tempo della *storia* e il tempo del *racconto* all'interno di un testo, tale per cui il tempo del *racconto* risulta subordinato al tempo della *storia*. Nella sintassi narrativa di qualsiasi testo un'anacronia rappresenta quindi, dal punto di vista temporale, un *racconto secondo* rispetto alla *storia principale* in cui è collocata. Chiameremo d'ora innanzi *racconto primo* il livello temporale di una storia rispetto alla quale un'anacronia si definisce tale.

In un'opera letteraria gli incastri che si vengono a creare fra la *storia principale* e i *racconti inseriti* sono assai complessi, più di quanto a volte non si immagini, tanto da arrivare a somigliare a quelli di una composita scatola cinese. Un'anacronia rappresenta per statuto un *racconto secondo* rispetto alla storia principale in cui è incastonata; se racchiude però, a sua volta, una anacronia, essa cambia *status*, e da *embedded anachrony* si trasforma in una *embedding anachrony*. Allo stesso modo, quando una storia principale è preceduta da una cornice narrativa, la storia principale slitta su un secondo livello diegetico, assumendo lo *status* di racconto secondo.

Le anacronie si distinguono in *analessi* e *prolessi*:⁷ la prima categoria sta ad indicare qualsiasi evocazione, a fatti ormai compiuti, di un evento anteriore al punto di interruzione della storia principale, mentre la seconda categoria indica qualsiasi manovra narrativa che evochi o racconti in anticipo un evento ulteriore.

L'evento recuperato sotto forma di anacronia - a prescindere dalla natura specifica che ha di analessi o di prolessi - si viene a collocare in modo più o meno distante dal tempo presente della storia principale: si chiamerà *portata*⁸ dell'anacronia tale distanza temporale, e *ampiezza* dell'anacronia la durata della storia che essa copre.

Le anacronie si distinguono in *esterne*, *interne* e *miste*,⁹ se studiate in rapporto ai limiti cronologici del racconto primo, e in *omodiegetiche* ed *eterodiegetiche*,¹⁰ se considerate in rapporto alla loro linea di azione e alla voce narrante. Le analessi e le prolessi si suddividono poi in *complete*, se il loro racconto raggiunge il racconto primo; e in *parziali*, se il loro racconto non raggiunge il racconto primo e si interrompe improvvisamente in un'ellissi.¹¹ Si parla invece di *analessi* o di *prolessi complete*,

⁷ L'etimologia dei due termini *analessi* e *prolessi*, conosciuti da Genette, viene così spiegata dallo studioso francese: "Prolessi e analessi hanno il vantaggio di rientrare, a causa del loro radicale, in una famiglia grammatico-retorica che comprende alcuni altri membri di cui ci serviremo in seguito. D'altra parte, ci serviremo dell'opposizione fra questo radicale *-lessi* (designante in greco l'azione di prendere, da cui deriva, narrativamente, prendersi un onere e assumere: *prolessi*, prendere in anticipo, *analessi*, prendere a fatti compiuti) e il radicale *-lissi* (come in *ellissi* e *parallassi*, designante l'azione del lasciare, di non menzionare). Ma nessun prefisso derivato dal greco ci permette di sovrastare l'opposizione *pro/ana*. Ecco quindi il ricorso al termine *anacronia*, perfettamente chiaro, ma che esorbita dal sistema, e con una fastidiosa interferenza di prefisso con *analessi*. Fastidiosa, ma significativa" (*Op. cit.*, p. 88).

⁸ La *portata* di un'anacronia è l'estensione di tempo che intercorre fra il momento in cui l'azione principale viene interrotta (cioè il presente) e il tempo che la *storia narrata* ricopre in senso retrospettivo (il passato) o prospettico (il futuro).

⁹ Si definisce *esterna* un'anacronia il cui contenuto diegetico precede temporalmente l'inizio della storia principale, e *interna* un'anacronia il cui contenuto diegetico segue temporalmente l'inizio della storia principale. Le anacronie *miste* presentano invece un contenuto diegetico anteriore all'*incipit* della storia principale e una durata che va oltre l'*incipit*: in questo caso la storia narrata si estende retrospettivamente dal tempo presente dell'*azione principale* al tempo passato della *storia narrata*.

¹⁰ Le *analessi* e le *prolessi interne eterodiegetiche* sono fondate su una linea di storia, e quindi su un contenuto diegetico, diversi da quello del racconto primo. Le *analessi* e le *prolessi interne omodiegetiche* si sviluppano invece sulla medesima linea di azione del racconto primo: in virtù di ciò possono a volte generare un grado di interferenza più elevato fra i due livelli narrativi.

¹¹ Parafrasando Genette, l'*ellissi* è, in senso proprio, un segmento inesistente di racconto con durata diegetica infinita. Ciò vuol dire che nell'*ellissi* il *tempo del racconto* è sospeso, ovvero uguale a zero, mentre il *tempo della storia* procede all'infinito. Lo studioso francese distingue inoltre due categorie principali di *ellissi*: quelle *temporali*

quando l'anacronia colma una lacuna ¹² anteriore o posteriore del racconto; e di *analessi* e *prolessi ripetitive*, quando un fatto già esposto viene ripreso o anticipato tale e quale.

La funzione degli inserti narrativi e delle *inner performances* presenti in *Women Beware Women* sarà discussa nel primo capitolo di questo libro sulla scorta dei concetti e delle teorie esposte da F. Berry in *The Shakespeare Inset: Word and Picture*.

Prendendo spunto da alcuni testi shakespeariani e da quelli di altri autori elisabettiani, lo studioso individua cinque tipi di *insets* - quattro di natura diegetica e uno di natura mimetica - e di ciascuno descrive le caratteristiche di base con riflessioni originali, dovizia di dettagli, ricche spiegazioni e preziose analisi testuali. Con il termine *inset* egli intende un segmento di storia narrata o rappresentata - un'anacronia dunque o una *inner performance* - collocato su un *secondo* livello di comunicazione rispetto al *primo*, rappresentato dal dialogo drammatico. Gli aspetti fondamentali che caratterizzano gli *insets* sono riassunti da Berry in questo passo (*Op. cit.*, p. 11):

They all demand a break from the dramatic now, a shift of tense accompanied by a vocal change in their rendering to suit that shift, and a frozen - or nearly frozen - group of players on the stage, frozen in order that no movements in the pictorial composition that the audience physically beholds will distract attention from the narrative poetry - that is sound, much of this sound creating pictures for the imagination that are at variance with the picture on the stage. "Of varying depth, temporal range and function" - then, despite the properties they all share and which distinguish them from the prevailing dramatic mode in which they are lodged, can Insets be classified according to either their quality, their form or their function? As it so happens, if one makes the function that each Inset serves, in the play in which it appears, as the basis for classification, it will be found that the divisions fairly correspond with differences of form and degree of quality.

La natura diegetica o mimetica di un *inset* è strettamente connessa quindi alla forma che assume e alla funzione che svolge all'interno di un testo. Gli *insets* hanno inoltre una dimensione temporale (e spesso anche spaziale) diverse da quelle della sto-

che possono essere determinate o indeterminate, e quelle *formali* che possono avere una natura esplicita, implicita o ipotetica. Per una descrizione più dettagliata dei vari tipi di *ellissi* rinviamo alle pagine 155-158 del saggio genettiano.

¹² Per *lacuna* si intende qui sia un'*ellissi temporale*, ovvero l'elisione di un segmento diacronico o una falla nella continuità temporale di un racconto, sia una *parallissi*, cioè un'*omissione laterale* di elementi costitutivi di un evento, non legati ad aspetti temporali.

ria in cui sono collocati, per questo la loro presenza è facilmente individuabile e riconoscibile. Come dice infatti Berry (*Op. cit.*, pp. 4-5)

The time of the Inset is customarily, perhaps always, distinct from the time of the play in which it is embedded. Sometimes too, but not always, the place of the Inset is distinct from the place of the play.

Nel contesto in cui appaiono questa loro caratteristica determina un cambiamento di punto di vista, che i narratologi chiamano *metalessi* (*Op. cit.*, p. 36):

The Inset when it occurs, whether as a dramatic Inset in narrative or a narrative Inset in drama, involves a change of focus. The Inset may be either obtrusive or recessive. In either case it produces a disturbance in the dominant surface of the containing work, and the spectator or listener is compelled to adjust his seeing or hearing (or both): thus the person who reads aloud from a narrative has to adjust his voice when he reaches a passage of dialogue so as to imitate to some extent the voice of the character; thus the actor in a drama, embarking on a passage of narrative, must deviate from the character he has assumed in order to speak in a subtly distinctive voice.

Proveremo adesso a riassumere brevemente le caratteristiche basilari dei cinque *insets* e a focalizzarne i concetti essenziali col proposito di riprenderli e di trattarli in forma più estesa e analitica nel primo e nel secondo capitolo.

