

Adamo nel teatro della Restaurazione:
The State of Innocence di John Dryden

Margherita Giulietti
Università di Verona

Dopo aver affidato allo *stage* eroi ed eroine appartenenti a mondi considerati primitivi o comunque lontani dell'assetto culturale dell'Europa del tempo, Dryden progetta di far comparire sulla scena della Londra della Restaurazione anche Adamo, il primitivo per eccellenza.

Infatti, sul finire della fase in cui si dedica al teatro eroico, il drammaturgo elabora un sorprendente progetto spettacolare incentrato sul mito biblico di Adamo ed Eva.

Ma se negli *heroic dramas* precedenti Dryden ha inscenato la stanchezza del noto e la ricerca di modi nuovi di guardare al mondo con l'esotismo e il primitivismo di Incas, Aztechi e Mori, e se, per il diffuso pensiero naturalistico, egli può ora aprire uno spazio anche al "paradiso" di Adamo, questo giardino della prima perdizione non è più un luogo incontaminato.

Sebbene il titolo sembri alludere alla sequenzialità del mito biblico, in realtà nel suo habitat naturale quest'Adamo non conosce la semplicità e la estraneità al male della non identificazione primigenia, ma, appena creato, pensa, ragiona e sa tentare, come fa Eva. Decentrato e già diviso, non è quindi re di quel creato in cui l'Adamo antico aveva regnato attribuendo il nome agli animali in quanto locutore di quel linguaggio naturale, sensuale e non diversificato che è proprio delle origini (Eco 1993: 199). Contrariamente alle attese, Adamo è da subito l'uomo del silenzio, della solitudine, della caduta. Antifrastico, in quanto creatore di aspettative contraddette dall'opera stessa, ed insieme simbolico, in quanto allusivo ad una visione del mondo, il titolo immette dunque nel teatro un *play* che annuncia le complessità e i dubbi, le fragilità e le perdite che caratterizzano l'epoca¹.

1. La composizione di *The State of Innocence* sembra situarsi in un momento di stasi dell'attività drammatica di Dryden. A voler stabilire una cronologia, questo *play* segue la punta massima dei drammi eroici, vale a dire *The Conquest of Granada* (1670-1) e precede *Aureng-Zebe* (1676) che ne segna il declino. Nell'ambito delle altre attività per il teatro, Dryden sta ora collaborando con John Crowne e Thomas Shadwell alla stesura di *Notes and Observations on the Empress of Morocco* (1674), che è un attacco feroce contro il giovane drammaturgo Elkanah Settle, autore di un dramma ritenuto troppo fantasioso e sfarzoso. Contemporaneamente Dryden compone un prologo ed un epilogo per

Il dramma, che va a stampa nel febbraio del 1677, ad alcuni anni di distanza dalla presumibile data di composizione (la quale può risalire alla fine del 1673 o all'inizio del 1674), non conosce però mai una realizzazione sulla scena. È arguibile, infatti, in primo luogo, che la scenotecnica sofisticata – la quale, come è ricostruibile dalle didascalie esplicite, prevede arditi spostamenti di angeli, rapidi voli, astri rotanti nel cosmo e passaggi di nuvole che danno alloggio a una dozzina di creature angeliche – sia sembrata un'utopia a chi gestiva le esigue risorse finanziarie della King's Company, la quale, oltre a versare in particolari difficoltà, si era appena trasferita nel nuovo teatro di Drury Lane ancora privo di una dotazione di scenari e di macchine². L'incipit, con la sua didascalia che ordina

l'inaugurazione del nuovo teatro della sua compagnia (marzo 1674). Il Prologo costituisce una testimonianza vivace sia della idea architettonica, ispirata a principi di sobrietà e di mancanza di pompa del teatro di Drury Lane, sia della rivalità in atto con l'altro teatro, il Dorset Garden, che si distingue per lo splendore del suo interno e per l'arco di proscenio scintillante d'oro, sia, infine, dell'antagonismo dovuto alla presenza francese a Londra che con i suoi scenari, la musica, il canto, i macchinari oscura la produzione nazionale. Tuttavia Dryden non rifiuta di procedere ad una sua propria sperimentazione delle nuove proposte, accogliendone le suggestioni spettacolari ed ideando, in *The State of Innocence*, nuove modalità rappresentative.

