

"Mondict seigneur le légat [...] a faict
jouer des farces en françoys au grant appareil":
John Heywood e la farsa francese alla corte di Henry VIII

Roberta Mullini
Università di Pescara

1. Notizie preliminari

In una lettera scritta nel 1575, John Heywood dichiara di avere 78 anni (Reed 1926: 36-6). Questa indicazione ci permette di stabilire la data della sua nascita nel 1497. L'ingresso alla corte di Henry VIII, pare ormai assodato, avvenne nel 1519, quando in una lista di pagamenti registrati nel *King's Book* figura tra coloro che ricevettero denaro. Nel 1520 viene definito, in occasione simile, "synger" prima e "the synger" poi (Reed 1926: 40). Di nuovo dalla stessa fonte contabile si viene a sapere che nel 1525 fu remunerato nella veste di "player of the virginals" (Reed 1926: 41). Già nel 1528, tuttavia, pare cessare il suo coinvolgimento diretto con l'ambiente curtense, ma non vengono meno i legami con membri della famiglia reale, tant'è vero che riceve un dono dal re stesso a gennaio 1532-3. Sono questi gli anni in cui fiorisce la sua attività di drammaturgo, anche se successivamente, in particolare verso la fine del regno di Edward VI e durante quello di Mary, Heywood risulta nei *Revels Accounts* per pagamenti in occasione di rappresentazioni a corte. Rimasto cattolico, scelse l'esilio nelle Fiandre nel 1564, ove morì nel 1578.

La maggior parte dei sei testi drammatici di Heywood o a lui attribuiti fu stampata da William Rastell nel 1533-4. William era suo cognato, figlio del maggiore stampatore londinese del tempo, John Rastell, il quale, a sua volta, era marito di una sorella di Thomas More e tanto amante del teatro da non solo comporre testi drammatici, ma anche far costruire un palcoscenico nella sua casa di Finsbury Fields. Non dimentichiamo, inoltre, che Heywood fu il nonno di John Donne. La sua produzione drammatica (egli fu autore pure di raccolte di proverbi e di epigrammi e di alcune liriche) può suddividersi in due "trilogie" (Reed 1926: 124): i dibattiti (*Witty and Witless*, che per lungo tempo restò in forma manoscritta, *A Play of Love* e *The Play of the Wether*), e le 'farse' (*Johan Johan*, *The Pardoner and the Frere* e *The Foure PP*). In questa sede ci si occuperà della seconda serie indicata, date le strette relazioni tra questi testi e il dramma francese, elementi non rilevabili in ugual misura nell'altra 'trilogia'. All'interno della 'trilogia' presa in considerazione, mi limiterò all'analisi di *Johan Johan* e di *The Pardoner and the Frere*, di cui sono stati rintracciati gli ipotesti francesi.

Johan Johan è la traduzione-adattamento de *La farce du pasté*, attribuita da Gustave Cohen (1949) alla seconda metà del XV secolo. È una tipica trama da *fabliau* con la tresca tra moglie e amante (Sir Johan, il curato) contro il marito. Johan il marito, che pur inizia con roboanti minacce contro la moglie Tyb, viene poi maltrattato dalla stessa e dal parroco, che lo relegano vicino al focolare costringendolo a scaldare la cera di una candela mentre essi si diletano a mangiare e a raccontarsi storie di 'miracoli' (le allusioni sessuali sono frequentissime e nella trama in sé e nei miracoli narrati dal parroco).

