

# TWELFTH NIGHT NELLE MESSINSCENE DELL'OTTOCENTO: UN'EREDITÀ CRITICA E TEATRALE\*

Fernando Cioni

Nel 1769 la buona società londinese si recò a Stratford per celebrare il genio di Shakespeare, richiamata dalla cerimonia ufficiale allestita da David Garrick. Lo “Shakespeare Jubilee” rappresenta la canonizzazione del Bardo, che diventa l'essenza morale della Gran Bretagna. L'ascesa della Bardolatria, i cui primi germi si possono trovare fin dal First Folio, cominciò non solo con le decine di appropriazioni, adattamenti e messinscene delle opere di Shakespeare dalla Restaurazione in poi,<sup>1</sup> ma anche, se non principalmente, con la proliferazione di prologhi, epiloghi, prefazioni, dediche, epitaffi, epigrafi, prefazioni e postfazioni a questi testi<sup>2</sup> che fecero di Shakespeare una specie di semidio, e che parlano di lui in un tono quasi religioso.<sup>3</sup> John Dryden nella sua prefazione a *All for Love* (1678) scrive che

*'tis almost a Miracle that much of his Language remains so pure; and that he who began Dramatique Poetry amongst us, untaught by any, and, as Ben Johnson tells us, without Learning, should by the force*

<sup>1</sup> Jean Marsden, *The Re-imagined Text. Shakespeare, Adaptation, and Eighteenth-Century Literary Theory*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995.

<sup>2</sup> Per un studio puntuale sul paratesto degli adattamenti shakespeariani vedi Enrico Scaravelli, *The Rise of Bardolatry in the Restoration. Paratexts in Shakespearean Adaptations and other Texts (1660-1737)*, Bern, Peter Lang, 2016.

<sup>3</sup> David Garrick definisce Shakespeare “the God of our idolatry” (*An ode upon dedicating a building, and erecting a statue, to Shakespeare, at Stratford-upon-Avon*, London, 1769).

*of his own Genius perform so much, that in a manner he has left no praise for any who come after him.*<sup>4</sup>

Se è vero che la bardolatria, come sostiene Michael Dobson,<sup>5</sup> colloca Shakespeare al centro della cultura inglese, è ancor più vero che l'ascesa di Shakespeare come poeta nazionale, la sua appropriazione culturale e politica, è anche un modo di adattarlo e riadattarlo al contesto culturale, letterario, critico e teatrale del Settecento e dell'Ottocento.

La ricezione di Shakespeare dalla pubblicazione del First Folio in poi segue una duplice prospettiva: da una parte l'ascesa dei curatori moderni e della moderna pratica editoriale, dall'altra l'uso e il ri-uso che i drammi di Shakespeare subirono a teatro, principalmente con la comparsa dei *theatre managers*, come David Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, William Charles Macready, Charles Kean, Madame Vestris. Se gli *editors*, a cominciare da Rowe, ebbero il merito di produrre uno testo di Shakespeare il più accurato e coerente possibile, gli attori e i *theatre managers* reinventarono Shakespeare,<sup>6</sup> mettendo i suoi drammi in una diversa cornice, quella della scena. Durante il tardo Settecento e per tutto l'Ottocento, ci fu una proliferazione di edizioni che i filologi non accetterebbero mai come testi autoritativi, dalle *performance editions* alle *souvenir editions*, che rappresentano "on the page" lo Shakespeare "on the stage". I grandi attori dell'Ottocento, da John Philip Kemble a Charles Macready, da Charles Kean a Henry Irving, si costruivano il proprio Shakespeare, adattando e riadattando i suoi drammi secondo la pratica teatrale.

<sup>4</sup> John Dryden, *All for Love*, in *The Works of John Dryden*, Volume XIII, edited by Maximillian E. Novak, George R. Guffey, Alan Roper, Berkeley, The University of California Press, 1984, p. 18.

<sup>5</sup> Michael Dobson, *The Making of the National Poet*, Oxford, the Clarendon Press, 1992, pp. 1-16.

<sup>6</sup> Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

## La pratica editoriale nelle *performance editions* dell'Ottocento

La moderna filologia Shakespeariana ha cominciato, da tempo, a prendere in considerazione la revisione autoriale dei testi shakespeariani, riconsegnando i primi testi a stampa alla loro dimensione teatrale e riconoscendone la loro autonomia, senza essere condizionati dalle cosiddette versioni “good” del Folio. Come ha sottolineato Randall McLeod, “we see the bad only from the perspective of the prior editorial decision to be good”.<sup>7</sup> E dato che “Good and Bad pertains to literary taste not properly to literary objects” (431), la distinzione good/bad sembra inappropriata, in particolare quando si ha a che fare con testi drammatici. Se è vero – come G.E. Bentley ha dimostrato<sup>8</sup> – che la maggior parte dei drammi dell’Inghilterra della prima età moderna furono scritti in collaborazione, è veramente importante se una lezione è “good” o “bad”, corrotta o no, autoriale o altro? Siamo veramente sicuri – come sembra Harold Jenkins<sup>9</sup> nella sua edizione di *Hamlet* – che Shakespeare scrisse solo una versione e che quella versione fu messa in scena senza tagli, omissioni o dislocazioni dai suoi attori? Oppure, come è solito nella pratica teatrale, Shakespeare era disponibile a rivedere i suoi testi una volta che erano in mano alla sua compagnia? Shakespeare scriveva non solo pensando a un particolare ruolo o personaggio, ma spesso avendo bene in mente l’attore che lo avrebbe recitato. Scriveva i suoi drammi e li adattava al luogo teatrale o a una particolare occasione. *The Winter’s Tale* visto da Forman<sup>10</sup> non era lo stesso che

<sup>7</sup> Randal McLeod, “The Marriage of Good and Bad Quartos”, *Shakespeare Quarterly* 33 (1982), p. 422.