L'*expository inset*¹³ - il primo dei cinque discussi da Berry - consiste nella narrazione espositiva di eventi accaduti prima dell'inizio effettivo di una storia. Serve fundamentalmente a introdurre/spiegare/chiarire gli antefatti di una storia drammatica necessari al pubblico per comprendere ciò che accade o sta accadendo *onstage*. La funzione di questo *inset* corrisponde pertanto, a grandi linee, a quella di un'analessi esterna.

L'*interior plot required inset*¹⁴ consiste nella narrazione di eventi che accadono durante la rappresentazione di un *play*, ma

¹³ Come spiega F. Berry, l'*expository inset* è presente principalmente "in the opening or second scene of the first act of any Shakespeare play (though it may occur later)"; esso inoltre "informs the audience of what they need to know before they can follow what is to be shown" (*Op. cit.*, p. 12). In altri passi dello stesso testo viene chiarito che gli *insets* di questo tipo "deliver a factual background with amazing efficiency, remain outside the dramatic reality, serving rather as a kind of prologue" (*Ibidem*, p. 44), e che la loro presenza è riscontrabile anche oltre il primo atto, purchè venga rispettata questa condizione: "the Inset must then narrate a single main event that took place previous to events shown on the stage" (*Ibidem*, pp. 45-46).

¹⁴ A proposito di questo tipo di *inset* F. Berry scrive: "To be distinguished from the expository narration of past events, of a history, of data which the audience must

in *altro luogo* e in *altro tempo*. Non essendo rappresentati *on-stage*, per ragioni che presto spiegheremo, tali eventi vengono ricostruiti mentalmente dagli spettatori e dai lettori attraverso libere interpretazioni, rielaborazioni sintetiche o *connections* che attivano spontaneamente, quando ascoltano i discorsi dei personaggi, valutando autonomamente ciò che questi dicono, affermano, anticipano, rievocano in forma memoriale, o insinuano in forma ambigua e allusiva. La scelta di non rappresentare un evento *onstage* può nascere da esigenze di tipo strategico (è l'autore che decide in piena libertà cosa lasciare fuori dalla messa in scena diretta e cosa trasformare in racconto), ma può essere anche dettata da condizionamenti imposti dallo spazio scenico, da necessità pratiche e contingenti: sia nel primo caso che nel secondo tali scelte rientrano in una logica di economia teatrale e, in senso più ampio e generale, nella visione strategica che presiede l'ideazione, composizione e messa in scena di una storia.

Il *voluntary inset*¹⁵ è un inserto libero da legami dinamici con il resto della scena. Seppure non risulti indispensabile alla com-

grasp before the play begins, is the narrative which refers, not to events anterior to the matter now to be dramatically presented, but to events which happen within the temporal span of the dramatic action, where the dramatic poet turns narrative poet because either he cannot show them on the stage or he chooses not to show them ... This kind is the Interior Plot-required Inset" (*Op. cit.*, p. 56). In un passo successivo lo studioso chiarisce inoltre che "the Interior Plot-required Inset, whether or not it duplicated an event previously shown, afforded opportunities to the narrative poet to focus on minute detail, to present 'cinematographic' close-ups to the imaginative vision" (*Ibidem*, p. 74).

¹⁵ Il *voluntary inset* rappresenta una componente diegetica di natura più complessa rispetto alle due esposte precedentemente. Come dice infatti F. Berry, "to be distinguished from the Expository Inset (the Inset which has the necessary, but mechanical, task of narrating information concerning the history of the characters without which the audience could not understand the action of the play now to be shown), and from the Interior Plot-required Inset (which also has a necessary, but mechanical, task, that of narrating an episode, supposed to have occurred within the time span of the presented action, either because it cannot be shown or because the poet prefers to tell it rather than to show it), is that kind of Inset which is, in a sense, gratuitous. It is gratuitous in that it is not required by the plot. This kind of Inset, which I therefore call the Voluntary, is unnecessary or expendable in that a narrative of this kind could be 'cut' from a text during its performance without the audience being any, or scarcely any, the worse as to their understanding of the plot - as to their knowing what's going on. A Voluntary Inset contributes in a way other than an 'advance of the action': indeed it can fairly seem to effectually 'delay the action'. All Insets, it could be objected, hold up the action in that stage-movement (with 'the action suited to the word, the word to the action') is arrested *while* a time (other than the stage 'now') and *while* a place (other than the stage 'here') are evoked in a narrative poem. That is so, but the Voluntary Inset interrupts not merely the stage-movement - in the manner of other kinds of Inset - but, apparently, at least, the Aristotelean action also. For, though the Expository and the Interior Plot-required

preensione dell'intreccio drammatico, serve a far conoscere in modo più sfumato la psicologia dei personaggi, rivelando dettagli del loro passato o aspetti caratteriali fortemente connotanti.

Nella categoria del *song inset*¹⁶ rientrano tutti quei componimenti in versi, concepiti espressamente per essere recitati o cantati in scena. L'effetto dei *song insets* è di sospendere temporaneamente l'azione principale, fornendo agli spettatori un intrattenimento ludico, un momento di svago o di riflessione su ciò che accade sul palco. Spesso sono accompagnati da musiche,

Insets hold up stage-movement, the audience is meanwhile at any rate given information (during that suspension) which will enable them to understand the stage-movement the better when it is resumed. With the Voluntary it is otherwise: it does not either directly, as when the theatre audience is addressed, or indirectly, as when the theatre audience is addressed through a stage-auditor, offer information useful for an understanding of the plot or, if it does offer a few grains, that is incidental yield. On the other hand, a Voluntary Inset can, and often does, yield information - whether this is its primary function or merely a side effect remains to be investigated - which adds to the audience's understanding of the character who narrates it revealing aspects of that character which are suppressed when it is wholly engaged in dialogue dedicated to furthering the here-and-now of the existing situation. Hence a Voluntary Inset can add to the audience's perception of the whole of a play despite the temporary suspension of physical movement which it inflicts. Only in a crude sense of the word, or only when a stage-production is under the control of an insensitive director, is a Voluntary Inset expendable" (*Op. cit.*, pp. 75-76).

¹⁶ La descrizione più completa che Berry dà di questo *inset* è contenuta in un passo collocato all'inizio del suo saggio: "The Song Inset may be considered as Type Four. The Song, when it is not improvised on the spot by the singer (and, even then, rhymed and sung, it stands out from - or stands back to - its dramatic context), even in the rare case when it is in the present indicative tense, informs of - or on - persons and a time other than the characters and *their* now which are displayed before the audience" (*Op. cit.*, p. 12). In un passo successivo lo studioso aggiunge queste riflessioni: "the songs ... interrupt the flow of spoken blank verse. With shorter lines, formal rhyme and distinctive vocal 'gear', these genuine lyrics do not however merely interrupt the blank verse but introduce a new plane. Planes are not only a matter of higher or lower, but relate to the other dimension expressed by the comparatives further and nearer ... while being sung, effect a change in the pictorial surface presented to the audience. Whether that change is one of advance or recession is open to discussion in the light of any particular song, for the songs indeed vary. A song may be more or less obviously articulated to the plot line; it might be so well joined as a member of the plot line that its omission might lead the audience into doubt as to the succession of events; or a song may seem to be more than *divertissement* or a stop gap; but elsewhere its function is neither to forward the plot nor to delay it" (*Ibidem*, pp. 38-39). La funzione e l'importanza di questo *inset* vengono descritte in un altro passo: "The Song Inset in Shakespeare can discover perspectives of various depth. The work of each song must be considered in its context. It is not so much a question of whether this or that song is pretty or touching or, occasionally, even majestic, when it is sung or read in isolation, or even whether Shakespeare was the author or had incorporated a folk-song, but, rather a question of its function. The question should be: What does this song do to its play in return for interrupting its action? To that part of the play preceding the interruption as well as to that part which follows?" (*Ibidem*, pp. 114-115).

talvolta invece, come nel caso di *Women Beware Women*, possono essere anche preceduti o seguiti da danze, balli e altre esibizioni di simile natura.

Il *play-within-the-play*¹⁷ - l'ultima delle cinque forme di *inset* prese in considerazione da Berry - consiste nell'allestimento di una rappresentazione teatrale all'interno del dramma principale. Questo *inset* origina quindi spontaneamente un fenomeno di *art en abyme*.¹⁸ Le caratteristiche e le complessità, tecniche e

¹⁷ Di questo *inset* Berry parla in modo dettagliato nella prima parte del suo saggio: "The Play-within-the-play may qualify as Type Five for reasons set out more fully in 'The Insets of *Hamlet*' below. Here we simply point to the fact that though the Play-within-the-play uses the first person and the present tense of drama, its now is other than the now of those comprising its stage-audience, an audience rendered as captive as the stage-audience to narrative and song. All types of Inset, except the last one (and excluding those lines whose only function is the imparting of information or the implementation of plot-links) involve the use of the narrative mode within a containing dramatic mode" (*Op. cit.*, pp. 12-13).