- 2 Essendo privi di informazioni precise in merito ai motivi che hanno indotto Dryden ad un esperimento così insolito qual è la trattazione di materia appartenente all'epica in una *pièce* per il teatro, vediamo quali avvenimenti del mondo teatrale ed extrateatrale ne possono aver determinato non solo la composizione, ma anche la nuova scenotecnica. Se da un lato, infatti, Dryden attinge alle scelte che è venuto elaborando con il dramma eroico, dall'altro in questo *play* egli sperimenta l'inserimento di effetti spettacolari e di musica vocale e strumentale. Per quanto riguarda il sistema teatrale, la composizione di *The State of Innocence* può essere ricondotta alla competizione che il teatro del re, appena ricostruito dopo l'incendio del Theatre Royal di Bridges Street del '72, non riesce per ora a sostenere con il Duke's Theatre che, inaugurato nel '71, sta diventando il teatro principale per la rappresentazione di opere. Esso, infatti, è all'avanguardia per i nuovi macchinari di cui si è recentemente attrezzato e dove, come allude il Prologo, sta andando in scena con vistoso successo la versione semioperistica di *The Tempest* attribuita a Shadwell. In essa al dialogo si alternano interludi che prevedono la presenza di veri e propri cantanti. Appare probabile, quindi, che la King's Company commissioni a Dryden una forma di *play* con musica che possa competere con un successo così strepitoso. Il *play*, comunque, è iscritto allo Stationers' Register il 17 aprile 1674, data che ne indica certamente l'avvio della composizione, se non proprio la conclusione. L'altra commissione può essere dovuta al mondo extra-teatrale e precisamente alla Corte che, in questo periodo, indice dei festeggiamenti nuziali per l'arrivo di Mria Beatrice di Modena, la quale va sposa a Giacomo, il fratello

un tumulto di movimenti ed affida il compito di informare sull'antefatto ad un complesso sistema scenografico saldato ad un codice musicale, può costituire un'eccellente esemplificazione delle singolari richieste di questa messa in scena e quindi offrire giustificazione dei motivi contingenti che ne hanno impedito la realizzazione.

Nell'oscurità iniziale percorsa da "*A symphony of Warlike Music*", la quale predispone al disordine che sta per aver luogo nel cosmo, alla guerra celeste, lo sguardo è chiamato in alto, al Cielo che ora si squarcia e dal quale precipitano gli angeli ribelli "*wheeling in the Air, and seeming transfixed with Thunderbolts*". Accolti da botole che si aprono sul palcoscenico, essi poi scompaiono lasciando che, come segno di vittoria, si diffondano nell'aria musica e inni e riappaiano in alto degli angeli "*brandishing their Swords*". Conclusasi infine la battaglia tra gli angeli e Dio, la vista è attratta verso la direzione opposta, sull'inferno, che il fondale pensato per la sua rappresentazione deve fingere in parte come "*a Lake of Brimstone or rowling Fire*" ed in parte come terreno "*of a burnt colour*". A sua volta questa collocazione degli angeli prostrati nel lago sulfureo ed infuocato esige un commento sonoro che, abbandonata la festosità precedente, segnala il diffondersi di un senso "*of Horror and Lamentation*" (Dearing 1994: 98).

Esaltando i valori della finzione, la nuova funzionalità della macchina a cui Dryden ora guarda perché essa attiva uno sguardo predisposto ad attese di spettacolarità, mette, come vediamo, a dura prova le risorse di pittori e di carpentieri, di managers e di attori.

The State of Innocence non deve però essere sembrata solo un'ipotesi irrealizzabile di spettacolo, ma anche un tentativo azzardato di "opera", intesa naturalmente nel senso ancora vago e generico del tempo della Restaurazione, di anni, cioè, nei quali, sulla spinta dell'influenza soprattutto francese, si sta assistendo ad un progressivo confluire della musica nel teatro³.

del re, nel novembre del 1673. Comunque siano andate le cose, la scrittura sembra segnata da una certa fretteolosità, ammessa da Dryden stesso, che dichiara di aver lavorato "at a Month's warning, in which time 'twas wholly written" (*The Author's Apology for Heroique Poetry and Poetique Licence*, Dearing 1994: 86). Se l'ipotesi è credibile, insoluta rimane la questione della mancata messa in scena, alla quale il *play* appare predisposto per la presenza di didascalie numerose e ben coneggnate. Soltanto alcuni anni dopo la composizione Dryden decide di affidare la sua "opera" alle stampe e, quasi a voler compensare il silenzio della scena, il resto del secolo testimonia vivo interesse per *The State of Innocence* in numerose edizioni destinate al solo pubblico di quest' "opera", quello dei lettori.

3 Dryden esporrà le proprie riflessioni formali sull'opera a più di un decennio di distanza, quando nel 1685 scriverà la prefazione del libretto per l'opera *Albion and Albanius* musicata da Grabu ed andata in scena al Queen's Theatre. In tale occasione indicherà caratteristiche, argomenti e qualità delle forme, delle

Il genere in cui questa edizione drammatica in cinque atti ed in poesia della vicenda di Adamo ed Eva si configura è quello che il drammaturgo definisce "mixed", per cui un dramma viene "adorn'd with scenes, Machines, songs and Dances" (*Albion and Albanus. The Preface*, Miner 1976: 10). In questa prima versione drydeniana di "opera" la musica, alla cui composizione nessun musicista si è però mai dedicato, assume soprattutto il ruolo di intermezzo sinfonico e vocale; ad essa il drammaturgo assegna ora il valore evocativo del commento ora quello di accompagnamento nella narrazione di avvenimenti⁴. L'unica apertura alla forma operistica vera e propria è costituita da un episodio che si inserisce nel terzo atto, creando la prima sequenza di quella terza scena in cui le creature, ancora nello stato di "innocence", riposano nel sonno notturno in un "*pleasant Bower*".