The Pardoner and the Frere ha anch'esso alla base una farsa francese – *Le Pardonneur, le Triacleur et la Tavernière* (stampata probabilmente a Parigi tra il 1547 e il 1557; Tissier ed. 1986-95: V, 231) –, ma l'elaborazione dell'autore è molto maggiore rispetto a quanto accade in *Johan Johan*. Dei personaggi originari resta solo l'indulgenziere, a cui si aggiungono un frate e, solo verso la fine del testo, il curato e il vicino Pratt. Il dramma mette in scena la disputa teologica tra il venditore d'indulgenze e il frate, ponendo in evidenza la cupidigia di entrambi, in particolare l'ingordigia del primo che vende false reliquie e spaccia iperboliche indulgenze e l'atteggiamento luterano del secondo, predicatore del Vangelo sì, ma avido quanto il suo avversario. La fonte per la caratterizzazione del personaggio del Pardoner è Geoffrey Chaucer (di cui Heywood traduce in 'modern English' parecchi versi, traendoli dal "Pardoner's Prologue" dei *Canterbury Tales*), nonché la lunga tradizione inglese – rilevabile anche in *Piers Plowman* di William Langland – delle accuse contro gli abusi derivati dalla vendita delle indulgenze.

2. Il contesto

Che la corte di Henry VIII fosse "al Frenche" attorno al 1519, quando Heywood vi entrò, è attestato da Halle (1548: f. 67^V). Che, d'altra parte, il sovrano amasse le feste, i balli e le rappresentazioni è testimoniato ancora da Halle che racconta dell'introduzione a corte, già nel 1512, della moda italiana della mascherata (ff. 15^V-16^F), nonché dai festeggiamenti e dalle spese per il famoso incontro al "Field of the Cloth of Gold" nel 1520 con il re francese Francesco I, in previsione del quale Henry addirittura inviò messi in Italia perché si documentassero sulle feste nelle corti italiane. Si ricordi inoltre che nel 1527 si svolsero a Greenwich grandi festeggiamenti in onore degli ambasciatori francesi, per i quali John Rastell approntò un "pageant of the Farher of Hevin" (Anglo 1964; 1969: 218-219; Lancashire 1984: 721). Il giovane Heywood, quindi, abile cantore e strumentista, si trovò a vivere in un ambiente che senz'altro stimolava la sua creatività e l'innato spirito arguto verso l'ideazione di forme spettacolari che, influenzate anche dagli interessi della sua più ristretta ma coltissima cerchia familiare, presero la forma di rappresentazioni drammatiche.

Nella corte inglese, che prima dello scisma accolse molte correnti del pensiero continentale, e negli ambienti ad essa vicini, la presenza di spettacoli e di testi drammatici non collegati direttamente alla tradizione locale è attestata, oltre che dall'adattamento de *La Celestina* da parte di John Rastell, da una lettera inviata a Montmorency il 1 gennaio 1529 dall'ambasciatore francese Jean du Bellay. In essa, oltre a trattare affari di stato tra cui la visita del cardinal Campeggi tesa a cercare di dirimere la questione della richiesta di divorzio del re, du Bellay annota:

Tout ce temps de festes s'en est allé en festiemens du cardinal Campège, tant par le roy que par monsigneur le légat [il cardinale Wolsey], esquelx me suys quelquefois trouvé pour tesmoing. Et croy que mondict seigneur le légat ne seroyt content s'il sçavoit qu'eusse failly de vous faire la feste qu'il a faict jouer des farces en françoys au grant appareil, disant au partir qu'il ne veult estre rien par dezzà qui ne soyt en faict et en parolle françoys. (Bourrilly & de Vaissière eds. 1905: 521)

Purtroppo non ci è dato sapere quali farse vennero messe in scena per le feste di fine anno 1528; tuttavia quanto risulta di maggiore interesse in questa testimonianza è il fatto che il teatro francese, e la farsa in particolare, era di casa negli ambienti del potere inglese dell'epoca. Non si può dubitare, infatti, della competenza di un francese nel designare il tipo di testi rappresentati, data la distinzione che da tempo la cultura francese effettuava tra *farce*, *sottie*, *dit*, *moralité*, per non parlare delle sacre rappresentazioni, i *mystères*. Molto probabilmente, per il deteriorarsi dei rapporti col mondo cattolico nel corso del 1529 e per la caduta di Wolsey nell'autunno dello stesso anno, dopo tale data la corte non vide più molti spettacoli d'origine francese. Tuttavia sino ad allora senz'altro John Heywood ebbe la possibilità di vedere, ascoltare e leggere testi drammatici in francese. È infatti evidente che, se per comporre *The Pardonner and the Frere* gli fu forse sufficiente assistere a una messinscena della *Farce d'un pardonnerur, d'un triacleur et d'une tavernière*, per scrivere *Johan Johan* egli dovette avere a disposizione direttamente il testo, nella sua forma scritta, della farsa che ne è l'origine.