¹⁸ E' dal 1932 (anno della pubblicazione dei *Journals* di André Gide) che l'espressione "mise en abyme" viene diffusamente usata dalla critica letteraria. In realtà deriva dal linguaggio dell'araldica, anche se qualcuno ne intravede la matrice filosofica nel termine *abyssus*. Il suo successo è dovuto al fatto di aver colmato il bisogno di indicare con un unico nome un insieme di tecniche letterarie e di espedienti stilistici che, pur esistendo già da molti secoli in varie forme d'arte, sono stati da sempre designati secondo la loro specifica funzione e natura, senza mai essere cioè ricondotti a una categoria più generale che li sussumesse tutti quanti.

Nell'ormai noto articolo di Tadeusz Kowzan "Art en Abyme" (in *Diogene*, 96, 1976, pp. 67-92) lo studioso lituano distingue quattro casi di *art en abyme*: la *quotation*, ovvero la citazione, considerata la forma più comune di intertestualità ("Although it is a common phenomenon, its importance, both quantitative and qualitative is quite variable. The quotation may be defined as a statement with a double stating process, a statement whose actual stating is not original. There are, however, not many textual borrowings that are fraught with meanings in so far as the entire work is concerned and there are even fewer that make up a 'mise en abyme'", *Ibidem*, p. 69); l'*incasement*, ovvero una cornice che racchiude più espressioni artistiche simili o diverse fra loro, e per questo indicato con vari termini sinonimici quali *framing*, *incastration*, *interpolation* e *insertion* ("What distinguishes this process from the one we have just examined, is the fact that in a quotation we are dealing with a 'foreign body', a borrowing from an autonomous already existing work, while incasement is a technique where the two components - both the 'inner' and the 'outer' work - stem from the same author and have most often been conceived to form a whole, to coexist", *Ibidem*, p. 74); l'*autothematism*, cioè i fenomeni di autoreferenzialità o metatestualità che emergono da un'opera ("The third process which we shall analyze is autothematism, that is to say the reflection of an artist upon his own work, his creative process and his profession ... In the realm of dramatic literature, the phenomenon of autothematism is quite varied, being often, but not necessarily, tied to the process of the play within the play", *Ibidem*, pp. 78-79); e infine il *mirror game* basato su un gioco speculare di immagini testuali ("A phenomenon called game of reflections, mirror game, doubling, and which at times comes close to objectification ... When there is a show within the show, the existence of the audience for the inner play must be taken into consideration. The audience is sometimes unseen, imagined, hidden in the wings, but it also happens pretty often that it is present on the stage. In such an event, the traditional relationship between actors and audience, the strict separation between these two parties whose presence is vital for the existence of the

funzionali, di questo *inset* saranno ampiamente descritte e approfondite nell'analisi, che faremo alla fine del primo capitolo (pp. 244-271), del *masque* contenuto in *Women Beware Women* (V.ii.33-44, 73-175).

Dei cinque *insets* fin qui discussi l'unico che ha una natura completamente mimetica è il *play-within-the-play*. Il *song inset*, pur attuando infatti una mimesi diretta attraverso la declamazione di una poesia, di una filastrocca o di un ritornello, o attraverso l'esecuzione di una canzoncina o di un'aria, non prevede interazioni dialogiche fra i personaggi e si configura come un *sub-text* ibrido, una via di mezzo fra mimetico e diegetico.

La numerosa varietà di storie che si trovano nei testi teatrali, e le forme eterogenee sotto cui di volta in volta si presentano, sono state descritte in modo dettagliato e sistematico da Hugo Bowles nel saggio citato prima. Dopo aver esaminato una vasta quantità di testi teatrali risalenti a epoche diverse, egli ha individuato per ogni tipo di *dramatic story* un paradigma narrativo, sintetizzandone le caratteristiche di base, le forme e le funzioni narrative. Ci limitiamo a presentarle qui brevemente con l'intento di riprenderle e discuterle in modo più approfondito nei capitoli che seguono, in relazione a esempi estratti dall'opera di Middleton.

Una delle categorie di racconti più frequenti è quella delle *first time stories*. Come rivela la loro definizione, questi racconti hanno la funzione di fornire gli *antefatti* di una storia, introducendo informazioni su un personaggio o su un evento, di cui nulla si sapeva prima. Essendo il loro contenuto diegetico del tutto nuovo, tali racconti si prestano particolarmente bene a chiarire i *preliminari* che, nella fase di avvio di un racconto, servono ai lettori e agli spettatori per colmare il loro *gap* conoscitivo. Per questo motivo le *first time stories* sono maggiormente concentrate nella parte iniziale di un testo, anche se non capita di rado di trovarne anche *a storia avanzata* o nella parte finale di un'opera. Come vedremo, la tragedia di Middleton confermerà in pieno questo *trend*.

performance, is at times somewhat upset. One particular group fulfills a double function, namely the audience of the inner play. They constitute or rather they play the role of the public of the public presented to them, but for us who are the audience of the big play, they never stop being characters in that play (*i. e.* the 'big play'). We are thus dealing with a certain doubling in the role of those who participate in the performance, both as actors and as audience", *Ibidem*, pp. 84-85).

Le *second or response stories*¹⁹ sono racconti che nascono in risposta a una *first time story* su iniziativa o desiderio di un *listener*, che da *narratario* si trasforma in *narratore*, rovesciando i ruoli diegetici assunti da entrambi in partenza. Se in genere nelle *second stories* i due interlocutori discutono argomenti di comune interesse da punti di vista diversi, può succedere tuttavia, man mano che il racconto avanza, che giungano ad esprimere profonde divergenze di vedute fino ad allontanarsi completamente l'uno dall'altro, trasformando la loro narrazione in una *counter-story* vera e propria (v. pp. 14-15).

I *retellings*²⁰ sono racconti che ripropongono il contenuto diegetico di una *first time story* in forma pedissequa o variata. Possono essere narrati da uno stesso personaggio o da un altro che si sostituisce a lui nel dinamico e complementare gioco delle parti. Può accadere infatti che gli ascoltatori di una *storia prima*

¹⁹ In merito a questa categoria di storie tornano utili le osservazioni fatte da Bowles nel suo saggio critico: "It frequently happens that someone will tell a story and other participants will respond with one of their own. Since conversational stories often occur together in this way, it pays to examine the wider conversational context in which a narrative episode occurs. Analysis of such episodes shows that they are carefully constructed 'to demonstrate understanding of their predecessors' (Norrick 2000:112). Thus we find cases of 'second' or 'response' stories, which are narrated by the next speaker in response to the first, or of 'story rounds' in which stories are told one after the other by participants in groups" (*Op. cit.*, p. 58).

²⁰ L'importanza di questi racconti e gli effetti che sortiscono sono messi bene in luce da Bowles in diversi passi del suo saggio: "Retellings can be exploited for a variety of interactional purposes because they inevitably cause the audience to focus on how the story changes between the first and the second telling. There are two ways in which these changes are played upon by dramatists. One is in the accuracy of the storyteller's retelling and the other is the role of the new listener and how far narrators reformulate the original for its new audience" (*Op. cit.*, p. 55). Analizzando inoltre un passo del *play* shakespeariano *Henry IV, Part 1*, Bowles spiega come la narrazione ripetuta di una storia permetta all'*audience* di capire sempre meglio quanto veritiero (o non veritiero) sia il discorso di un narratore: "The audience knows that this narrative is not true because they have already seen onstage what really happened - that Falstaff had been robbed by Hal and Poinsin disguise. The fact that the events have already been witnessed means that the audience can focus more closely on how the story is told - whether the information given is true and whether or not the teller uses the devices at his disposal to alter the narrative details in his favour ... The retellings in *The Birthday Party* and *Henry IV Part 1* also highlight the question of narrator credibility. Whether a narrator can be believed or not illuminates power relations between characters and story retellings give dramatists the opportunity to show speakers reinforcing or undermining their own or others' credibility" (*Ibidem*, pp. 56-57). Se un narratore ripresenta la stessa storia con mezzi dialettici meno efficaci, rende più debole la sua posizione e meno convincente il suo racconto dinanzi agli ascoltatori: "The different narrations of the same events by the same characters over time contribute to characters' personal fragility because they give the impression that a story can never be recalled or retold in the same way - 'each narrative performance instantiates a separate story tied to its local conversational context'" (*Ibidem*, p. 58).

prendano l'iniziativa di riformularla con parole proprie, modificandone parzialmente o totalmente i contenuti, oppure (cosa più rilevante!) cambiando la morale della storia in base allo scopo che si prefiggono di raggiungere (*story reformulations*). I *retellings* sono quindi importanti, perché possono confermare, variare o smentire la versione esistente dei fatti, mostrando un punto di vista uguale, parzialmente modificato o del tutto nuovo rispetto a quello del *narratore primo*. Essi aiutano il pubblico a comprendere lo sviluppo delle cose in modo sempre più ampio e completo. Spesso i *retellings* mostrano anche il desiderio di sfida che si cela dietro un narratore o la volontà di mettere a frutto la propria capacità dialettica, elaborando una *variatio* più accreditabile della *first time story* o, una vera e propria *counter-story*, se il narratore è animato da propositi ostili o malevoli. Per analogia formale e semantica i *retellings* possono essere accostati ai *racconti iterativi* e ai *racconti ripetitivi*.²¹