Lucifero, che bisbiglia parole di tentazione nell'orecchio della donna, costituisce l'antefatto del materializzarsi visivo del sogno di Eva. La visione che si apre agli spettatori ha la forza di attrazione di un *masque* in cui, in un contesto di azione mimica e di danza, si apre lo squarcio di un dialogare il cui ritmo si predispone, per l'alternarsi di versi di tre o quattro accenti, ad un canto siglato alla fine da un duetto. La sequenza, che segnala l'utilizzo in questo caso di cantanti professionisti – l'angelo tentatore rende più seducente la sua tentazione con il canto che rivolge ad una donna "*habited like Eve*" – e che si situa in un giardino edenico dove appaiono e scompaiono un albero, un baldacchino e degli spiriti, congiunge così le arti della vista e dell'udito in una situazione di illusorietà e di seduzione, di sensuosità e di meraviglia⁵. Poiché quest'opera

espressioni, dei personaggi di uno spettacolo che è "a poetical Tale or Fiction, represented by Vocal and Instrumental Musick" (*Albion and Albanus. The Preface*, Miner 1976: 3).

- 4 La musica, quindi, può suggerire lo stato di guerra nel Cielo o la vittoria o la condizione miserevole degli angeli sprofondati nel lago sulfureo e quindi suscitare emozioni consone al rappresentato, come nell'incipit, oppure, come accade nel passaggio dal primo al secondo atto, fungere da narratore e raccontare mediante un canto l'accaduto, il combattimento, il valore.
- 5 La tentazione da parte di Lucifero, che nell'azione del dramma si attua nella seconda scena del quarto atto, è così proposta proletticamente in questa *Vision* notturna di cui, con il suo canto, come indica esplicitamente la didascalia, un angelo induce Eva a credere nel potere metamorfosante del frutto proibito. L'azione suasoria della musica che si appoggia al ritmo rassicurante ed avvolgente delle seducenti parole dell'angelo: "Behold what a change on a sudden is here! / How glorious in beauty, how bright they appear! / From spirits deform'd they are Deities made, / Their pinions at pleasure, the clouds can invade (III. iii. 29-32) non è però lasciata agire da sola, ma è affiancata dall'altra persuasione, quella della vista, che nella azione mimata che si svolge davanti ai loro occhi, mostra ad Eva come delle "*deform'd shapes*" danzanti intorno

abbina il canto, la danza, la musica strumentale non a vicende mitologiche, come accadeva nella già vitale tradizione europea, bensì al mito biblico, è presumibile che ai direttori del nuovo teatro il progetto di svago profano sia sembrato affidarsi ad un tema troppo serio.

Se la vicenda – la creazione di Adamo ed Eva, la tentazione e la caduta – è tratta dall'incipit del libro della Genesi, questa è anche la materia alla quale Milton si è rivolto in *Paradise Lost*, che sta raccogliendo stima ed ammirazione nel circuito letterario di cui, da qualche anno, Dryden fa parte. Ad essa egli pare rivolgersi in seguito a studi ed esigenze personali nell'ambito della versificazione che, in questo volgere di anni, lo spingono all'approfondimento di poeti inglesi da Waller a Denham, da Cowley a Milton a Spenser. Come ricorderà egli stesso in *Discourse of Satire* (1693), che possiamo considerare la sintesi retrospettiva della sua carriera, in queste letture Dryden cerca "Beautiful Turns of Words and Thoughts (*Discourse Concerning the Original and Progress of Satire*, Chambers & Frost 1974: 84) per la sua poesia futura. Nell'opera di Milton, comunque, sebbene la riconosca dotata di "a true sublimity, lofty thoughts" e vi rinvenga "ancient words" che hanno in se stesse "somewhat of Venerable", non trova "that for which I looked" (*ibid.*: 85).

Pare quindi che sia stato questo disaccordo poetico, che implica la scelta del *blank verse*, le modalità miltoniane del periodare, l'utilizzo di termini ormai desueti nel tempo, ad aver spinto Dryden, vent'anni prima della sua confessione in età matura, ad accostare *Paradise Lost* con l'intento della revisione.

L'esito è quello di una forma drammatica anomala rispetto alla fase compositiva che Dryden sta attraversando, ma di non poco significato se vista come tentativo di ibridare il dramma eroico con la nuova forma operistica. *The State of Innocence* documenta, perciò, sia il particolare travaglio poetico che il drammaturgo sta ora vivendo, sia la sua disponibilità ad operare una sinergia che

all'albero vengano trasformate del frutto proibito in angeli dallo splendore pari a quello divino. La visione indica dunque come la tentazione sia già presente nell'animo di Eva: forte è l'attrazione per il proibito e per la trasgressione, per la bellezza e l'immaginazione, per la sensuosità ed il sognare che allarga i confini della realtà. Se Eva è quindi anche Lucifero e Lucifero è come Eva, questo sogno è anche una visione metonimica dell'"opera" come la si concepisce al tempo, così amata dal pubblico femminile, piena di inganni e fondata sulla spettacolarità, forma che negli scritti critici Dryden censura, ma alla quale pure si accosta. Se difende il *judgment*, Dryden è quindi attratto anche dalla *imagination*.