<sup>8</sup> Gerald Eades Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare’s Time*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 197-234.

<sup>9</sup> “My conception of Shakespeare is of a supreme inventive poet who had no call to rework his previously plays when he could always move on to a new one” (Harold Jenkins, “Introduction”, in William Shakespeare, *Hamlet*, edited by Harold Jenkins, London, Methuen, 1982, p. 5).

<sup>10</sup> Simon Forman vide la commedia al Globe il 15 maggio 1611 (Bodleian Ashmole

andò in scena alcuni mesi dopo con la scena della statua; *The Merry Wives of Windsor*, come nota Giorgio Melchiori nella sua edizione, ebbe diverse versioni;<sup>11</sup> *Henry V*, come suggerisce Tom Berger, subì dei cambiamenti fra la versione quarto e quella del Folio a causa del nuovo clima politico.<sup>12</sup> In altre parole, non abbiamo un canone intoccabile che riflette quello che Shakespeare scrisse. Come sottolinea Laurie Osborne, “there is no singular text which establishes the playwright’s initial or final intention”.<sup>13</sup> I drammi di Shakespeare nella storia del teatro sono sempre stati considerati dei copioni per essere recitati secondo le scelte degli attori, degli *stage managers* e dei registi, secondo le attrezzature tecniche del teatro, secondo il tipo di pubblico, e così via.

Questo è l’approccio dei *theatre managers* del Settecento e dell’Ottocento, e ciò che emerge dalle edizioni che produssero o che furono prodotte dai loro copioni. La prima vera *performance edition* fu quella di John Bell (1774), curata da Francis Gentleman a partire dai copioni di David Garrick (“Marked with the Variations in the Manager’s Book at the Theatre Royal Drury Lane”).<sup>14</sup>

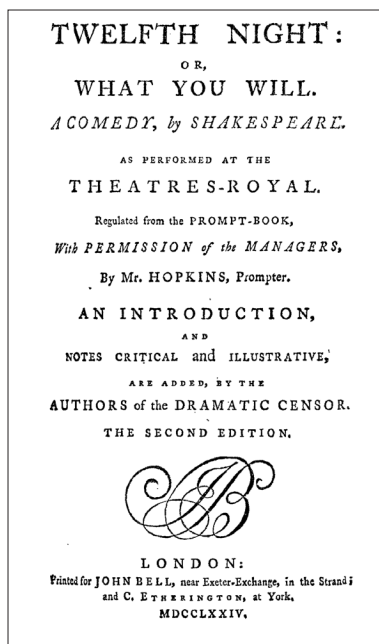
MS 208, ristampato in E.K. Chambers, *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems*, vol. 2, pp. 340-341).

<sup>11</sup> Giorgio Melchiori, “Introduction”, in William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, London, Arden Shakespeare, 2000, pp. 31-42.

<sup>12</sup> Thomas L. Berger, “Looking for *Henry V*; A fiction”, paper presented to The Folger Seminar on Editing, The Folger Shakespeare Library, 1998, non pubblicato.

<sup>13</sup> Laurie Osborne, *The Trick of Singularity. Twelfth Night and the Performance Editions*, Iowa City, University of Iowa Press, 1996, p. 18.

<sup>14</sup> William Shakespeare, *Bell’s edition of Shakespeare’s plays, as they are now performed at the Theatres Royal in London; regulated from the prompt books ... with notes critical and illustrative; by the authors of the Dramatic Censor*, Vol 5, London, 1774.



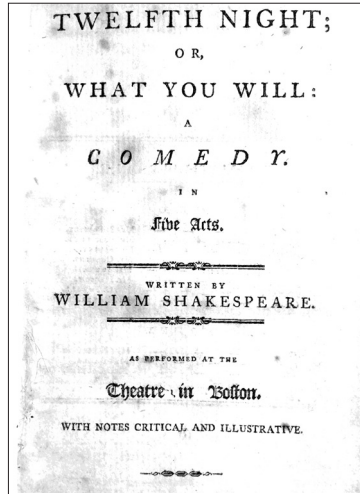
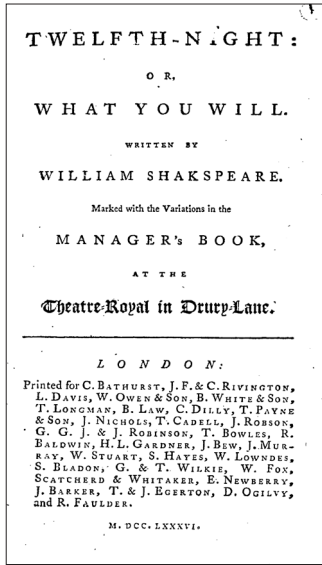
Nell'edizione del 1786, alla maniera tipica degli adattamenti del '700, si sottolinea prima del testo come le parti fra virgolette siano quelle omesse nella rappresentazione:<sup>15</sup>

<sup>15</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night: or, What you will. Written by William Shakespeare. Marked with the variations in the manager's book, at the Theatre-Royal in Drury-Lane.* London, 1786.

TWELFTH-NIGHT:  
O R.  
WHAT YOU WILL.  
WRITTEN BY  
WILLIAM SHAKSPEARE.  
Marked with the Variations in the  
MANAGER'S BOOK,  
AT THE  
Theatre-Royal in Drury-Lane.  
L O N D O N:  
Printed for C. BATHURST, J. F. & C. RIVINGTON,  
L. DAVIS, W. OWEN & SON, B. WHITE & SON,  
T. LONGMAN, B. LAW, C. DILLY, T. PAYNE  
& SON, J. NICHOLS, T. CADELL, J. ROBSON,  
G. G. J. & J. ROBINSON, T. BOWLES, R.  
BALDWIN, H. L. GARDNER, J. BEW, J. MUR-  
RAY, W. STUART, S. HAYES, W. LOWNDES,  
S. BLADON, G. & T. WILKIE, W. FOX,  
SCATCHEAD & WHITAKER, E. NEWBERRY,  
J. BARKER, T. & J. EGERTON, D. OGILVY,  
and R. FAULDER.  
M. DCC. LXXXVI.