Le *counter-stories* sono narrazioni animate dal proposito di sfidare, attaccare o mettere in difficoltà qualcuno che ha già raccontato o esposto qualcosa, sebbene tale scopo non sia sempre esplicitato in modo chiaro e trasparente dal *teller*. Nascono con lo scopo di controbattere una *first time story* della quale forniscono una versione completamente diversa, ma può anche succedere a volte che il *narratore primo* sfidi ancora il *narratore secondo*, ribaltando la versione dei fatti fornita da quest'ultimo con argomentazioni nuove e più convincenti, che gli permettono di ristabilire la propria verità dei fatti. In genere la versione più credibile e completa di un fatto è l'ultima fornita in ordine di tempo dal narratore. Sebbene le *counter-stories* siano

²¹ Per spiegare la natura e la funzione di questi due racconti G. Genette introduce nel suo saggio (*Op. cit.*, pp. 162-165) il concetto (di livello più generale) di *frequenza narrativa*, una sorta di matrice generativa che sfrutta il rapporto fra *capacità di ripetizione del racconto* e *capacità di ripetizione della storia*. Dopo aver spiegato che la *ripetizione* altro non è che una costruzione dello spirito, che elimina da ogni ricorrenza tutto ciò che ha in esclusiva, e si limita a conservare solo ciò che l'accomuna ad altre ricorrenze della medesima classe, Genette chiarisce che ogni enunciato narrativo non è mai un prodotto unico, ma può essere riprodotto, ripetuto una o più volte nel medesimo testo. Fra la capacità di ripetizione degli eventi narrati della *storia* e la capacità di ripetizione degli enunciati narrativi del *racconto* si può stabilire inoltre un sistema di relazioni, riconducibili a quattro tipi virtuali, in virtù del fatto che le due parti possono realizzarsi in un senso e nel senso contrario: un evento può essere infatti ripetuto oppure no, così come, a sua volta, un enunciato può essere ripetuto oppure no. In definitiva può accadere che un racconto (di qualsiasi tipo esso sia) può raccontare una sola volta quanto è avvenuto una sola volta, *n* volte quanto è avvenuto *n* volte, *n* volte quanto è avvenuto una sola volta, e infine una sola volta quanto è avvenuto *n* volte. I *racconti ripetitivi* e *iterativi* rientrano nelle ultime due casistiche qui indicate.

esemplarmente ed invariabilmente usate per mostrare le divergenze di posizione fra i narratori, o metterne in luce la competizione interlocutoria e la sfida argomentativa,²² queste storie sono accompagnate a volte, in modo del tutto inaspettato, da espressioni anche “friendly and affiliative”.²³

Le *story rounds* (cfr. anche nota 19, p. 13) sono racconti fatti da un gruppo di persone su un tema scelto da un narratore principale che viene dibattuto poi a turno dagli altri. L'idea che sta dietro questi racconti è quella di consentire alle persone di prender parte a una discussione e raccontare le proprie storie, seguendo un filone narrativo, per così dire, “circolare”. Tra le varie funzioni, che queste narrazioni hanno, vi è da un alto quella di mettere in evidenza le dinamiche che si creano fra persone che desiderano confrontarsi in gruppo su esperienze simili di vita e, dall'altro, quella di facilitare e rendere più forti e solidali i rapporti umani e sociali.

Sotto l'etichetta generica di *small stories*²⁴ vengono convenzionalmente raggruppate diverse tipologie di racconti che hanno

²² Ogni storia può offrire lo spunto per un'azione di sfida fra due interlocutori ed essere a sua volta oggetto di sfide successive. Sulle *counter-stories* Bowles scrive nel suo saggio: “Instead of having chains of stories which support each other, a response story can contradict the previous one. This is the case of Prospero's *Sycorax* story in response to Ariel's, and of Hal's account of the robbery at Gadshill in response to Falstaff's. These are counter-stories, i.e. narratives which are used to justify a claim that contradicts a previous claim” (*Op. cit.*, p. 61).

²³ D. Schriffin, “The Management of a Co-operative Self During Agreement: The Role of Opinions and Stories”, in A. D. Grimshaw (ed.), *Conflict Talk. Sociolinguistic Investigations of Arguments in Conversations*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 241-259.

²⁴ Bowles descrive così le caratteristiche di base delle *short stories*: “Small stories have a number of elements in common. First they are presented as spontaneous conversations that occur on the spur of the moment. They establish a strong connection between the story and the events that are happening on stage at the present time, giving an impression of immediacy. The story's connection with the here and now might be established by the way it illustrates the particular mental state of the storyteller or by its functioning as a spontaneous response to an onstage situation. Secondly, small stories tend to be about personal matters whose tellability depends on their being shared. This means that the listener has to be closely involved in the telling and the degree of social affiliation between speaker and listener becomes especially important ... Small stories that are not treated conversationally involve the listener less and generally make use of the poetic monologue to make their point. Both types of story can provide psychological insight into character; for example, we learn that storytellers are worried through the interactional mode of dialogue (Honey) or by inference from the contents of monologues (Clarence, Calphurnia). However, the highly conversational stories enable more to be learned about listeners through the way they react to them. The dramatic treatment of small stories also reveals a constant tension between transactional and interactional elements. In small stories with an inconsequential message, such as gossip, the social bonding produced in the telling of the story is of overriding importance, whereas it may be of lesser importance in eye-witness reports in which a message has to be

un'estensione così breve da non poter essere paragonate in nessun modo a quella di un *full narrative episode*. A questa vasta categoria di storie appartengono le *chats*, i *gossips*, gli *hearsays*, così come le parentesi diegetiche, i *practical purposes*, le *intentions*, gli *hints or allusions to past actions or to events already happened* e gli *hints or allusions to planned actions, or to events that are about to happen*. Per la brevità testuale che le caratterizza, per l'apparente incapacità che hanno di produrre effetti significativi sull'azione principale (*inconsequentiality*), per il fatto di situarsi spesso nelle conversazioni ordinarie come *second order fields*, e per non essere analizzabili secondo il modello laboviano,²⁵ queste *short stories* sono state per molto

imparted. However, the requirements of the play often oblige dramatists to mix transactional and interactional functions ... However, not all narratives involving memories and dreams are treated by dramatists as small stories. They are often represented in more elaborate and reflective ways and make use of different conversational styles to obtain particular dramatic effects" (*Op. cit.*, pp. 117-118).

²⁵ Il modello messo a punto da Labov/Waletzky per descrivere la tecnica della *conversational narrative* in chiave socio-linguistica fu pubblicato per la prima volta in un articolo del 1967 intitolato "Narrative Analysis" (in J. Helm, ed., *Essays on the Verbal and Visual Arts*, University of Washington Press, Seattle, pp. 12-44). La sua ampia diffusione e rilevante influenza ne hanno fatto negli ultimi decenni un punto di riferimento inappellabile. Migliorato nella sua impostazione di base, il modello fu riproposto dai due linguisti nel 1972 con nuove, significative aggiunte: furono introdotte, per esempio, le storie orali che non erano previste dal precedente modello; fu fatta una descrizione più ricca e dettagliata delle strategie narrative; la definizione di *racconto* includeva per la prima volta la nozione di *tempo*, che era stata omessa nel primo modello: "narrative is a sequence of two clauses that are temporally ordered" (W. Labov, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, University of Philadelphia Press, Philadelphia 1972, pp. 360-361).

Il modello Labov/Waletzky prevede lo sviluppo di una narrazione (o di un racconto) in tre distinte fasi. La prima è l'*orientation* che include un insieme di informazioni fornite dallo scrittore/narratore sul principiare di una *storia* per chiarire chi sono i personaggi e precisare in quale tempo e in quale luogo essa si svolge.

La fase successiva è più complessa, poiché il percorso della narrazione può seguire quattro possibili sviluppi evolutivi. Il primo *step* è costituito dall'*abstract* nel quale un *teller* accenna sommariamente al contenuto della storia di cui presto parlerà. Definito da Labov come un "initial clause that reports the entire sequence of events of the narrative" (in "Some further steps in narrative analysis", *Journal of Narrative and Life History*, 1997, p. 402), l'*abstract* funge da introduzione a un racconto. Spesso è preceduto dal discorso di un altro *teller* che lo invita a esporre la sua storia. Il secondo *step* è dato dalla *complicating action*, considerata la parte *core* della *storia*. Si tratta di un "full narrative" che descrive una serie di eventi in ordine cronologico. Il terzo *step* è la *resolution*, ovvero la spiegazione di come sono stati risolti gli eventi della *complicating action*, incluso l'esito della *storia*. La *coda* segnala infine la conclusione della *storia*: in questa parte del racconto il narratore e l'ascoltatore si ritrovano al punto esatto in cui era iniziato il racconto, e la forma narrativa (che era prima al passato) muta "returning the perspective to the present moment" (W. Labov, *Op. cit.*, 1967, p. 39).