È forse anche per questa sua costante contesa interiore che le voci intrecciate dell'angelo tentatore e della creatura femminile chiudono la sequenza del sogno lasciando che si liberi nell'aria più di un significato dell'unisono del loro canto: "To the joy that's forbidden we eagerly move; / It enhances the price, and increases the love" (III. iii. 42-43).

coinvolga da un lato la testualità, la quale accosta Milton all'Apocalisse, Genesi alle Lettere Paoline, il Nuovo Testamento al pensiero contemporaneo, dall'altro il genere spettacolare in cui l'allegoria del *masque* si unisce al *repartee*, il senso tragico alla scena borghese, la parola degli attori alla musica. Mosso da questa molteplicità d'intenti, Dryden chiede dunque a Milton, ormai prossimo a morire, il permesso di trasferire "his Paradise Lost into a Drama in Rhyme", permesso che, seppure con qualche riserva, gli viene accordato (*The State of Innocence, Commentary*, Dearing 1994: 32).

Per quanto l'intervento di Dryden sia apparso pretenzioso o avventato e comunque criticabile perché generalmente equiparato ad una semplificazione e volgarizzazione di materia sublime adatta solo a concezioni di grande respiro, l'intenzionalità da cui muove il progetto è complessa. Non apparendo direttamente, ma piuttosto attraverso omissioni e sottolineature, essa si pone in controtuce sia dei maggiori dibattiti del tempo che investono il potere, la teologia naturale, il determinismo meccanicistico, il naturalismo, sia dei dubbi personali di Dryden riguardo alla linea da imprimere alla propria arte. Se da un lato, infatti, egli sta pensando al cambiamento nello stile drammatico, che si attuerà con la fase successiva della tragedia e l'impiego del *blank verse*, in questo momento sembra farsi urgente il richiamo dell'epica, come l'intenso studio di questi anni, soprattutto di Milton, induce a pensare⁶.

Alla complessità delle mitivazione che si raccolgono sullo sfondo di questa rielaborazione non fa difetto, però, la qualità inventiva, che si esplica sia nello

6 Sebbene l'aspirazione all'epica non si attui mai effettivamente, in quanto Dryden è costretto a scrivere per il teatro per ragioni di sopravvivenza, nel poeta rimarrà profondamente radicato il senso di superiorità di quella poesia. Esso verrà sottolineato fino alla fine della sua attività quando, con l'orgoglio del grande poeta ed insieme l'umiltà di chi non ha posto mano al progetto sommo, Dryden si sofferma un'ennesima volta a considerare le differenze che corrono tra il dramma e la poesia eroica. Così, nonostante una vita in cui l'attività drammaturgica ha avuto un posto preminente, dopo aver tradotto l'amato Virgilio, egli indica ancora l'eccellenza di una poesia che non si affida all'istante della parola detta sulla scena, ma che penetra profondamente nell'interiorità durante il processo della lettura sprigionando così la sua forza segreta "at greater leasure" (*Dedication of the Aeneis*, Frost 1987: 272). In questo volgere degli anni settanta Dryden sembra volersi dedicare ad una vita più raccolta, di studio e di riflessione, lontana dalle pressioni e dagli obblighi a cui si sente legato dagli incarichi ufficiali e dal contratto con la compagnia del re. Forse proprio per questo bisogno nella *Apology for Heroique Poetry and Poetique Licence*, che funge da prefazione di *The State of Innocence*, egli tesse le lodi del silenzio lasciando arguire quale sia la sua personale tentazione al momento presente.

spostamento statutario dal narrato al detto, sia nel procedimento linguistico, sia nel disegno generale che guida tutto il dramma.

Di fronte all'assunzione della funzione modellizzante del teatro per un ripensamento personale del mito biblico, ci chiediamo allora come si pervenga ad un testo nuovo, ad un nuovo senso.

È evidente che, nel passare da un codice narrativo a quello drammatico senza discostarsi dall'ossatura della fabula miltoniana, Dryden è spinto dalla intenzione generale di un suo personale adattamento sia alla episteme dei tempi sia alle esigenze specifiche del teatro.