TWELFTH-NIGHT.  
The Parts distinguished by inverted Commas are omitted in  
the Representation.  
ACT I. SCENE the Duke's Palace.  
Enter the Duke, Curio, and Lords.  
Soft Music.  
DUKE.  
IF music be the food of love play on;  
Give me excess of it; that, surfeiting,  
The appetite may sicken, and so die.—[*Music*.  
That itrain again;—it had a dying fall;  
O, it came o'er my ear, like the sweet fouth,  
That breathes upon a bank of violets,  
Stealing, and giving odour. [*Music again*.  
— Enough! no more;  
'Tis not so sweet now, as it was before.  
' O spirit of love, how quick and fresh art thou!  
' That, notwithstanding thy capacity  
' Receiveth as the sea, nought enters there,  
' Of what validity and pitch fever,  
' But falls into abatement and low price,  
' Even in a minute! so full of slupes in fancy,  
' That it alone is high fantastical.'  
Cur. Will you go hunt, my lord?  
Duke. What, Curio?  
Cur. The hart.  
Duke. Why, so I do, the noblest that I have:  
O, when my eyes did see Olivia first,  
Methought, the purg'd air of pestilence;  
'That infant was I turn'd into a hart;  
A 2 And

Nel Settecento abbiamo tutta una serie di edizioni che nel frontespizio rivendicano la loro provenienza teatrale, come se la loro autorità venisse dal copione dello *stage manager* e non dalla prima edizione in Folio.



Nel secolo successivo le *performance editions* furono regolarmente pubblicate con un duplice scopo: quello di pubblicizzare una particolare produzione – in questo non dissimili da alcuni dei primi quarto – e quello di trasformare gli “ascoltatori” di Shakespeare in lettori. Le *performance editions* rappresentano una versione del dramma, non il dramma di per sé; registrano una particolare messa in scena o produzione, divenendo poi il copione per un'altra. Poteva succedere anche che fosse pubblicata prima della prima rappresentazione (come *Julius Caesar* e *All's Well* di Kemble) o perfino un anno prima, come *Twelfth Night* di Kemble, e che il testo della performance differisse dal testo a stampa, come si evince dai copioni annotati. Se è vero, come scrive Laurie Osborne, che “the performance edition offers as it is performed *now* in a specific historical context” e che “performance editions do not mediate between past and present, but between a theatrical present and immediate recollection”,<sup>16</sup> è ancor più vero, come sottolinea Keir Elam che una messinscena, “non

<sup>16</sup> Laurie Osborne, *The Trick of Singularity*, p. 16.

può non portare ad ogni livello i segni di altre performances, sia esso il livello del testo scritto (che ha rapporti generici, strutturali e linguistici con altre *pièce*), quello della scenografia (che ‘citerà’ le sue influenze pittoriche e prossemiche), dell’attore (la cui *performance* rimanda, per i conoscitori, ad altre sue rappresentazioni), dello stile registico, e così via”.<sup>17</sup>

### *Twelfth Night* e l’eredità performativa

Dal punto di vista testuale, le *performance editions* del Settecento seguono l’andamento del testo del Folio, limitandosi a minori cambiamenti nelle didascalie, e indicando, come fa Francis Gentleman, le parti omesse nella rappresentazione. Diverso, invece, è l’atteggiamento degli stage managers e dei grandi attori dell’Ottocento, a partire da John Philip Kemble. Kemble fu il primo a rendersi conto di quella che Keir Elam ha definito la struttura modulare di *Twelfth Night*, per cui “the three main plots – Viola’s, Sebastian’s and Malvolio’s – intersect and alternate with situations involving parallelism and simultaneity, rather than following a strict narrative order”.<sup>18</sup> Kemble nella storia teatrale della commedia è stato il primo a introdurre degli arrangiamenti alla sequenza delle scene e a modificare il nome del personaggio del capitano,<sup>19</sup> cambiamenti puntualmente registrati nelle *performance editions*, ma anche in edizioni che i filologi considererebbero più *scholarly*. Kemble pubblicò la sua edizione nel 1810,<sup>20</sup> ma già nell’edizione

<sup>17</sup> Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980 (tr.it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 97).

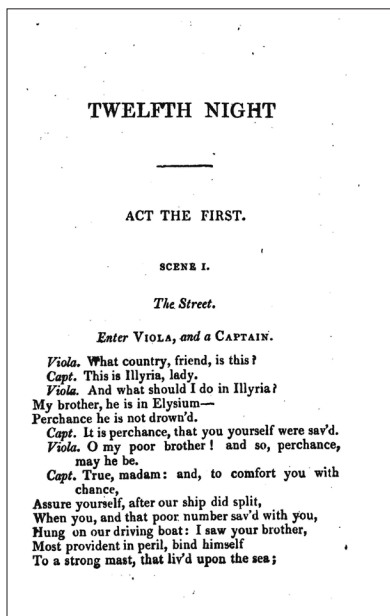
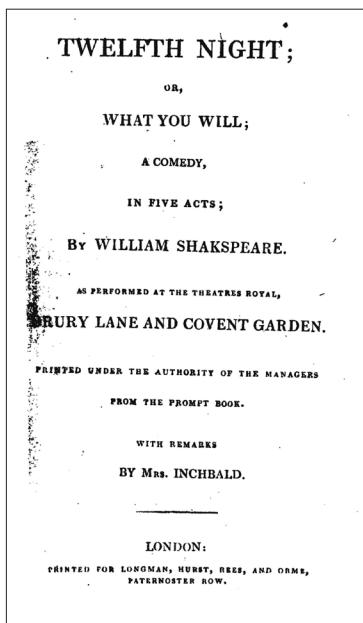
<sup>18</sup> Keir Elam, “Introduction”, in William Shakespeare, *Twelfth Night*, Arden Shakespeare, London, 2008, p. 97. Tutte le citazioni dal testo sono da questa edizione.