3. Johan Johan

Sui debiti di Heywood nei confronti della farsa francese molto è stato scritto, a partire da Alfred Pollard (1903) e Karl Young (1904); attraverso Ian Maxwell (1946), tuttavia, sino al 1949, anno della pubblicazione della *Farce du pasté* nel *Recueil de farces inédites* curata da Gustave Cohen, la fonte di *Johan Johan* era stata identificata nella *Farce de Pernet* (Viollet Le Duc ed. 1854-7, I), rispetto alla quale il testo inglese risultava fortemente rielaborato. È evidente che la

scoperta comportò il ridimensionamento dei giudizi espressi dalla critica e diede avvio all'analisi comparata delle varianti operate da Heywood nella sua traduzione. Al di là dell'esame delle omissioni e/o delle aggiunte effettuate da Heywood e degli interventi di contestualizzazione inglese della fonte, gli studiosi (Craik 1950, Johnson 1970: 115-119, Norland 1995 (1983) a cui si rimanda per questi aspetti) prendono poco in considerazione la diversificazione del reale contesto di produzione dei due testi. Infatti tutti sottolineano lo stretto rapporto, nel testo di Heywood, della scena col pubblico, ma nessuno vede nelle condizioni di rappresentazione così diverse della farsa francese all'aperto e della sua traduzione inglese al chiuso una delle ragioni fondamentali delle varianti. In altri termini, a mio parere l'opera di contestualizzazione inglese non passa solo attraverso la sostituzione, ad esempio, dell'indicazione della chiesa di Nostre-Dame (*Farce du pasté*, v. 154) con "the church of Poules" (*Johan Johan*, v. 153), ma – e soprattutto – attraverso la creazione dell'intimità tra personaggi e pubblico che la messinscena nella Tudor hall favorisce e determina. Così è molto significativo che il testo francese dedichi a Jehan, il marito beffato, 13 a parte, mentre quello inglese ne affidi circa 20 a Johan, oltre all'efficace finale e al monologo iniziale. Quest'ultimo, presente anche in *Farce du pasté*, risulta dilatato in *Johan Johan*: infatti, anche se il numero dei versi è quasi uguale (118 nella farsa e 110 nel *play*), Heywood spesso traduce in un verso solo due di quelli francesi aggiungendo apporti suoi e quasi moltiplicando così la durata della roboante quanto vana serie di minacce del marito verso la moglie. Il pubblico eterogeneo della farsa, raccolto attorno ai *tréteaux* della piazza del mercato, doveva essere molto diverso da quello selezionato (anche se in parte socialmente misto, dato che poteva comprendere i servitori intenti ai tavoli dei convitati) riunito nella sala dei banchetti dove avvenivano le rappresentazioni del periodo, fossero esse a corte o nella casa di qualche nobile, o presso una delle Inns of Court. L'occasione del pranzo *cum* rappresentazione determinava un rapporto di coinvolgimento del pubblico diverso da quello possibile nella piazza del mercato, fosse anche solo per l'assenza di dislivello tra il piano fisico della recita e il pavimento su cui poggiavano i tavoli. Certo possiamo ipotizzare che *Johan* sia stato rappresentato pure sullo *stage* fatto erigere da John Rastell a Finsbury Fields, ma questo nulla toglie al grado di intimità che il testo ha predisposto tra i propri personaggi e il proprio pubblico. Basti verificare la diversità degli inizi: *Johan* porta in scena Johan Johan che, dopo un verso solo di saluto, chiede al pubblico se qualcuno gli può fornire notizie sul girovagare della moglie Tyb:

God spede you, maysters, everychone!
 Wote ye not whyther my wyfe is gone?
 I pray God the dyvell take her. (vv. 1-3)

Pasté, invece, ha bisogno di più versi, anzi di ripeterne circolarmente alcuni, senza, tra l'altro, che Jehan né saluti il pubblico, né gli chieda di aiutarlo:

Or devinez que je demande
Et je vous diray que je quiers
Sans que nully le vous commande,
Or devinez que je demande.
Puis que ma cervelle m'y mande
Pour mieux sçavoir de quoy n'enquiers,
Or devinez que je demande
Et je vous diray que je quiers.
C'est ma femme que je requiers
A Dieu que le deable l'emporte; (vv. 1-10)

Si può quasi dire che il personaggio – che immaginiamo sortire dal *rideau* – ripeta le stesse frasi più volte per ottenere il silenzio degli spettatori che, con "je vous diray..." (v. 8), vengono assunti quali ascoltatori, non veri e propri interlocutori. Più avanti durante il suo monologo, Johan – nel testo inglese – inviterà il pubblico a non prendere le difese della moglie al suo ritorno: "But masters, for Goddes sake do not entrete / For her, whan that she shalbe bete, / But for Goddes passion let me alone" (vv. 65-67). Ancora, qualche verso dopo, il pubblico è di nuovo apostrofato con una riformulazione della domanda iniziale: "But where the dyvell, trowe ye, she is gone?" (v. 85). Questi appelli che chiamano in causa gli spettatori mancano totalmente nel testo francese, a parte un "Et pensez-vous qu'elle n'amende?" al v. 32, reso alla lettera da Heywood con "Thynke ye that she wyll amende yet?" (v. 23). La stretta relazione col pubblico, che in entrambi i testi si svilupperà ulteriormente in seguito per la frequenza degli *asides* e il coinvolgimento di alcuni spettatori che si vedranno consegnare la giacca di Jehan/Johan, viene da subito stabilita dal testo inglese, a testimonianza, appunto, che le condizioni di rappresentazione nella hall costituiscono un vincolo sistemico strettamente connesso al vincolo rituale del banchetto in atto (cfr. Goffman 1975: 5-7), a cui il testo deve far fronte.

Giustamente Howard Norland annota che "the involvement of the audience in production [...] not only is retained by the English translator, but also is expanded" (1995: 264), senza tuttavia correlare tale "espansione" alle condizioni materiali della messinscena né al tipo di incontro sociale in cui si colloca la recita nell'epoca Tudor. Ugualmente lo studioso statunitense sottolinea la maggiore complessità del monologo finale di *Johan* (1995: 265-266) rispetto al frettoloso saluto di Jehan. Un altro studioso segnala l'"acute dramatic sense" di Heywood (Johnson 1970a: 118). Ancora una volta, però, tale sensibilità drammaturgica non viene vista nella prospettiva anche di una risposta ad esigenze concrete della rappresentazione.

Come molte farse francesi, *Pasté* termina con un veloce "Or, Messieurs, adieu vous dy!" (v. 767), dopo che Jehan è venuto alle mani con il curato, amante della moglie. Heywood, al termine di una movimentata scena simile, quando agli aspri insulti verbali si sono sostituite le percosse e i due amanti sono ormai usciti di scena, lascia a Johan un monologo di 14 versi, inizialmente trionfale:

A! syrs, I have payd some of them even as I lyst;
 They have borne many a blow with my fyst.
 I thank God I have walkyd them well,
 And dryven them hens. [...] (vv. 665-668)