La terza e ultima fase è costituita dalla *evaluation*, cioè dal commento conclusivo che il narratore fa sulla *storia*. Essa chiarisce "the means used by the narrator to

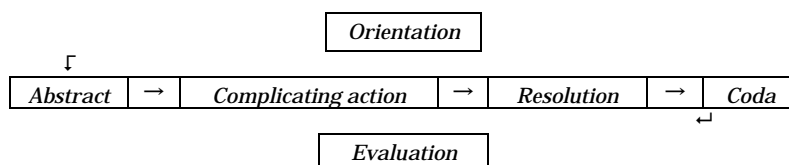
tempo trascurate dalla ricerca narratologica, sebbene la loro natura diegetica non sia stata mai messa in discussione.

Se per anni questi aspetti hanno quindi sminuito il peso e l'importanza delle *small stories* nelle analisi testuali, di recente tali forme di racconto sono state ampiamente rivalutate non solo perché forniscono informazioni interessanti sui personaggi della storia, ma anche per la capacità che hanno di conferire ai dialoghi un carattere vivido e realistico, di avvicinarli al modo di comunicare e di pensare della gente comune, di mostrare i meccanismi con cui la gente entra spontaneamente in relazione con gli altri (*social affiliations*). Se dunque nei decenni passati “their presence and function in plays has also been largely ignored in literary studies because they are generally regarded as not contributing significantly to important areas of theme, character and plot development”, adesso “the affiliative properties of small stories are well attested in linguistic research” (H. Bowles, *Op. cit.*, p. 93).

Le *chats*, i *gossips* e i *reported hearsays* rappresentano delle brevi forme di scambio conversazionale finalizzate a veicolare opinioni e commenti su una persona o su un evento accaduto di recente in un luogo preciso. Questi *small talks about local news* trovano terreno fertile nei contesti sociali ²⁶ e famigliari dove i

indicate the point of the narrative, its *raison d'être*: why it was told and what the narrator is getting at” (W. Labov, *Op. cit.*, 1972, p. 366).

Le tre fasi di sviluppo del modello sono rappresentate in sintesi in questo schema:



Da quanto detto fin qui si capisce adesso meglio, perchè il modello Labov/Waletzky, che nasce come “one-size-fits-all”, non può essere applicato a tutti tipi di racconto, e ancor meno alle *short stories*.

²⁶ Sulla funzione sociale del *gossip* H. Bowles scrive in nota al suo saggio (*Op. cit.*, p. 94): “In anthropological studies (e. g. Jones 1980) the term ‘gossip’ is used to refer to informal communication between members of a social group, whereas linguistic studies have defined it in terms of evaluative commentary about absent parties. However, most commentators agree that it is particularly important for social cohesion since it provides people with information which is important for the conduct of their daily social lives (Emler 1998) and helps to establish group membership. Dunbar goes so far as to argue that ‘language evolved to allow us to gossip’ (1994:78). Its social importance derives partly from the contents of the stories themselves, which reflect the cultural values of a particular community, and partly through the cooperative and socially cohesive way that it is carried out. Sociolinguistic studies have also examined the way in which gossip is differently practised by men and

legami sono più stretti. Nascono dalla curiosità di capire cos'è accaduto, dal bisogno di ricostruire la verità di un fatto, partendo da notizie frammentarie o da opinioni contrastanti. Le informazioni riportate sono per lo più versioni/rielaborazioni personali con aggiunte parziali o riduzioni volontarie. La voce che le riporta fa quasi sempre riferimento a una fonte esterna. Se le informazioni avute sono di prima o di seconda mano, cioè vere, parzialmente vere o del tutto false, si scoprirà però solo col tempo. Concepiti come *breaking news* o fughe di notizie, questi *talks about talks* impattano sulla vita ordinaria, condizionando o turbando la tranquillità quotidiana. L'obiettivo è quello di influenzare il punto di vista dei personaggi in scena e degli spettatori in platea, dando alla situazione contingente una direzione attuale e una prospettiva nuova.

Nell'articolo "Life 'on Holiday'? In Defense of Big Stories" (2006) ²⁷ Mark Freeman osserva giustamente che se nella vita reale le *small stories* (e in particolare i *gossips*) consentono alle persone di socializzare e di intrattenere oziosamente il tempo, nei testi letterari non rappresentano invece quasi mai dei *lazy narratives*, ma svolgono un'azione determinante nella trama di un'opera:

Works of literature are themselves filled with small stories: we generally think of them as "episodes". But of course the episodes we find in such works do not stand on their own but only acquire significance by virtue of the larger constellations of meaning - the "plot" - to which they contribute (Ibidem, p. 134).

Anche le allusioni e gli accenni ad azioni del passato o ad azioni pianificate anzi tempo (i cosiddetti *hints or allusions to past actions or to events already happened* e *hints or allusions to planned actions, or to events that are about to happen*), per quanto brevi nella forma e criptici nei contenuti, rappresentano nei testi teatrali delle presenze diegetiche interessanti e meritevoli di considerazione, come del resto anche i *practical purposes* e le *intentions*, quando orientano le azioni dei personaggi in scena e creano *suspense* o aspettative negli spettatori.²⁸

women. Cameron (1997) has hypothesized sports talk to be a form of male gossip whereas the female version tends to be concerned with more personal issues".

²⁷ Mark Freeman, "Life 'on Holiday'? In Defense of Big Stories", *Narrative Inquiry*, 16, 2006, pp. 131-138.

²⁸ Come è noto, gli eventi che vengono predetti possono avverarsi in modo parziale o completo, o non avverarsi del tutto a causa di imprevisti/ostacoli che si vengono a frapporte, mentre è in corso l'azione principale.

Fra i racconti presenti nei testi teatrali vi sono poi i *reports*, che nascono da un lungo e complesso lavoro di investigazione fatto da un personaggio-narratore (di sua iniziativa o su richiesta di un *mandante*) su una terza persona. Questi *tales* sono molto dettagliati e forniscono una “versione” dei fatti tendenzialmente oggettiva. Molto ricorrenti sono in particolare gli *eye-witness reports*. Concepiti come resoconti testimoniali fatti da un personaggio che giunge da lontano (quasi sempre ambasciatori, nunzii, servitori o figure di secondo piano, che appaiono e scompaiono nel giro di poco tempo dalla scena) servono a riportare una notizia importante a qualcuno presente in scena su commissione di una terza persona. Per la delicatezza dei contenuti trattati e gli effetti che producono tali racconti richiedono una fase di preparazione adeguata.²⁹ Nel presentarsi in scena il *messenger* ha il compito di chiarire la propria identità, spiegare da chi è stato mandato e perché, ponendo enfasi sull'importanza del messaggio che si accinge a riferire in modo da catturare fin da subito l'attenzione dei suoi ascoltatori. Le informazioni che riporta devono essere convincenti, affidabili ed esposte possibilmente in modo consono al contesto e ai suoi uditori,³⁰ pena il fatto di non essere creduto e finire screditato.

Le *revelation stories* sono racconti in cui un narratore confessa particolari della propria vita o di quella altrui, fornendo una chiave di lettura importante per comprendere i retroscena della storia narrata. Questi *tales* si prestano particolarmente bene per approfondire aspetti psicologici dei personaggi, dar vita a intrecci complessi e articolati, riservando ai lettori/spettatori un

²⁹ Il racconto di un messaggero, a prescindere dal fatto che parli di un evento positivo o negativo, necessita fin dall'inizio di un'adeguata preparazione discorsiva “by giving an indication of what it is” (per un approfondimento sul tema si confronti D. Maynard “The News Delivery Sequence: Bad News and Good News in Conversational Interaction”, *Research on Language and Social Interaction*, 30, 1997, p. 95). Nelle commedie e nelle tragedie greche i messaggeri preparavano, per esempio, con congruo anticipo i loro ascoltatori al racconto di un evento, introducendo una quantità di dettagli e di preliminari utili allo scopo. Nel *Macbeth* di William Shakespeare - e siamo già in epoca moderna! - l'Old Man, prima di narrare a Ross la situazione che sta per accadere, rievoca gli eventi straordinari della notte precedente, “Threescore and ten I can remember well; / Within the volume of which time I have seen / Hours dreadful, and things strange, but this sore night / Hath trifled former knowings ... 'Tis unnatural, / Even like the deed that's done. On Tuesday last, / A falcon, towering in her pride of place, / Was by a mousing owl hawk'd at, and kill'd” (II.iv.1-4a, 10b-13); e di esempi simili se ne possono citare molti altri.