<sup>19</sup> Particolare che non sfuggì a John Genest che, in tono a dir poco perplesso, nota come “Kemble has introduced into the bill several names which Shakespeare never dreamt of.” (*Some Account of the English Stage*, vol. 8, Bath, 1832, p. 228).

<sup>20</sup> *Shakespeare’s Twelfth Night, or What You Will, a comedy, revised by John Philip Kemble, and now first published as it is acted at the Theatre Royal in Covent Garden*, London 1810. Oltre alle prime due scene, Kemble rimodula l’ordine di altre scene, come l’episodio di Malvolio in 2.2.1-16 che diventa una scena a parte (1.6), inserita dopo



performativa di Elizabeth Inchbald del 1808, basata sulle messinscene al Covent Garden e al Drury Lane, si trova l'inversione delle prime due scene della commedia.<sup>21</sup> Inchbald, probabilmente, riporta l'ultima messinscena di *Twelfth Night* al Drury Lane nel giugno 1802,<sup>22</sup> con Mrs. Jordan nella parte di Viola, durante l'ultima stagione di Kemble, che passerà al Covent Garden l'anno successivo.



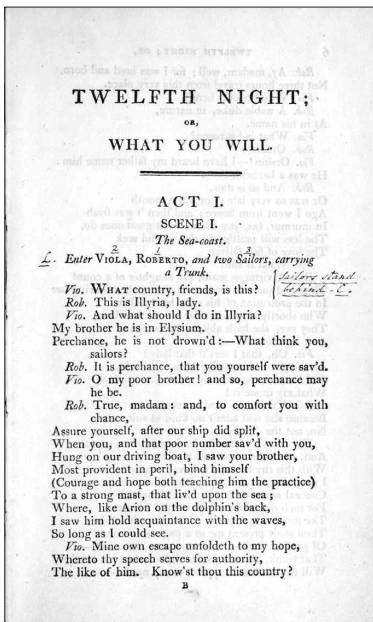
Elizabeth Inchbald *The British Theatre* (1808)

l'incontro fra Cesario e Olivia (1.5); e il secondo incontro fra Antonio e Sebastian che segue 2.5 (la beffa a Malvolio) e precede la dichiarazione d'amore di Olivia (3.1) e le intenzioni di Sir Andrew di sfidare a duello Cesario (3.2).

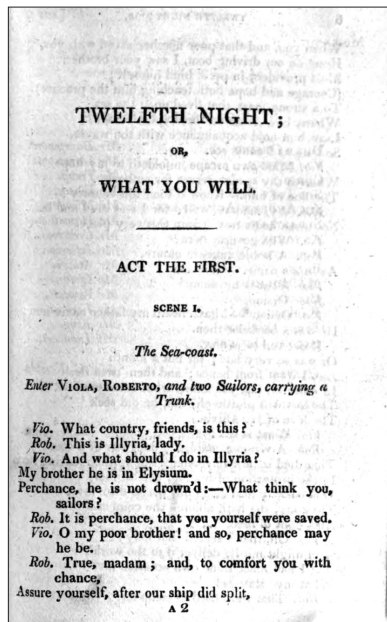
<sup>21</sup> La seconda edizione del 1811 di *The British Theatre* riporta fedelmente le revisioni e le aggiunte di Kemble.

<sup>22</sup> Cfr. James Boaden, *The Life of Mrs. Jordan*, London, Bull, 1831, vol. 2, p. 92: "on the 24<sup>th</sup> of June, after Mrs. Jordan's performance of Viola in *Twelfth Night*, Mr. Kemble spoke his last acknowledgements on the stage of Drury, in behalf of the proprietors, the performance, and himself."

La versione di Kemble riportata dalla Inchbald nell'edizione del 1808 rappresenta una sorta di *work in progress*, un testo sul quale l'attore e manager lavorerà, fino ad arrivare alle edizioni del 1810 e del 1811. La *performance edition* di Kemble del 1811 presenta varianti significative nella disposizione delle scene, nell'omissione di alcune parti, nelle aggiunte o nel ripristino di versi, modifiche riportare puntualmente nella seconda edizione della Inchbald del 1811. Per esempio l'edizione del 1811 riporta la didascalia di apertura, "*The Sea-coast. Enter Viola, Roberto, and two sailors carrying a Trunk*" (pur non modificando, come fa il PB, l'ordine di entrata di Viola e Roberto), e ripristina il verso "What think you, salilors" (v.4) omissso nell'edizione del 1808. Si noti, inoltre, come l'edizione del 1808 situi la scena in "The Street", a differenza di quella del 1811 che la colloca sulla "Sea-coast".



Folger PB TN 38 (Kemble 1811). Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License



Elizabeth Inchbald *The British Theatre* (1811)

Nell'edizione del 1810 e in quelle successive, Kemble aggiunge tre versi alla battuta di Viola (vv. 52-53), sostituendo "eunuch" (v. 53) con il più neutro "page",<sup>23</sup> e rivelando la provenienza dei vestiti maschili con i quali apparirà a partire dalla seconda scena, e il nome con cui si farà chiamare:

VIOLA            I'll serve this duke;  
                      Thou shalt present me as a page unto him,  
                      Of gentle breeding, and my name, Cesario:  
                      That trunk, the reliques of my sea-drown'd brother,  
                      Will furnish man's apparel to my need.<sup>24</sup>

L'inversione dell'ordine delle prime due scene ha una duplice funzione. Da una parte permette di separare la scena "esterna" da quelle interne, sfruttando appieno lo sviluppo dell'arco di proscenio e i nuovi strumenti scenotecnici, inaugurando una tradizione che colloca l'inizio della commedia nel mezzo di una tempesta. Dall'altra, l'inversione permette a Kemble di focalizzare l'intero primo atto su Viola, atto che si conclude non con la quinta scena (con Olivia che desidera ardentemente Cesario e chiede a Malvolio di consegnargli il suo anello), ma con la prima del secondo atto, con Malvolio che consegna a Viola l'anello e il suo successivo soliloquio, "an ideal curtain speech", come suggerisce Shattuck.<sup>25</sup> L'inversione non ha solo un effetto sulla modularità della struttura della commedia, ma anche sul senso dell'apertura originale del dramma.<sup>26</sup> Con questo cambio, come

<sup>23</sup> Ad eccezione di Daly, che sostituisce "eunuch" con "minstrel", tutte le grandi produzioni dell'Ottocento hanno "page" (cfr. *TN prompt books* 1-38, The Folger Shakespeare Library; The Harvard Theatre Collection, *TN prompt books*).