Il pubblico si ritrova direttamente convocato a testimone della 'vittoria' del marito e, tra l'altro, a connettere questo discorso con alcune delle frasi usate da Johan all'inizio (la reiterata minaccia di picchiare la moglie). Nello stesso tempo, però, il pubblico sa, ancor prima che il dubbio assalga Johan, che Tyb se n'è fuggita con il curato e che, quindi, il marito è doppiamente beffato. Con questo gioco d'ironia drammatica, Heywood trasforma i propri spettatori da confidenti di Johan in suoi derisori che potrebbero ben rispondere, ora, alla domanda – simile a quella iniziale del dramma – "But yet can ye tell / Whether they be go?" (vv. 668-669). E forse vi rispondono con una risata, quella che il testo comico riserva al personaggio beffato sì, ma anche cieco e fanfarone. La stessa uscita di scena di Jehan/Johan, che nella farsa, come si è detto, è del tutto improvvisa, viene da Heywood motivata: il marito vuole andare a sincerarsi dei suoi dubbi e si affretta a far visita alla dimora del curato, dove, egli 'teme', gli amanti 'possono' essersi rifugiati. "And thus fare well this noble company!", il verso finale (v. 678), ha quindi, contrariamente a quanto succede nel testo francese, una giustificazione all'interno della storia rappresentata, pur essendo, ovviamente, funzionale a chiudere il *play* sull'asse esterno.

4. The Pardonner and the Frere

"In connection with Heywood's *Pardonner* we are especially struck at the outset by his generous verbal borrowings from Chaucer", afferma Young iniziando una delle prime analisi del dramma (1904: 106). Infatti, come si è già sottolineato qui e altrove (Mullini 1988: 61-88), Heywood traduce da Chaucer alcune decine di versi per inserirle nel discorso del suo Pardonner, collegandosi così alla tradizione medioevale inglese. Tuttavia, se il discorso parzialmente si rifà al "Pardonner's Prologue", la struttura del *play* parte da un ipotesto francese che Heywood rielabora e arricchisce in maniera vivace e del tutto originale. Contrariamente a quanto accade nella relazione tra *Pasté* e *Johan*, qui *La farce d'un pardonner, d'un triacleur et d'une tavernière* (Viollet Le Duc ed. 1854-7: II;

Tissier ed. 1986-95: V) costituisce solamente lo schema iniziale del dramma inglese, rispetto al quale quest'ultimo si diparte poi per un percorso individuale.

Nella farsa francese, di 321 versi vale a dire la metà di quelli inglesi (641), i due comparì del titolo si ritrovano a imbonire la folla per strada (vv. 1-225), esaltando ognuno la propria 'merce' spacciata per miracolosa e tale da compiere i più strabilianti prodigi: le reliquie dell'indulgenziere giungono a restituire la verginità alle donne che non l'hanno più (vv. 20-7), gli unguenti e gli oggetti del ciarlatano sono tutti di provenienza esotica e straordinaria, sino a comprendere "des murs de paradis / Un petit caillou" (vv. 190-1)! Durante questa fase spesso interrompono i rispettivi interventi per accusarsi a vicenda di essere dei bugiardi imbroglioni. La lite, tuttavia, finisce 'in gloria', dato che i due fanno pace e passano in una taverna dove ingannano la taverniera pagandola con una 'preziosa' reliquia (che ella scoprirà poi essere un paio di mutande sporche). In effetti i due "coquins" (v. 247) non differiscono molto tra loro, tant'è vero che il ciarlatano ostende ed esalta non unguenti e pozioni, ma delle "reliquie laiche" (Tissier ed. 1986-95: V, 235) che ben si accostano nella competizione a quelle 'sante' dell'indulgenziere (tra cui, ad esempio, c'è la testa di san Pion, patrono degli ubriachi!; v. 68). Più che altro, entrambi esibiscono una congerie di cianfrusaglie prelevandole dai contenitori che fanno parte del bagaglio dei loro mestieri.

Sia l'indulgenziere sia il ciarlatano apostrofano la folla che ci si immagina riunita attorno a loro, per segnalare la menzogna insita nelle parole e nella merce dell'avversario, in modo che, subito dopo il *cri* dell'indulgenziere e sino al v. 225, le battute del dialogo litigioso si alternano ai reiterati tentativi di entrambi i personaggi di continuare la propria arringa individuale. Analizzando la struttura drammaturgica della farsa, André Tissier (ed. 1986-95: V, 238) osserva che

Le procédé de présentation de "types" ridicules commande, quand on passe du monologue dramatique [...] à un dialogue, que ceux qui se vantent ou vantent leur merchandise commencent par parler l'un après l'autre mais à part l'un de l'autre, et qu'ils ne soient confrontés que lorsque chacun s'est bien fait connaître en paroles. Ici [nella farsa in oggetto] la présentation diffère quelque peu.