³⁰ I mezzi retorici di cui si avvalgono i personaggi che vogliono offrire una testimonianza credibile sono da ricondursi alla cosiddetta “claim to authentic speakership”, come la chiama I. Hutchby in *Media Talk*, Open University Press, Maidenhead 2006, p. 83.

finale a sorpresa. Arricchendo la trama di un'opera con aneddoti e misteri che vengono svelati progressivamente, creano l'effetto di una *suspense* prolungata. Se quindi, come dice giustamente M. Fludernik, "the essence of narrative is the communication of anthropocentric experience or experientiality", ³¹ il momento epifanico finale ripaga enormemente l'attesa dei lettori/spettatori, svelando intrighi e lati oscuri che si nascondono dietro il racconto di una storia umana.

Le *reminding stories*, dette anche *memories recalls*, sono invece narrazioni che nascono da riflessioni, ricordi, associazioni mentali o stati d'animo di un personaggio-narratore che stabilisce una connessione memoriale col *passato*, facendo riaffiorare spontaneamente nel *presente* eventi della propria vita o di quella altrui, accaduti tempo prima. Per individuare la natura di questi racconti e la relazione che li lega alla storia principale bisogna però capire come nasce e si sviluppa nella mente di un personaggio il *processo rimemorativo*. E' importante inoltre individuare la *matrice* che li genera e la *forma* memoriale che assumono nella mente del personaggio, poiché, per analogia, possono essere facilmente confusi coi *racconti nostalgici*. La *rimemorazione*, com'è noto, non è una semplice operazione di immagazzinamento di dati e di successivo recupero, ma qualcosa di più complesso e articolato che presuppone la rielaborazione individuale di un evento passato e la sua graduale maturazione/interiorizzazione. Nello schema che segue sono riportate le fasi evolutive con cui un *evento*, acquisito da un individuo, può essere "storicizzato" e diventare progressivamente oggetto di narrazione memoriale da parte sua:

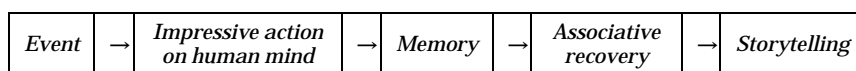


Figura 1

Come osservano E. Ochs e L. Capps nell'articolo intitolato *Narrative Authenticity* (1997), ³² l'atto del *ricordare* e il *racconto rimemorativo* presuppongono l'autenticazione iniziale dello *storyteller* e, nel contempo, anche il riconoscimento e/o la convalidazione della *storia narrata* da parte degli ascoltatori. Come in altri tipi di racconti, nei *memories recalls* il narratario deve condividere con il narratore non solo l'assunto che l'evento

³¹ M. Fludernik, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Abingdon 2009, p. 59.

³² E. Ochs, L. Capps, "Narrative Authenticity", *Journal of Narrative and Life History*, 7, 1997, pp. 83-89.

recuperato sia realmente accaduto, ma diventa fondamentale anche il supporto del suo ascoltatore. In teatro il recupero memoriale di indizi sul passato, fatto attraverso rielaborazioni soggettive, è molto ricorrente.

A differenza delle *reminding stories* e degli *involuntary memories* che ripropongono fatti del passato attraverso associazioni mentali libere e incostanti, le *nostalgic stories* nascono dal desiderio di un personaggio-narratore di recuperare episodi importanti della propria vita pregressa e di riviverli in forma di *memories of a golden age*. Nel rievocare le condizioni del passato il narratore prova nostalgia e dispiacere, pensando a quanto *tempo* è trascorso da allora, *cosa* hanno rappresentato per lui e *come* potevano essere diversamente vissute, se non fossero state interrotte o ostacolate da qualcuno. La rivelazione di queste storie presuppone un'intesa molto alta fra *listener* e *speaker* e contribuisce a rafforzare la conoscenza reciproca, il loro rapporto personale.

Le *reshaping memories* sono storie del passato che nascono da complesse rielaborazioni mentali fatte da un narratore in prima persona, a volte in modo volontario, altre volte in modo involontario. Nel riprendere un episodio pregresso egli opera una distorsione dei fatti, modificando la trama, le dinamiche modali e il punto di vista. Tale alterazione ha luogo: 1) quando i fatti narrati sono troppo lontani nel tempo e non possono essere più ricostruiti in modo preciso o fedele; 2) quando il narratore decide (per ragioni che non sempre spiega) di selezionare dei segmenti isolati di una storia del passato e di presentarli in forma casuale o parziale ai propri ascoltatori; 3) quando un evento è narrato da più personaggi, e ognuno di loro si fa latore di un punto di vista diverso; oppure 4) quando un narratore vuole adattare il proprio racconto al suo interlocutore, cercando di raggiungere un obiettivo prestabilito.

Le *fantasy stories* sono racconti ispirati a fatti che accadono difficilmente nella realtà di tutti i giorni. Sono fantasticherie pure che assumono nella mente del narratore una dimensione straordinaria, fino ad avere a volte sviluppi inverosimili o completamente assurdi. Si distinguono in *fantasy stories of the past* e *fantasy stories of the future* in base alla forma temporale che presentano (prospettica o retrospettiva). Entrambe le tipologie presuppongono un grado di *affiliation* molto alto fra narratore e narratario, superiore certamente a quella che caratterizza altri tipi di storie: l'*agreement* che il narratore stabilisce col suo narratario sul contenuto fantastico del racconto è un presupposto

necessario che trova fondamento nell'accettazione della *non plausibilità* del contenuto della storia da parte del narratario. A differenza di quanto accade nelle *nostalgic stories* la veridicità delle *fantasy stories* ³³ non deve essere dimostrata dallo *storyteller*, perché queste ultime sono inverosimili per definizione.

Altre due categorie interessanti di storie, presenti nei testi teatrali, sono quelle dei *dream-tellings* e dei *pipedreamings*.

I *dream-tellings* sono racconti ispirati a un sogno appena fatto, che provoca nel personaggio-narratore un risveglio improvviso e inaspettato. Per questo sono caratterizzati da stati d'animo di *euforia/disforia, felicità/infelicità, gioia/malinconia*, che si alternano costantemente. Il sogno offre allo *storyteller* lo spunto per riflettere sulla propria vita e sul mondo circostante. Come accade nelle *fantasy stories*, anche in questi racconti la veridicità non è un presupposto che il narratore è tenuto a garantire, né che il *listener* pretenderà mai, perché l'oggetto dei *dream-tellings* non è reale ed esiste solo in una dimensione astratta e immaginifica, *altra* quindi da quella della vita quotidiana. Le *narrazioni di sogni* possono essere rivelatrici di verità inaspettate: a volte anticipano eventi prossimi ad accadere, altre volte svelano invece fatti del passato che nessuno conosceva prima. Parlando di esperienze personali, che emergono dal suo inconscio, il narratore offre ai narratori l'opportunità di condividere con lui riflessioni personali anche profonde. Il coinvolgimento che il narratore crea coi suoi ascoltatori è direttamente proporzionale al grado di bravura che mette nel narrarli e al grado di *affiliation* che stabilisce con loro.

I *pipedreamings* sono narrazioni di sogni irrealizzabili o mai realizzati, seguiti da visioni deludenti del futuro o del passato, per questo si distinguono in *pipedreamings of the future* e *pipedreamings of the past*. Se i primi sono legati a eventi fortemente desiderati, ma dall'esito chiaramente incerto o impossi-

³³ Per chiarire le differenze di base fra *fantasy stories* e *nostalgic stories* Bowles fa le seguenti considerazioni: "This subjectivity underscores the main difference between fantasy and nostalgia, namely the possibility of dispensing with storyteller credibility altogether. In a truly collaborative fantasy about the past there is no need to verify the accuracy of the storytellers memory whereas nostalgic stories need some element of verifiable truth that there counted events actually took place. This is often provided by speaker support. A healthy nostalgic story can slide into delusion when it is not based on a claim that is recognized as truthful by the listener. In consequence dramatists will vary the level of cooperation within a story to create a different story mood. A lesser degree of support will turn healthy nostalgia into maudlin sentimentality and a fantasy if the speaker is unassisted, will rapidly become a solipsistic pipedream. This dependence on joint construction applies to fantasies of the future just as much as it does to fantasies of the past" (*Op. cit.*, pp. 141-142).

bile, i secondi sono da considerare delle *nostalgic stories* che parlano di eventi improbabili o difficilmente accaduti.

Prima di avviarci nello studio dei *narrative episodes* e delle *inner performances* di *Women Beware Women* desideriamo soffermarci brevemente su alcune modalità tipiche della comunicazione teatrale, che possono aiutare a comprender meglio meccanismi e dinamiche interne del testo middletoniano, che coinvolgono in modo diverso i suoi lettori e spettatori.

La comunicazione teatrale si sviluppa, come è noto, su un doppio asse: uno verticale, che coinvolge in forma indiretta l'autore dello *script* e i lettori virtuali del suo testo o gli spettatori presenti in platea; e uno orizzontale, che si sviluppa internamente al testo in forma diretta fra i personaggi in scena.