<sup>24</sup> *Shakespeare's Twelfth Night*, p. 6. Questa integrazione (ad eccezione della sostituzione di "eunuch" con "page", p. 9) non compare nella performance edition del 1808 della Inchbald, ma viene riportata in quella del 1811, p. 7).

<sup>25</sup> Charles H. Shattuck (ed.). *John Philip Kemble Promptbooks*, Charlottesville, The University Press of Virginia, 1974, vol. 9, p. ii.

<sup>26</sup> Karen Greif mette in rilievo come Kemble "re-aligned the scene order so that each act comprised a defined block of action, usually with strong opening and closing scenes

scrive Laurie Osborne, “the initial emphasis of a production is on loss and mourning, not on the melancholy of love”.<sup>27</sup>

Tale enfasi viene ancor più amplificata dalla versione di Charles Kemble del 1820 per la “operatic version” di Frederick Reynolds,<sup>28</sup> dove la scena si apre con la tempesta, e con l’arrivo del capitano e dei marinai, ai quali Charles Kemble affida 11 versi di sua invenzione, nei quali c’è un’eco da *King Lear* (“such bursts of horrid thunder”, *King Lear* 3.2.46) e da *Pericles* (“the seaman’s whistle/ Was as a whisper in the ear of death”, *Pericles* 3.1.8-9):<sup>29</sup>

*Act I, Scene 1*

*(Thunder, lights a little down)*

*The seashore. A vessel discovered wreck’d, the sky chequered,  
marking the clearing up of the storm.*

*Enter Roberto and two sailors U & R*

*1<sup>st</sup> Sailor:*

Even so, our self devoted bark is dash’d  
Upon the trembling shore.

*Roberto:*

I have seen many a tempest;

that centred attention on Viola or Malvolio, the two leads” (“A star is born: Feste on the modern stage”, *Shakespeare Quarterly* 39 (1988), p. 62.

<sup>27</sup> Laurie Osborne, *The Trick of Singularity. Twelfth Night and the Performance Editions*, p. 48. Osborne fa notare come questi cambiamenti siano forme di censura moralistica e sessuale: “while scholarly editors during this period wrestled with and rewrote the homoeroticism within the sonnets, the performance editors worked radical changes in the text of *Twelfth Night* that register cultural anxieties about the play’s homoeroticism” (p. 78).

<sup>28</sup> La versione operistica di *Twelfth Night* andò in scena diciassette volte al Covent Garden nella stagione 1820-1821. Così come le sue precedenti versioni operistiche di *A Midsummer Night’s Dream* (1816) e *The Comedy of Errors* (1819), e quella successiva da *The Tempest* (1821) anche quella di *Twelfth Night* ebbe reazioni opposte sia da parte della critica che da parte del pubblico (vedi John Genest, *An account of English Stage*, vol. 9, pp. 99-100; *Theatrical Inquisitor, and monthly mirror*, November 1820, pp. 335-338; *The Literary Gazette*, November 11, 1820, p. 734; e Leigh Hunt in *The Examiner*, November 12, 1820, p. 672).

<sup>29</sup> Tutte le citazioni da Shakespeare sono dalle edizioni Arden 3.

But, till tonight, such bursts of thunder,  
Sure none e'er heard – the seaman's whistle  
Was as a whisper in the ear of death.

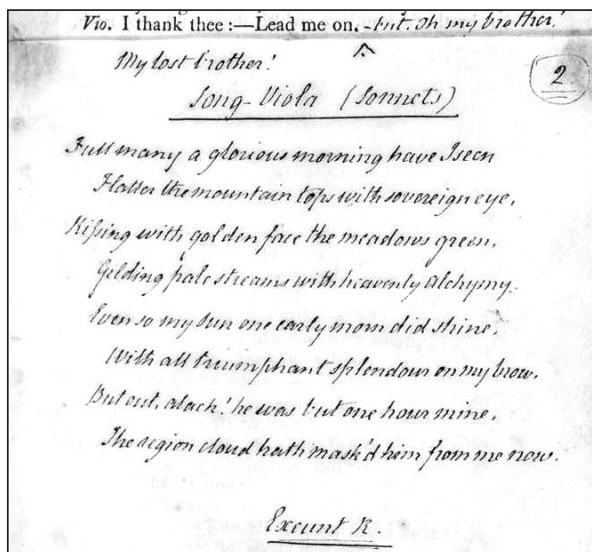
*1<sup>st</sup> Sailor:*

And, save ourselves, all in a watery grave.

*Rob:*

No, – others have escap'd, and 'mongst the rest,  
Thank Fortune, one, whose gentleness,  
And dulcet sounds so often cheer'd us on  
Our voyage! Behold – she comes!<sup>30</sup>

Alla fine della scena, per marcare ancora di più questo aspetto, viene aggiunta una canzone, cantata da Viola, il cui testo sono i vv. 1-4 e 9-12 del sonetto 33, che esprime delusione e tradimento – nel nostro caso Viola si sente tradita per la morte del fratello.<sup>31</sup>



TN Prompt TN 17. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution- ShareAlike 4.0 International License.