È proprio questo elemento della farsa francese in generale, vale a dire la fase in cui i due "types ridicules" parlano "à part l'un de l'autre", che Heywood utilizza per il suo *Pardoner and Frere*. Il contenuto dei due discorsi, la caratterizzazione dei personaggi e la beffa ai danni della taverniera presenti nella farsa francese non gli interessano affatto, dato che egli cambia totalmente il primo, per la seconda ha modelli molto più vicini, la terza viene elaborata in modo drammaticamente più convincente e, soprattutto, consona alla differente localizzazione della scena e al contenuto dei discorsi.

Se, quindi, *La farce d'un pardonneur, d'un triacleur et d'une tavernière* può senz'altro considerarsi l'ipotesto di base per il *Pardoner* di Heywood, tenendo conto della variante strutturale che Tissier rileva nella farsa, occorre pensare che il drammaturgo inglese avesse a mente (avesse cioè visto rappresentare e/o letto) altri drammi francesi, e non necessariamente solo farse. Infatti *Pardoner and Frere* rispetta in toto, cosa che non fa la *Farce d'un pardonneur*, la scansione che Tissier evidenzia tipica dello sviluppo della farsa dal monologo drammatico (cfr. anche Aubailly 1976), vale a dire che i due protagonisti hanno entrambi l'opportunità di presentarsi al proprio pubblico (una folla di fedeli, in questo caso) con due sermoni ampi e articolati (78 versi per il Frate e 110 per l'Indulgenziere) prima di arrivare a scontrarsi in dialoghi sempre più esacerbati. Heywood impiega, cioè, la dinamica della farsa con due personaggi ridicoli, traendo il massimo frutto però dalla giustapposizione di due discorsi che mescolano lo schema del *dit* monologante a quello del *sermon joyeux* (cfr. Maxwell 1946: 81), di due forme drammatiche francesi, cioè, solo parzialmente sfruttate dall'ipotesto.

Inoltre, e qui sta la grande trovata di Heywood (nonostante il giudizio negativo di Young in proposito: "Heywood's originality in this play is slight" 1904: 109), prima ancora di arrivare allo scontro diretto i due locutori, impiegando a piene mani la *routine* della scena bipolare (Mullini 1988: 51), parlano contemporaneamente per 20 versi (189-209) secondo quanto prescrive la didascalia al v. 188: "*Now shall the frere begyn his sermon, and evyn at the same tyme the Pardoner begynneth also to shew and speke of his bullys, and auctorytes com from Rome*". Commentano poi il disturbo creato reciprocamente dall'altro (vv. 210-213):

Frere In scrypture eke – but I say, syrs, how?
Pardoner Ay, by the mas, one can not here
Frere What a bablynge maketh yonder felow!
Pardoner For the bablynge of yonder folyshe frere.

e riprendono 'assieme' sino al v. 251. Successivamente, intercalati a momenti di lite verbale sempre più furibonda, vi sono altre tre lunghe sequenze in cui le voci si sovrappongono e durante le quali la rappresentazione richiede una notevole maestria da parte degli attori per la dizione in simultanea, nonché l'attenzione divertita del pubblico che deve cercare di seguire i due discorsi o di coglierne la grottesca similarità (vv. 316-343, 364-407, 434-507). Quale esempio della sovrapposizione delle voci, nonché della possibile mescolanza concettuale dei due discorsi (cfr. Ozawa 1980-1), basti la prima sequenza:

Frere *Date et dabitur vobis*
 Good devout people, this place of scrypture

Pardoner Worshypfull maysters, ye shall understand
Frere Is to you that have no litterature –
Pardoner That Pope Leo the tenth hath granted with his hand,
Frere Is to say in our englysshe tonge –
Pardoner And by his bulles confirmed under lede,
Frere As 'departe your goodes the poorefolke amonge'
Pardoner To all maner people, bothe quycke and dede,
Frere And God shall than gyve unto you agayne:
Pardoner Ten thousande yeres and as many lentes of pardon
Frere This in the gospell so is wryten playne.
Pardoner Whan they are dede, theyr soules for to guardon,
Frere Therefore gyve your almes in the largest wyse;
Pardoner That wyll with theyr peny or almes dede
Frere Kepe not your goodes – fye, fye on covetyse!
Pardoner Put to theyr handes to the goo spede
Frere That synne with God is most abhominable.
Pardoner Of the holy chapell of swete Saynt Leonarde,
Frere And is eke the synne that is most dampnable.
Pardoner Whiche late by fyre was destroyed and marde.
(vv.189-209)

Alla fine, i due contendenti non si riappacificano affatto, anzi vengono alle mani e tra loro scorre sangue. Al v. 545 entra a sorpresa il parroco nella cui chiesa (mai nominata dal testo) si è svolto il tutto, a redarguire i profanatori: prima a parole e successivamente, con l'aiuto di "neighbour Pratt" dal v. 578, anche facendosi coinvolgere in un'aperta lotta fisica ("*Prat with Pardoner, and the Parson with the Frere*"), come indica la didascalia al v. 627). Parroco e parrochiano sembrano aver la peggio, sino alla cessazione repentina delle ostilità che avviene con la separazione dei lottatori: indulgenziere e frate se ne vanno invocando il diavolo e minacciando il loro ritorno, gli altri due maledicendoli.

Axton e Happé, curatori della recente edizione critica dei drammi di Heywood, contrariamente alla datazione proposta da Reed (1926: 141) cioè 1519, e a quella suggerita da Maxwell (poco prima del 1521; 1946: 71), azzardano una data molto avanti nel tempo: il 1529. D'altra parte anche Johnson, sulla base della maturità drammaturgica del testo, pur non assumendo una posizione precisa, sembra preferire un tempo vicino al 1528 (1970a: 99), in considerazione anche della testimonianza di Jean du Bellay. Anche la tesi di Axton e Happé si basa sulla testimonianza di du Bellay, ma prende in considerazione pure riscontri verbali tra il dramma e il *Dialogue Concernyng Heresies* di Thomas More, pubblicato da John Rastell nel 1528-9, puntando addirittura ancora più avanti nel tempo, visti i paralleli che i due critici delineano tra la farsa di Heywood e la *Confutacyon of Tyndales Answere*, uscita nel 1532-33 dalla stamperia di William Rastell (Axton

& Happé 1991: 39-41). Questa ipotesi sembra accettabile, oltre che molto suggestiva, e confermerebbe, al di là dei risultati dell'analisi dei temi e del linguaggio dell'opera di Heywood, che *Pardoner* fu composto da un drammaturgo maturo, capace di sperimentare, sino in fondo come dimostra il testo, una ricca intertestualità e i possibili esiti di forme prese a prestito da una cultura altra. Se con *Johan Johan* egli tenta la 'semplice' traduzione cimentandosi con qualcosa che nessun altro ancora aveva fatto nel teatro inglese (Axton & Happé 1991 ne collocano la composizione tra il 1526 e il '30), con *Pardoner* egli elabora le strutture dell'ipotesi, arricchendole attraverso la loro stessa tradizione ed innestandovi un contenuto fortemente topico che non trascura né la cultura autoctona, né l'umanesimo cristiano e lo spirito polemico del circolo di Thomas More.