Lo schema che segue mostra in che modo si vengono a posizionare sull'asse verticale e quello orizzontale gli attori che entrano in gioco, ovvero l'autore, l'*audience* e i personaggi della storia, nei ruoli alterni e mutevoli di *addressers* e di *addressees*:

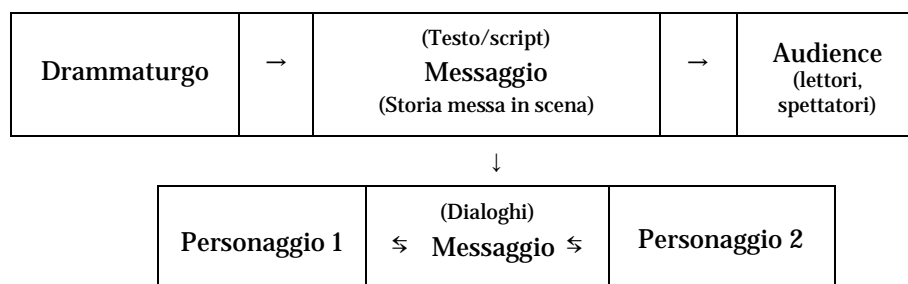


Figura 2

Il livello di complessità di un dialogo drammatico è comprensibilmente maggiore rispetto a quello di una normale conversazione *face-to-face*, perché, sviluppandosi simultaneamente su due assi di comunicazione, ha una duplice implicazione semantica. La sovrapposizione dei due piani favorisce inoltre, da un lato, “[the] so-called dramatic irony, when the viewpoint of the audience is different from that of some character(s)”³⁴ e, dall’altro, rende possibile l’interazione spontanea fra personaggi e pubblico: nei *soliloqui* e negli *aparte* i personaggi possono infatti interagire in modalità diretta con l'*audience*, rompendo lo schema fisso della comunicazione orizzontale; e nello stesso

³⁴ M. Short, “Discourse Analysis and the Analysis of Drama”, in R. Carter and P. Simpson (eds.), *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistic*, Unwin Hyman, London 1989, p. 153.

tempo anche l'*audience* può interagire direttamente coi personaggi, come accade sovente nel teatro moderno.

Partendo dallo schema rappresentato nella *Figura 2*, ci proponiamo adesso di elaborare un modello più dettagliato per mostrare come si vengono a situare, sul secondo livello di comunicazione testuale, i *narrative episodes* e le *inner performances* in un testo teatrale.

La *storia* rappresentata si manifesta al pubblico attraverso dialoghi e azioni che gli attori-personaggi mettono in scena. Se la storia principale costituisce un messaggio di *primo livello*, che l'autore/drammaturgo/regista rivolge/trasmette al pubblico di lettori/spettatori attraverso il dialogo dei personaggi, i *narrative episodes* e le *inner performances*, "racchiusi" nel discorso drammatico principale, costituiscono a loro volta dei messaggi di *secondo livello*, come mostra la *Figura 3*.

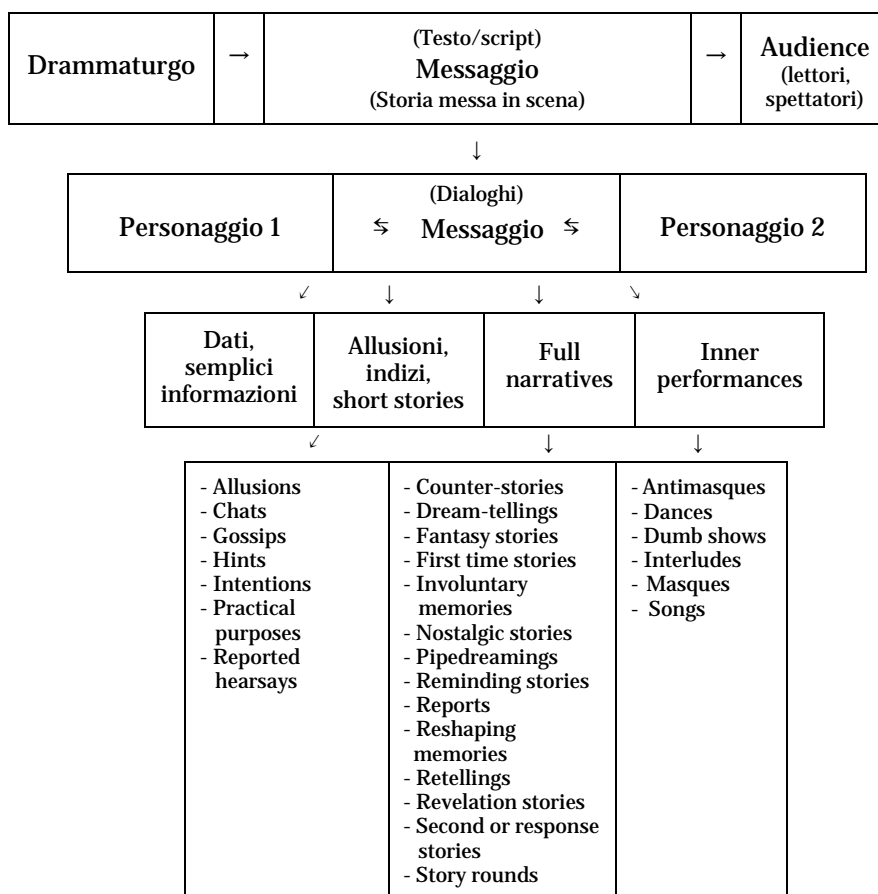


Figura 3

Come si comprende da questo schema, gli scambi conversazionali dei personaggi veicolano un'ampia quantità di *informazioni* che possono assumere nel testo e nella scena forme e funzioni pragmatiche molto diverse: alcune di queste *informazioni* sono dati di scambio molto semplici, semanticamente non connotati, altre invece si presentano sotto forma di *short stories* o deboli *narratives* come, per esempio, i *gossips*, le *chats*, le *allusions*, gli *hints*, i *reported hearsays*, i *practical purposes* e le *intentions*; e altre, infine, sotto forma di narrazioni ad alto contenuto diegetico come le *first time stories*, le *second or response stories*, i *retellings*, le *counter-stories*, gli *story rounds*, le *revelation stories*, i *reports*, le *reminding stories*, le *nostalgic stories*, i *reshaping memories*, gli *involuntary memories*, le *fantasy stories*, i *dream-tellings* e i *pipe-dreams*. I messaggi possono manifestarsi all'interno di un testo o *script* teatrale in forma però anche mimetica (alternativa a quella principale), configurandosi come *inner performances* e *spectacles within* da mettere liberamente in scena come danze, *dumb shows*, *interludes*, *ritualities*, *songs*, *anti-masques* e *masque*.

La selezione dei *narrative reports*, che analizzeremo nel primo capitolo, si basa fondamentalmente sui principii indicati da Neal Norrick nei due saggi pubblicati di recente, *Conversational Storytelling* e *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*.³⁵ Secondo Norrick un *narrative episode*, a prescindere dall'estensione che ha nel testo e dal ruolo del suo narratore,³⁶ deve essere presentato con le integrazioni dialogiche del narratario, in modo da apparire coeso e omogeneo nella forma, chiaro nei contenuti e comprensibile nei passaggi logici interni.

Chiameremo d'ora innanzi *inset* l'insieme delle parti che compongono e strutturano discorsivamente un racconto, ovvero le

³⁵ Neal Norrick, *Conversational Storytelling*, Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2000; e *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*, Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2010.

³⁶ Riteniamo interessante riportare qui alcune osservazioni di H. Bowles sulla funzione dei *turn-takings* in relazione al ruolo specifico dei narratori all'interno di un *play*: "Turns in dramatic dialogue are pre-packaged by the writer and set out on the page for the analyst ... Turns are important in dramatic dialogue for a number of reasons. The first aspect to consider is length, which is estimated by the number of words. During the turn the speaker has possession of the floor, denying access to others and obliging them as listeners to claim their own right to speak. Thus length may be important for interpreting the kind of role that speakers have in a conversation-active or passive, dominant or submissive ... However, as Culpeper (2001:175ff.) points out in his analysis of an extract from *Richard III*, length alone is not decisive in determining which speaker is controlling the conversation. A speaker may have very short turns but may use them to good conversational advantage" (*Op. cit.*, pp. 38-39).

narrative clauses del narratore unitamente ai *turn-takings* del narratario. Gli *inserti diegetici* saranno presentati e discussi in ordine testuale (o sintagmatico), mentre la ricostruzione temporale degli *eventi narrati* sarà fatta con integrazioni progressive in ordine logico-cronologico (o paradigmatico).

Per ragioni pratiche ci è sembrato inoltre opportuno raggruppare talvolta in un unico *inset* due o più forme diegetiche brevi, frammentarie o debolmente narrative, perché, presentate nel loro *frame* originario, diventavano più facili da comprendere. Gli stessi principii sono stati seguiti per le *inner performances* contenute nel *play* middletoniano, al fine di garantire per entrambe le categorie analizzate (diegetiche e mimetiche) una presentazione uniforme dei passi estrapolati.