<sup>30</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 17, The Folger Shakespeare Library, p. 1.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 4.

Full many a glorious morning have I seen  
Flatter the mountain tops with sovereign eye,  
Kissing with golden face the meadows green,  
Gilding pale streams with heavenly alchemy,

Even so my sun one early morn did shine  
With all triumphant splendour on my brow;  
But out alack, he was but one hour mine,  
The region cloud hath masked him from me now

Nella versione di Reynolds/Kemble, condotta sulla performance edition di John Philip Kemble del 1811 parte dei dialoghi viene riscritta, viene aggiunto dopo 4.4 (pp. 76-80) il *masque* di Giunone e Cerere da *The Tempest* e vengono inserite, oltre quella di Viola in chiusura della prima scena, altre sette canzoni. Alla fine del primo atto viene ripresa la canzone di apertura da *Henry VIII* 3.1.1-14, cantata in duetto da Olivia e Viola.<sup>32</sup> Alla fine della prima scena del secondo atto, Viola, Valentine e Curio intonano una canzone con versi da *King Lear* (3.6.25 e 28) e da *The Passionate Pilgrim* (17.27-28).<sup>33</sup> Alla fine del secondo atto Fabian, Curio, Valentine e un coro di dodici persone intonano la canzone di Silence da *2HIV*, 5.3. vv.43-46, 31-35, 17-18 e 21. La quinta canzone, la prima quartina del sonetto 40, viene cantata da Olivia nella seconda scena del terzo atto dell'adattamento di Reynolds<sup>34</sup> (*Twelfth Night*<sup>35</sup> 3.1.103). Alla fine del terzo atto,<sup>36</sup> un ensemble composto da Viola, Valentine, Curio e altri cantano "Who is Sylvia", da *The Two Gentlemen of Verona* (4.2.38-52). Prima della canzone finale cantata da Feste (con la strofa finale intonata anche dal coro, Olivia, Viola, Sebastian e Fabian), a Olivia viene affidata la canzone che chiude la terza scena del quarto atto, con versi da *The Passionate Pilgrim* (XII.157-168).

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>35</sup> Si indicherà con *TN*, seguito da atto, scena e versi, il testo originale.

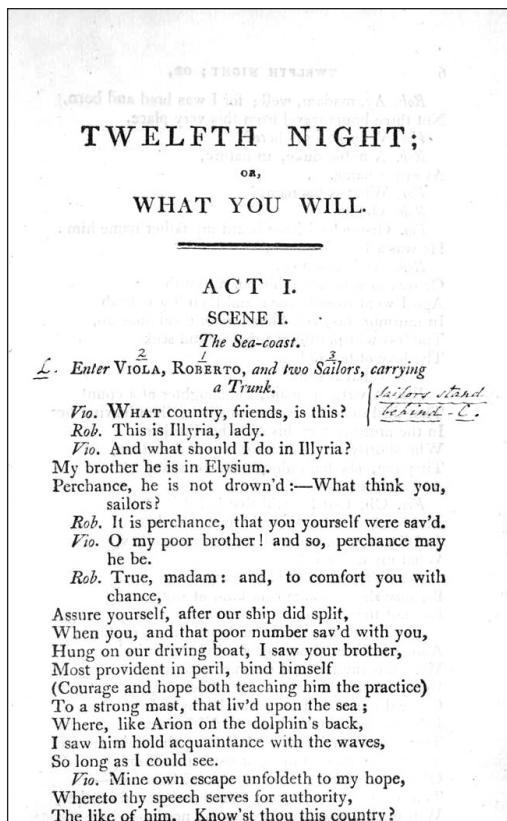
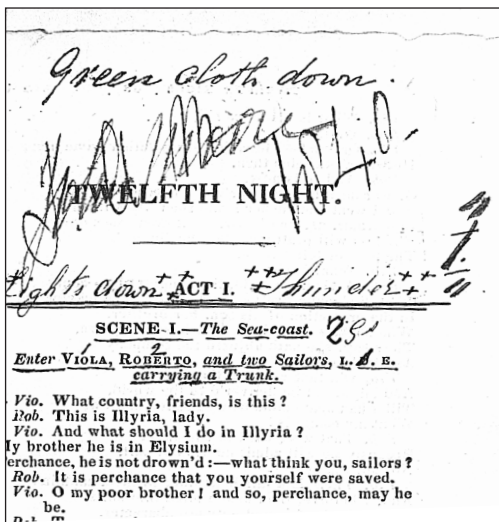
<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 56-57.

L'inversione, e in parte il nome Roberto per il Capitano, viene mantenuta in quasi tutte le performance editions dell'Ottocento: *Oxberry* (1821), *Cumberland* (1826), French (1854 e 1857), Lacy (1855), Memorial Theatre Edition (1882 e 1889):

Shakespeare <i>Twelfth Night</i>	Inchbald edition 1808	Kemble PB 1811	Oxberry edition 1821	Cumberland edition 1826
1.1.	1.2	1.2	1.2	1.2
1.2	1.1	1.1	1.1	1.1
1.3	1.3	1.3	1.3	1.3
1.4	1.4	1. 4	1.4	1.4
1.5	1.5	1.5	1.5	1.5
		2.2	2.2	2.2
2.1	2.1	2.1	2.1	2.1
2.2	2.2	2.3	2.3	2.3
2.3	2.3	2.4	2.4	2.4
2.4	2.4			
2.5				
3.1	2.5	2.5	2.5	2.5
3.2	3.1	3.1	3.3	3.3
3.3	3.2	3.2	3.1	3.1
3.4	3.3	3.3	3.2	3.2
4.1	3.4	3.4	3.4	3.4
4.2	4.1	4.1	4.1	4.1
4.3	4.2	4.2	4.2	4.2
	4.3	4.3	4.3	4.3
5.1	5.1	5.1	5.1	5.1