Bibliografia

- Anglo S., 1964, "La salle de banquet et le théâtre construits à Greenwich pour les fetes franco-anglaises de 1527", in J. Jacquot (éd.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, CNRS, Paris.
- Anglo S., 1969, *Spectacle, Pageantry, and Early Tudor Policy*, Clarendon Press, Oxford.
- Aubailly J.-C., 1976, *Le monologue, le dialogue, et la sottie*, Honoré Champion, Paris.
- Axton R. & Happé P. (eds), 1991, *The Plays of John Heywood*, D.S. Brewer, Cambridge.
- Axton R. (ed.), 1979, *Three Rastell Plays*, D.S. Brewer, Cambridge.
- Bourrilly V.L. & de Vaissière P. (eds), 1905, *Ambassades en Angleterre de Jean du Bellay: la première ambassade (Septembre 1527-Février 1529). Correspondence diplomatique*, Alphonse Picard, Paris.
- Cohen G. (ed.), 1949, *Recueil de farces françaises inédites du XV^e siècle*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) (Slatkine Reprints, Genève, 1974).
- Craik T.W., 1950, "The True Source of John Heywood's *Johan Johan*", *Modern Language Review*, 45, pp. 289-295.
- Farce de Pernet*, in Viollet Le Duc (ed.) (1854-1857), I.
- Farce du pasté*, in Cohen (ed.) (1949).
- Farce d'un pardonneur, d'un triacleur et d'une tavernière (oppure: Le pardonneur, le triacleur, et la tavernière)*, in Tissier (ed.) (1986-1995), V.
- Goffman E., 1975, "Replies and Responses", *Working Papers* 46-47, Università di Urbino, Urbino (modificato in *Forms of Talk*, Blackwell, Oxford 1981).

- Halle E., 1548, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre & Yorke*, London.
- Heywood J., 1991, "A Play of Love; Johan Johan; The Foure PP; The Pardoner and the Frere; The Play of the Wether; Witty and Witless", in R. Axton and P. Happé (eds), 1991.
- Johnson R.C., 1970, *John Heywood*, Twayne, New York.
- Lancashire I., 1984, *Dramatic Texts and Records of Britain: A Chronological Topography to 1558*, Toronto University Press, Toronto.
- Langland W., 1869, "Piers Plowman", in *Piers the Plowman*, ed. W.W. Skeat, Clarendon Press, Oxford.
- Maxwell I., 1946, *French Farce and John Heywood*, Melbourne University Press, Melbourne.
- More T., 1528, *A Dialogue Concernyng Heresies*, in *The Workes of Sir Thomas More Knyght, sometyme Lorde Chauncellour of England, wrytten by him in the Englysh tongue. 1557*, 2 vols, Introduction by K.J. Wilson. Facsimile edn, Scolar Press, London, 1978, vol. 1, pp. 104-288.
- Mullini R., 1988, *La scena della memoria. Intertestualità nel teatro Tudor*, CLUEB, Bologna.
- Norland H., 1995, "Johan Johan", in *Drama in Early Tudor Britain: 1485-1558*, University of Nebraska Press, Lincoln (apparso come "Formalizing English Farce: Johan Johan and Its French Connection", *Comparative Drama*, 17, 1983).
- Ozawa H., 1980, "The Structural Innovations of the More Circle Dramatists", *Shakespeare Studies*, The Shakespeare Society of Japan, 19, pp. 1-23.
- Pollard A.W., 1903, *Representative English Comedies*, Gayley, London.
- Rastell J., 1979, "Calisto and Melebea, The Four Elements, Gentylnes and Noblyte", in R. Axton (ed.), *Three Rastell Plays*, D.S. Brewer, Cambridge.
- Reed A.W., 1926, *Early Tudor Drama*, Methuen, London.
- Skeat W.W. (ed.), 1869, William Langland, *Piers the Plowman*, Clarendon Press, Oxford.
- Tissier A. (ed.), 1986-95, *Recueil de farce (1450-1550)*, tome V [1989], 9 tomes, Droz, Genève.
- Viollet Le Duc E. (ed.), 1854-1857, *Ancien Théâtre François*, 10 voll., P. Jannet, Paris.
- Young K., 1904, "The Influence of French Farce upon the Plays of John Heywood", *Modern Philology*, 2, pp. 97-123.