Poiché le *action sequences* di una storia trovano forza e sostanza negli atti perlocutori dei personaggi, e si sviluppano progressivamente in virtù della logica argomentativa dei loro discorsi o racconti,³⁷ l'analisi degli *insets*, che faremo nel primo capitolo, terrà anche conto degli effetti che i *turn-takings* producono nel *contesto* dell'opera,³⁸ e della correlazione che hanno con ciò che è stato asserito prima dagli stessi *speakers* o *tellers*, in modo da verificare *affidabilità* e *coerenza* degli *spoken narratives*.

Uno strumento utile per interpretare e analizzare in chiave linguistica i *narrative episodes* presenti nelle opere teatrali ci viene fornito da Bowles nel saggio già citato.³⁹

Mirando a un'analisi conversazionale dei *racconti*, lo studioso ha elaborato uno schema multifunzionale che tiene conto delle numerose categorie linguistiche che intervengono nei dialoghi dei personaggi a più livelli interazionali, e consentono uno stu-

³⁷ La logica argomentativa dei personaggi segue le tipiche formule conversazionali *question-answer*, *comment-agreement/disagreement*, e i principi negoziali dell'*offer-acceptance*.

³⁸ Per comprendere uno *spoken narrative* è importante valutare sia il contesto discorsivo, che quello socio-culturale in cui si viene a situare. Non a caso H. Bowles, per definire la parola *contesto*, prende in considerazione due concetti strettamente correlati ad esso, quello cioè di *setting* e quello di *scene*: "Ethnographic studies classify the context of speech events in considerable detail. Hymes (1972, 1974), for example, describes it in terms of the category of situation, which is divided up into setting and scene. *Setting* refers to the time and place of a speech event, while *scene* refers to the psychological orientation of the speakers to these spatio-temporal characteristics, including knowledge of the norms by which the setting is culturally defined, e.g. the level of formality that would be expected from a story told in a pub, at a family dinner or in church" (*Op. cit.*, p. 32).

³⁹ H. Bowles, *Ibidem*, p. 50.

dio completo e approfondito delle *informazioni* riportate, delle *voci narrative* e dei *punti di vista* veicolati.

Lo schema proposto da Bowles dispone gli strumenti di analisi linguistica secondo l'ordine e la sequenza indicati nella *Figura 4*.

Conversation Analysis			
	Analytical question	Analytical focus	Micro level
CA categories	How is the story organized at a microlevel?	Action sequences, turn-taking, sequence organization	
↓	↓	↓	
Dimensions	Interactional analysis		
Interactional mode	What is the level of affiliation and cooperation between participants?	Footing, frame, key, features and strategies of cooperation and politeness	
Local interactional function	What is the immediate interactional purpose of the story?	Local interactional context	
Discourse role	How does the story fit into the speech event?	Wider discourse context	
Purpose	What is the speaker doing with the story? What features does it have in common with other stories of a similar kind?	Communicative and social purpose Lexical, grammatical, discourse features	Macro level

Figura 4

Il modello della *conversation analysis* punta a indagare il *modo* in cui ha luogo un'interazione verbale, e quindi più estesamente ad accertare la *funzione*, il *ruolo* e la *finalità* dei discorsi narrativi. L'analisi linguistica sviluppata su microscala coinvolge per gradi progressivi tutti gli aspetti discorsivi e gli elementi

narrativi che emergono dal testo secondo una metodologia estesa e integrata su macroscale.

Cerchiamo di spiegare adesso brevemente gli aspetti linguistici e le funzioni narrative che le categorie della *conversation analysis* mirano a indagare/esplorare all'interno di un testo.

L'*interactional mode* concerne nello specifico la (o le) *modalità* con cui due interlocutori - uno *speaker* e un *listener* - ⁴⁰ si vengono a posizionare nella conversazione, originando nella complementarità dei loro ruoli gli *spoken narratives*. Oggetto di indagine dell'*interactional mode* sono in particolare: 1) i processi mediante cui il narratore giunge a formulare i racconti, avvalendosi della collaborazione del narratario, pur se a volte passivo; 2) le motivazioni che stanno dietro i racconti, e le dinamiche con cui nascono e si sviluppano, al fine di capire se sono spontanee, come nei racconti a lunga tirata monologica, o indotte e gradualmente sollecitate dalle domande dell'ascoltatore/interlocutore.

La *local interactional function* serve a capire il rapporto che lega il narratore al narratario, ⁴¹ e il narratore ad altri eventuali personaggi della storia, in che modo questi interlocutori partecipano al racconto, e in quale contesto ha luogo la storia narrata. Inoltre si propone di individuare e accertare la finalità immediata di un *narrative episode* all'interno del macrotesto in cui è incastonato (il cosiddetto *interactional purpose*), tenendo conto delle informazioni, spiegazioni e giustificazioni, che il narratore dà ai suoi narratari.

Una parte importante in questa analisi la svolge anche il *discourse role* che mette in relazione i singoli *narrative episodes* con la *main story* di un'opera, indagando le dinamiche con cui i primi si legano (discorsivamente e tematicamente) alla seconda.

La quarta fase prevista dal modello di Bowles si propone di capire se la *storia principale (embedding text)* contiene più versioni, o versioni alternative, di un *racconto inserito (embedded text)*, di valutare il tipo di rapporto che accomuna la prima al

⁴⁰ Nel saggio intitolato *Dramatic Discourse* (Routledge, London 1995, p. 31) V. Herman parla di due figure complementari, quella del *canonical speaker* "responsible for the form, the composition, the transmission and the motivated use of speech and is thus a full participant in the speech event", e quella del *canonical hearer*, "[the] one addressed and ... the targeted recipient who is a participant and channel-linked with the speaker".

⁴¹ Per definire nel modo più ampio e completo possibile il rapporto che lega *speakers* e *hearers* in un dialogo o in un racconto, S. Levinson ha coniato l'espressione efficace di "participant framework" (cfr. *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 68).

secondo (se di analogia, opposizione o di altra natura), e di individuare lo scopo generale sotteso dal piano strategico dello *storyteller* e della storia da lui narrata, ovvero il *communicative purpose*.⁴²

Se le tipologie di racconto che abbiamo fin qui presentato (ovvero quell'insieme di categorie, forme e strategie narrative riconducibili abitualmente alla diegesi letteraria) e le tecniche di rappresentazione (ovvero quell'insieme di espedienti, strumenti e accorgimenti che servono alla messa in scena di una *pièce* teatrale) sono per l'autore mezzi imprescindibili per la costruzione formale di un testo e la sua semantizzazione più ricca e completa, e se scopo della ricerca è l'intelligibilità del senso più ampio dei messaggi in esso contenuti, uno studio critico non può che partire da tali forme e da tali tecniche per renderle funzionali alla decostruzione di un testo, alla sua ermeneutica e alla comprensione del senso pieno che lo attraversa.

Nel primo capitolo la scelta di partire dagli *embedded narratives* e dalle *inner performances* di *Women Beware Women*, come chiavi di lettura privilegiate dell'opera, non avrà solo la finalità di individuare e indagare forme e strutture narrative che si sviluppano nel *play* in modo parallelo a quelle dialogico-mimetiche, ma anche quella di esplorare ed esaminare tecniche, strategie ed espedienti, che il drammaturgo inglese ha usato per la messa in scena del suo *play*, attingendo al vasto repertorio del teatro elisabettiano e giacomiano.

Nel secondo capitolo si è cercato di capire, attraverso una riesamina dei dati analizzati, in che modo Middleton ha assorbito e rielaborato *idee* e *concetti*, *temi* e *stilemi* dalla tradizione letteraria precedente, ottemperando al gusto, ai desideri e alle aspettative della società contemporanea, e in che modo ha saputo anche discostarsi con originalità e spirito innovativo dai *clichés* e dai *modelli* stilistici e culturali dominanti, senza apparire troppo accondiscendente o debitore.

Nel terzo capitolo si è tracciato il percorso storico che ha segnato e contraddistinto, dal 1657 (anno di stampa dell'opera)

⁴² Questo concetto è stato mutuato dal saggio di J. Swales, *Genre Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge 1990. Il genere di racconto dove il *communicative purpose* assume un'importanza centrale nella narrazione e coincide con la finalità stessa dell'opera è il *self-aggrandising tale*, nel quale notoriamente il narratore descrive il proprio ruolo di protagonista, celebrando le azioni compiute e i traguardi raggiunti come dei successi personali importanti.

ad oggi, la fortuna teatrale e la ricezione critica di *Women Beware Women*, con l'intento di cogliere e mettere in luce non solo il valore artistico e letterario della tragedia middletoniana, la sua bellezza estetica e ricchezza culturale, ma anche aspetti nuovi e sorprendenti, che hanno suscitato nelle generazioni più moderne un crescente interesse, testimoniato, già a partire dalla seconda metà del Novecento, da numerose produzioni teatrali, cinematografiche e radiofoniche, intese a valorizzare, rivisitare e attualizzare *temi e riflessioni* di natura politica, sociale, religiosa e sessuale, di cui *testo e autore* si son fatti nel corso dei secoli portavoce.