La messinscena di Elizabeth Vestris al Covent Garden (8 maggio 1840) segue l'edizione Cumberland e mantiene l'inversione. Curiosamente, nella didascalia di apertura, il prompt ribadisce l'ordine di

entrata, prima Viola e poi Roberto, a differenza di Kemble che sia nella messinscena del 1811 che in quella del 1818, inverte l'ordine:<sup>37</sup>

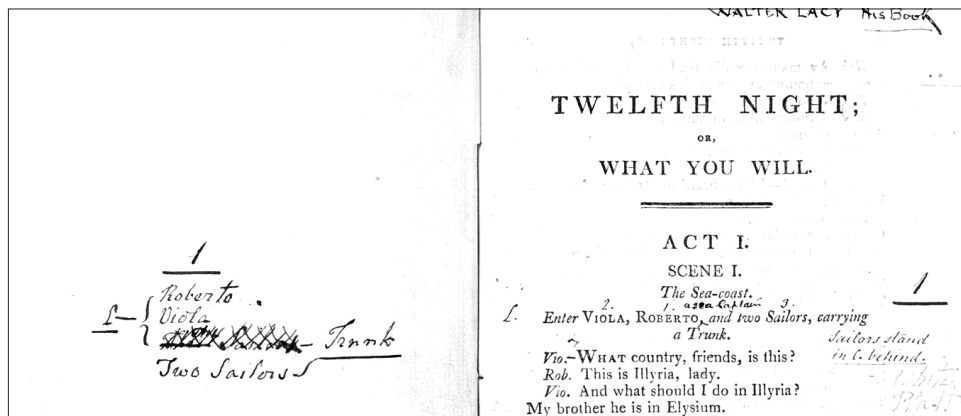


Harvard Theatre Collection PB TN 391

Folger PB TN 38 (Kemble 1811). Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

<sup>37</sup> Nonostante questa soluzione fosse stata proposta in scena, Kemble non la riporterà nelle sue performance editions del 1811 e 1815.





Folger PB TN 16 (Kemble 1818). Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

Samuel Phelps, uno dei Malvolio più apprezzati nell'Ottocento, fu l'unico dei grandi Theatre Managers a restaurare nel 1848 al Sadler's Wells l'ordine delle scene di apertura. Phelps modifica l'acting edition di Oxberry, eliminando la prima pagina, anticipando la terza, seguita dalla seconda, e trascrivendo alla fine la parte mancante della scena. Anche Phelps, però, mantiene il nome Roberto per il Capitano, la sostituzione di "eunuch" con "page" e il nome con cui si farà chiamare, Cesario.

*Twelfth Night.*  
OR, WHAT YOU WILL. 3

*Act 1*  
The form of my intent. I'll serve this duke;  
Thou shalt present me as a page unto him,  
Of gentle breeding, and my name Cesario :—  
That trunk, the reliques of my sea-drown'd brother,  
Will furnish man's apparel to my need :—  
It may be worth thy pains ; for I can sing,  
And speak to him in many sorts of music,  
That will allow him very worth his service.  
What else may hap to time I will commit ;  
Only shun thou thy silence to my wit.  
*Rob.* Be you his page, and I your mute will be ;  
When my tongue blabs, then let mine eyes not see !  
*Vio.* I thank thee :—Lead me on. *(Exeunt, R.H.)*

*Begin here*  
SCENE I.—A Room in Duke Orsino's Palace.  
*The DUKE, seated, attended by CURIO and Gentlemen, discovered. (Music.)*

*Duke.* If music be the food of love, play on,  
Give me excess of it ; that, surfeiting,  
The appetite may sicken, and so die.—*(Music.)*  
That strain again ;—it had a dying fall ;  
O, it came o'er my ear like the sweet south,  
That breathes upon a bank of violets,  
Stealing, and giving odours.—*(Music.)*  
Enough ; no more ;  
'Tis not so sweet now, as it was before.  
*Cur.* Will you go hunt, my lord ?  
*Duke.* What, Curio ?  
*Cur.* The hart.  
*Duke.* Why, so I do, the noblest that I have :  
O! when mine eyes did see Olivia first,  
Methought, she purg'd the air of pestilence ;  
That instant was I turn'd into a hart ; (2)  
And my desires, like fell and cruel hounds,  
E'er since pursue me.

(1) Approve.  
(2) Alluding to the story of Diana and Acteon.

B 2

2

2 TWELFTH NIGHT ;

Whereto thy speech serves for authority,  
The like of him. Know'st thou this country ?  
*Rob.* Ay, madam, well ; for I was bred and born,  
Not three hours travel from this very place.  
*Vio.* Who governs here ?  
*Rob.* A noble duke, in nature,  
As in his name.  
*Vio.* What is his name ?  
*Rob.* Orsino.  
*Vio.* Orsino !—I have heard my father name him :  
He was a bachelor then.  
*Rob.* And so is now,  
Or was so very late : for but a month  
Ago I went from hence ; and then 'twas fresh  
In murmur, as, you know, what great ones do,  
The less will prattle of, that he did seek  
The love of fair Olivia.  
*Vio.* What is she ?  
*Rob.* A virtuous maid, the daughter of a count  
That died some twelvemonth since ; then leaving her  
In the protection of his son, her brother,  
Who shortly also died : for whose dear love,  
They say, she hath abjur'd the company  
And sight of men.  
*Vio.* Oh, that I serv'd that lady !  
And might not be deliver'd to the world, (1)  
Till I had made mine own occasion mellow,  
What my estate is !  
*Rob.* That were hard to compass ;  
Because she will admit no kind of suit,  
No, not the duke's.  
*Vio.* There is a fair behaviour in thee, captain !  
And, I believe, thou hast a mind that suits  
With this thy fair and outward character.  
I pray thee, and I'll pay thee bounteously,  
Conceal me what I am ; and be my aid  
For such disguise as haply, shall become

(1) I wish I might not be made public to the world, with regard to the state of my birth and fortune, till I have gained a ripe opportunity for my design.