Egli opera per sottrazioni di parti o per transcodificazioni di lunghe narrazioni in azione visiva mediante l'impiego di *machines*⁷. Se l'intervento di Dryden provoca una vistosa caduta della tensione ideologica presente in *Paradise Lost*, egli non riduce però la *pièce* ad un atto banalizzante. Limitando l'azione narrativa nei diecimila e più versi del poema di Milton in un dramma breve che vede diminuire sia l'originaria molteplicità delle ambientazioni spaziali sia il numero dei personaggi, Dryden ritaglia quella porzione di fabula che ha maggior valore drammatico e che, insieme, gli consente di aprire relazioni con la

7 Nella *Apology* Dryden non solo riconosce il proprio debito nei confronti di *Paradise Lost*, ma ne dichiara anche l'eccellenza nell'epica inglese, sebbene non manchi di ricordare le critiche mosse a Milton da chi si è dichiarato contrario alla scelta di un "supernatural Argument" per il suo poema epico (*The Author's Apology*, Dearing 1994: 97). Se da un lato quindi Dryden ammira il grande poeta, dall'altro, calato come è nell'atteggiamento revisionista del proprio tempo, non può non nutrire delle riserve che mette in atto nella sua versione in rima, la quale spinge un amico e collaboratore come Nathaniel Lee a darne una valutazione in versi enfatici, che ne colgono però l'essenza dell'intervento: "Milton did the Wealthy Mine disclose, / And rudely cast what you cou'd well dispose / He roughly drew, on an old fashion'd ground, / A Chaos, for no perfect World was found, / Till through the heap, your mighty Genius shin'd" (*To Mr Dryden, on his Poem of Paradise*, *ibid.*: 537). Le riserve – che, come indicheranno il *Discourse of Satire* (1693) e la *Dedication of the Aeneis* (1697), riguardano lo stile con le sue cadute e i termini antiquati, il *blank verse* invece della rima, l'argomento tragico nel poema epico, l'eccessivo numero di personaggi del mondo soprannaturale e la centralità eroica della figura di Satana – non impediscono a Dryden di nutrire un grande rispetto per Milton e di riconoscerne la sublimità assoluta. Comunque, la decentrazione del personaggio di Satana, alla quale si assiste in questo esperimento drammatico, sarà giustificata apertamente da succinte parole di critica quasi vent'anni dopo, quando, nella epistola dedicatoria della sua traduzione di Virgilio, Dryden dirà che riconoscerebbe a Milton poeta epico una grandezza maggiore "if the Devil had not been his Heroe instead of Adam" (*To the Most Honourable John, Lord Marquess of Normanby, Earl of Mulgrave, etc., and Knight of the Most Noble Order of the Garter*, Frost 1987: 276).

contemporaneità⁸. Così il campo dell'azione è indubbiamente ancora il luogo archetipico, con le sue delizie e beatitudini, ma è anche il mondo di oggi, in cui si argomenta, come fa Adamo appena creato, e si dibatte. Disteso su di un tappeto di muschio come il personaggio di un'opera pastorale, egli si chiede infatti con accenti cartesiani:

What am I? or from whence? For that I am
I know, because I think. (II. i. 1-2)

Ma è in fitti dibattiti, tra cui quello centrale condotto con i due angeli istruttori Gabriele e Raffaele, che Adamo esibisce la sua strategia logica. In questa sequenza, che mette a fuoco una delle maggiori controversie del tempo, quella del libero arbitrio, il personaggio porta alla luce, con sorprendente finezza, le difficoltà incontrate da uomini attivi ed aperti del tempo di Hobbes ad accettare una causalità che si salda alla fede. Per questo, alla conclusione del suo argomentare, Adamo deduce che per l'uomo è meglio essere "constrain'd to good, than free to ill" (IV.i.104).

A noi l'affermazione appare sintetizzare la distanza che separa la *pièce* dall'opera di Milton. Prova del riconosciuto decentramento dell'uomo, l'espressione segnala la sua effettiva lontananza dagli assoluti, lo scetticismo, l'incertezza e la solitudine del suo presente.

Le sottrazioni attuate non sono quindi di lieve portata. Se mancano scene poste nel luogo di Dio e se vi è l'assenza sia della figura del Padre sia di quella del Figlio, ciò comporta il fatto che il mondo che si rappresenta è privo di quella fede nell'azione salvifica che scaturisce dall'Amore celeste. L'Adamo di questo tempo confida, infatti, in un generico progetto divino, ma non si affida ad un disegno provvidenziale. Il suo è dunque un mondo privo del senso della Grazia.

Mentre, infatti, il Paradiso è fuori scena e l'Inferno è appena accennato con il Consiglio degli angeli caduti e la costruzione di Pandemonio, l'attenzione principale si rivolge al giardino di alberi, acque ed ameni vialetti della nuova creazione. È verso questo luogo, definito *Paradise* dalla didascalia, che si dirigono infatti nei loro voli su cocchi o nubi splendenti gli spiriti del bene. Ma verso questo luogo, spostandosi tra gli astri del cosmo celato da vapori oscuri, va anche Lucifero, colui che porta il disordine e l'agitazione delle tenebre.

Parallelamente all'assenza di Dio si registra, comunque, anche la devalorizzazione del personaggio delle tenebre, che perde la regalità e l'eccellenza minacciosa del Satana dell'epica. Infatti, pur mantenendone la forza, non la

8 Per esempio la storia della creazione, che occupa il VII libro di Milton, viene omessa; quella della guerra celeste, narrata nel VI, diventa invece oggetto di rappresentazione cui la nuova scenotecnica conferisce la spettacolarità che abbiamo visto caratterizzare il prologo del dramma.

riscatta da quella di un male ancora impregnato di orgoglio e di vanità, di disprezzo e di invidia. Il dramma quindi non fa spazio alla sublimità e all'eroismo, ma si attesta piuttosto su posizioni di medianità. Per questo ad Adamo ed Eva non è data l'innocenza primigenia. Adamo, appena creato, è già diviso tra l'esercizio della ragione e l'urgenza biologica di Eros, ed Eva mette a segno malizia e calcolo provocando il desiderio maschile con un ritrarsi deliberato. In questa atmosfera laica, quindi, l'innocenza non è lontana dall'esperienza, il peccato non è un'ossessione e la pedagogia generale, che accoglie la fragilità di Adamo nei confronti di Eros, il "soft seducer, love" (IV. ii. 147), è essenzialmente umana e terrena.

Essa si appoggia non tanto a momenti di intensità espressiva, ma ad un fraseggiare asciutto, talora compassato e comunque sempre ben ritmato che condensa il lussureggiante periodare miltoniano nella struttura a ricorsi del distico. A guardar bene, poi, le parole rimanti sono in massima parte di Milton.

Il procedimento linguistico messo in atto da Dryden è quindi, a dir poco, stupefacente e giustificabile soltanto alla luce di uno studio intenso e pervicace di *Paradise Lost*. Di esso Dryden sceglie qua e là versi o termini per ricompattarli negli ambiti più disparati del proprio testo, in una libera riattribuzione drammatica. È quindi un procedimento che ha tutto l'aspetto del *collage*, così variamente proposto dalle arti del Novecento.

Il personaggio che viene sottoposto in modo vistoso a questo procedimento di ritestualizzazione è quello di Satana, l'Avversario per antonomasia, che subisce una devalorizzazione ideologica con la Sua dispersione nel nuovo testo. Diventando semplicemente uno degli angeli caduti, Satana innanzitutto cede il proprio ruolo a Lucifero, il personaggio che viene ad appropriarsi in prima istanza di espressioni di sua competenza. Nel momento iniziale del *play*, per esempio, connotato da una performatività esplicita, Lucifero si pone domande sul luogo in cui è sprofondata chiedendosi:

Is this the Seat our Conqueror has given?
And this the Climate we must change for Heaven ? (I. i. 1-2)

ma conclude subito, con vigile riconoscimento:

These Regions and this Realm my wars have got;
This Mournful Empire is the Loser's Lot. (I. i. 3-4)

I distici incipitari, che echeggiano palesemente la celebre esortazione di Satana ai compagni caduti:

Is this the region, this the soil, the clime,
Said then the lost archangel, this the seat

That we must change for heaven, this mournful gloom
For celestial light ? (I. 242-245)

consentono di cogliere con immediatezza la marcatura costante del procedimento di Dryden, che, facendo leva sulla forza dell'emistichio, serra nella struttura binaria idee espresse da Milton con sovrabbondanza linguistica ed apparente disordine sintattico, idee che spesso trasferiscono al livello verbale una densità emotiva che sarebbe però fuori luogo attendersi nel teatro di questo tempo. In secondo luogo, Satana cede le sue battute ad una loro redistribuzione tra gli angeli caduti. Ad esempio, la sua affermazione "Better to reign in hell, than serve in heaven" (I. 263) è duplicata nel dramma, seppure con una variante, da Moloch che, potendo interpretare Lucifero nella sua qualità di angelo superiore, ritiene che ora sia "Better to Rule in Hell, than serve in Heaven" (I. i. 66). Con questa procedura attualizzante Dryden dimostra, dunque, come sia possibile mettere in scena l'attenzione nei confronti del proprio tempo non solo in sequenze centrali del dramma, come quella della discussione su libertà e determinismo, o della lite sull'attribuzione della colpa tra Adamo ed Eva, ma anche nell'ambito squisitamente linguistico.

Se il verbo utilizzato da Milton, *reign*, appartiene ormai al passato, quello scelto per il dramma, *rule*, si addice, infatti, per la sua maggiore precisazione nei confronti del controllo e dell'esercizio dell'autorità, al presente⁹. La dispersione di quella testualità che fa di Satana il protagonista di *Paradise Lost* è infine evidente anche nell'attribuzione di sue caratteristiche fisiche ad altri angeli.

Ricordiamo la figura di Asmodeo che, sostituendo il Belzebù di Milton, è chiamato da Lucifero a sollevarsi dallo stato di prostrazione. Sorpreso dal suo aspetto così profondamente mutato, il principe degli angeli esclama: "how wan! how dim!" (I. i. 14) connotandolo con un'aggettivazione di matrice miltoniana che appartiene a luoghi testuali lontani tra loro, rispettivamente al libro IV. 870 e al libro I. 597. Del personaggio sublime rimangono così poco più che dei frammenti o delle ombre.

Se, secondo i diversi punti di vista che si sono alternati nel tempo, *The State of Innocence* può essere giudicato un atto desacralizzante o una dimostrazione di stile, ne va ribadita, comunque, l'originalità. Come si è visto, essa è più che presente sul piano linguistico, ma altrettanto attraente, sia al livello intellettuale che a quello sensoriale, appare la *pièce* a chi se la raffiguri sulla scena. Si svolge, infatti, come un dramma di corrispondenze che, inscenando il modo di vedere la

9 Nel suo dizionario Samuel Johnson registrerà le due attività mediante definizioni che le diversificano con chiarezza: "*Reign*: to enjoy or exercise sovereign authority. To be predominant. To prevail. To obtain power or dominion. *Rule*: to govern, to control, to manage with power and authority. To manage, to conduct. To settle as by rule."

realtà che si modella sul pensiero analogico, fa del dramma una continua sorpresa. Agendo infatti sul *docere* e sul *delectare* sia mediante la penetrazione intellettuale che i piaceri della vista e dell'udito, esibisce opposizioni ed attrazioni di opposti, ricorrenze e duplicazioni, scene che si aprono su altre scene o un testo che rincorre il paratesto, in un'incessante vertigine di richiami. Sebbene la luce si opponga all'oscurità, la materia allo spirito, la ragione ai sensi, la ribellione alla temperanza, Lucifero a Raffaele, l'uomo alla donna, Lucifero è anche Eva, ed Eva è ardita come Lucifero, o Lucifero appare in forma umana ed Eva si compiace dell'immagine di Eva riflessa nell'acqua. Inoltre Eva l'attrice è duplicata dalla cantante e la tentazione viene prima rappresentata come sogno e con la persuasività di emozioni suscitate da canti e da danze e poi nella realtà.

Nonostante questo caleidoscopico rincorrersi di idee e di stati psicologici, di forme spettacolari e di modalità rappresentative, l'assetto formale generale rifugge da dispersioni. Esso tende piuttosto alla concentrazione compositiva e ad un'unità organica che si fa paradigma del presente esercizio del potere. Alla percezione intellettuale il dramma infatti rivela il suo preciso disegno, che è quello di un movimento che va dalla realtà cosmogonica alla terra dell'uomo caduto, del tempo, della morte.

La verità è comunque multipla e contraddittoria ed offre di sé una visione cangiante verso la quale, più di Adamo, è attratta Eva. Per la sua disponibilità alla prova e alla sfida, per la tentazione di uscire dai limiti, siano essi quelli della vita della coppia o della vita naturale assegnatale, essa si pone così al centro dell'attenzione di Lucifero che, spinto dalla propria insoddisfazione, dall'incapacità ad accettare la "sad Variety of Hell" (I. i. 6) del suo presente, architetta un piano di mascherature e di inganni. Dopo la metamorfosi nello spirito del cherubino o quella, ormai prossima al momento fatale, nella materia bruta del serpente, esso trapassa nella forma superiore nella scala della natura, quella umana, per meglio istruire una pedagogia seduttiva convincente fondata sull'analogia. Infatti, mangiando il frutto, l'animale è diventato uomo e con lo stesso atto Eva potrà diventare simile a Dio¹⁰.

La seduzione è messa a punto in una sequenza ritmata da una sapiente *gradatio* al livello psicologico. Facendo leva sulla proclamata regalità di Eva sul mondo naturale ("Sovereign of this Orb!" (IV. ii. 36) ... "Empress" (IV. ii. 38) ... "Nature's Queen" (IV. ii. 71)), Lucifero tenta la donna ad aspirare alla divinità istigandola a cogliere il frutto dell'albero, l'"intellectual food". Nel riprendere il pensiero mitico già presente nel libro IX di *Paradise Lost*, secondo il quale Eva è

10 Il dramma rende più esplicita la tentazione banalizzando la misteriosità insita nella metamorfosi. In *Paradise Lost*, invece, Satana, che nel IX libro assume la forma del serpente il quale, avendo mangiato il frutto, acquista le qualità razionali e la facoltà della parola, non si muta mai nella forma umana.

assimilata alle dee della vegetazione, delle messi, dei frutti come Pomona e Cerere, Dryden procede però ad una sua folgorante sintesi che si ispessisce nell'immagine posta al centro della scena:

View well this Tree, (the Queen of all grove),
How vast her bole, how wide her arms are spread,
How high above the rest she shoots her head,
Plac'd in the mid'st. (IV. ii. 131-135)

Nella melodiosa e seducente attività locutoria di Lucifero l'albero appare metamorfosarsi in una creatura femminile, diventare anch'esso quindi una di quelle dee che garantiscono, con il ciclico ritorno dalle profondità, il trionfo del fiore e del frutto; ma alle dee pagane si sovrappongono Eva, con la sua regalità sulla natura riconosciuta da Lucifero, e, nella catena associativa, a sua volta Maria, regina anch'essa, ma di un altro regno. In questa umanizzazione dell'elemento vegetale si fa contemporaneamente avanti anche la figura del Cristo e, con essa, quella della Croce, con la sua verticalità verso il Cielo, con la sua allusività alla totalità del mondo.

Femminile e maschile, cultura classica e cristiana, pensiero mitico e scienza si incontrano quindi nel giardino in cui Lucifero, il tessitore degli inganni, il creatore e il distruttore per la forza del desiderio, invita la donna al suo momento fantasmatico e in cui, a sua volta, il poeta che è drammaturgo, ma soprattutto mediatore di culture, evitando accortamente le polarità della "innocence" e del cinismo, allenta un attimo le briglie prima di far ritorno alla finale temperanza di questo suo Adamo della Restaurazione.

Bibliografia

- Chambers A.B. and Frost W. (eds), 1974, *The Works of John Dryden*, Vol. IV, *Poems 1693-1696*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Cowantage M., 1984, "The Libertine-Libertarian dichotomy in Dryden's *State of Innocence*", *English Language Notes*, 21, pp. 38-44.
- Davidson Ferry A., 1968, *Milton and the Miltonic Dryden*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- Dearing V.A. (ed.), 1994, *The Works of John Dryden*, Vol. XII, *Plays. Amboyna, The State of Innocence, Aureng-Zebe*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Eco U., 1993, *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Roma-Bari.
- Fowler A. (ed.), 1971, *John Milton, Paradise Lost*, Longman, London and New York.

- Freedman M., 1958, "Dryden's Reported Reaction to 'Paradise Lost'", *Notes and Queries*, s. 9, pp. 14-16.
- Freedman M., 1971, "The 'Tagging' of 'Paradise Lost': Rhyme in Dryden's 'The State of Innocence'", *Milton Quarterly*, 5, pp. 18-22.
- Frost W. (ed.), 1987, *The Works of John Dryden*, Vol. V, *Poems, The Works of Virgil in English, 1697*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Gransden K.W., 1976, "Milton, Dryden and the Comedy of the Fall", *Essays in Criticism*, 26, pp. 116-133.
- Griffin D., 1990, "The Beginning of Modern Authorship: Milton and Dryden", *Milton Quarterly*, 24, 1, pp. 1-7.
- Hartsock M.E., 1937, "Dryden's Plays: A Study in Ideas", in R. Shafer (ed.), *Seventeenth Century Studies* (second series), Princeton University Press, Princeton.
- Havens P.S., 1935, "Dryden's 'Tagged' Version of 'Paradise Lost'", in H. Craig (ed.), *The Parrott Presentation Volume*, Princeton University Press, Princeton, pp. 383-397.
- Hooker E.N. & Swedenberg H.T. (eds), 1956, *The Works of John Dryden*, Vol. I, *Poems 1649-1680*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Hughes D., 1996, *English Drama 1660-1700*, Clarendon Press, Oxford.
- Jefferson D.W., 1982, "Dryden's Style in 'The State of Innocence'", *Essays in Criticism*, 32, pp. 361-368.
- Johnson S., 1810, *A Dictionary of the English Language*, printed for F. and Rivington et al., London.
- King B., 1966, *Dryden's Major Plays*, Oliver and Boyd, Edinburgh.
- Kurth B.O., 1959, *Milton and Christian Heroism: Biblical Epic Themes and Forms in Seventeenth Century England*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- MacCallum H., 1995, "'The State of Innocence': Epic to Opera", in *Milton Studies*, 31, ed. A.C. Labriola, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh and London.
- McFadden G., 1978, *Dryden: The Public Writer 1660-1685*, Princeton University Press, Princeton.
- Miner E. (ed.), 1969, *The Works of John Dryden*, Vol. III, *Poems 1685-1692*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Miner E. (ed.), 1976, *The Works of John Dryden*, Vol. XV, *Albion and Albanius. Don Sebastian. Amphitryon*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
- Miner E., 1978, "Dryden's Admired Acquaintance, Mr Milton", in *Milton Studies*, ed. B. Rajan, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

- Ogden J., 1982, "Milton's Ideal of Innocence", *Critical Quarterly*, 24, pp. 17-23.
- Price C., 1979, *Music in the Restoration Theatre*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- Scott W., 1821, "Life of John Dryden", in *The Works of John Dryden*, vol. I, Constable and Robinson, Edinburgh and London.
- Selvaggio R., 1983, *Dryden's Dualities*. No. 29 ELS Monograph Series, University of Victoria, B.C.(Canada).
- Williamson G., 1965, *Milton and Others*, Faber and Faber, London.
- Winn J.A., 1987, *John Dryden and His World*, Yale University Press, New Haven and London.
- Winn J.A., 1992, *When Beauty Fires the Blood: Love and the Arts in the Age of Dryden*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Winn J.A., 1996-7, "Heroic Song: A Proposal for a Revised History of English Theatre and Opera, 1656-1711", *Eighteenth-Century Studies*, pp. 113-137.