3

Folger PB TN 20. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

The form of my intent. I'll serve  
 Thou shalt present me as a page unto  
 It may be worth thy pains: for I can  
 speak to him in many words of  
 that will allow me very worth his  
 What else may help. To time I walk  
 Duke shape than the ostence to me

Roberto

Be you his page, and your words  
 When my tongue slaps, then let my

Viola

I thank thee. Lead on.

Exeunt. Roberto -  
 Viola -  
 Sailors -  
 follow

4 TWELFTH NIGHT ;

Enter VALENTINE, L.H.

How now? what news from my Olivia?—speak.  
*Val.* So please my lord, I might not be admitted;  
 But from her handmaid do return this answer:  
 The element itself, till seven years heat, (1)  
 Shall not behold her face at ample view;  
 But, like a cloistress, she will veiled walk,  
 And water once a day her chamber round  
 With eye-offending brine: all this, to season  
 A brother's dead love, which she would keep fresh,  
 And lasting, in her sad remembrance.

*Duke.* O, she, that hath a heart of that fine frame,  
 To pay this debt of love but to a brother,  
 How will she love, when the rich golden shaft  
 Hath kill'd the flock of all affections else  
 That live in her!  
 Away before me to sweet beds of flowers;  
 Love-thoughts lie rich, when canopied with bowers.

*Exeunt, &c.*

SCENE III.—A Room in Olivia's House.

Enter MARIA, and SIR TOBY BELCH, R.H.

*Sir To.* What a plague means my niece, to take  
 the death of her brother thus? I am sure, care's an  
 enemy to life.

*Mar.* By my troth, Sir Toby, you must come in  
 earlier o' nights; your niece, my lady, takes great ex-  
 ceptions to your ill hours.

*Sir To.* Why, let her except before excepted. (2)

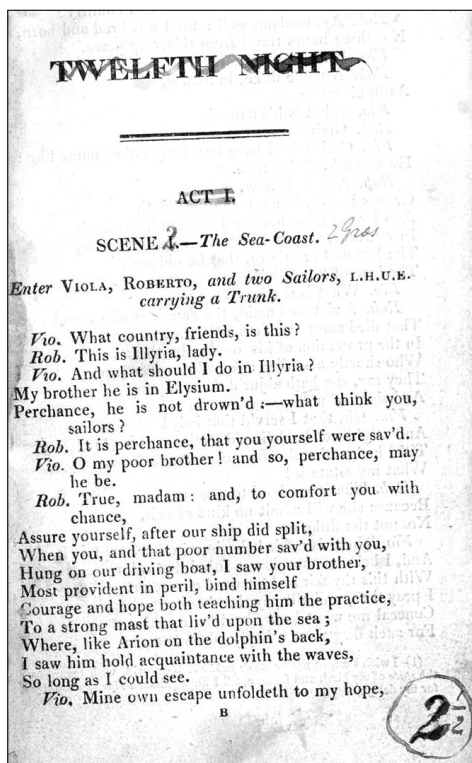
*Mar.* Ay, but you must confine yourself within the  
 modest limits of order.

*Sir To.* Confine? I'll confine myself no finer than  
 I am: these clothes are good enough to drink in, and

(1) *Heat for heated.* The air till it shall have been warmed by  
 seven revolutions of the sun, shall not, &c.

(2) A ludicrous use of the formal *law phrase*.

Folger PB TN 20. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License



Folger PB TN 20. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

Charles Kean, nel 1850 al Princess's Theatre, tornò all'inversione delle scene di apertura, utilizzando l'edizione di Kemble del 1811. Curiosa è la trascrizione del prompt book della messinscena di Kean del 1857 che Edwin Booth fece sull'edizione Allison del 1883, che seguiva l'ordine del Folio.<sup>38</sup> Booth rinumerava le due scene e cambia il nome del Capitano in Roberto, come se la sequenza di Kemble non fosse completa senza anche il cambio del nome del personaggio.

<sup>38</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, New York, Allison, 1883.

Twelfth Night nelle messinscene dell'Ottocento: un'eredità critica e teatrale

*cut to market for Comedians*  
*for the character to*  
*2 w/ Oswald, 10/11*  
*Royal price cost! Heated 1873*  
 TWELFTH NIGHT;  
 OR, WHAT YOU WILL.

DRAMATIS PERSONÆ

ORSINO, Duke of Illyria.	MALVOLIO, steward to Olivia.
SEBASTIAN, brother to Viola.	FABIAN, } servants to
ANTONIO, a sea captain, friend to Sebastian.	FEET, a Clown, } Olivia.
A Sea Captain, friend to Viola.	OLIVIA.
VALENTINE, } gentlemen attending	VIOLA.
CERDIO, } on the Duke.	MARIA, Olivia's woman.
SIR TOBY BELCH, uncle to Olivia.	Lords, Priests, Sailors, Officers,
SIR ANDREW AGUECHEEK.	Musicians, and other Attendants.

SCENE : A city in Illyria, and the sea-coast near it.

ACT I.

SCENE 2. The DUKE'S palace. *1/2*

Enter DUKE, CURIO, and other Lords; Musicians attending.

Duke. If music be the food of love, play on :  
 Give me excess of it, that, surfeiting,  
 The appetite may sicken, and so die.  
 That strain again! it had a dying fall:  
 O, it came o'er my ear like the sweet sound,  
 That breathes upon a bank of violets,  
 Stealing and giving odour! Enough; no more;  
 'Tis not so sweet now as it was before.  
 O spirit of love! how quick and fresh art thou,  
 That, notwithstanding thy capacity  
 Receiveth as the sea, nought enters there,  
 Of what validity and pitch so'er,  
 But falls into abatement and low price,  
 Even in a minute: so full of shapes is fancy  
 That it alone is high fantastical.

Cur. Will you go hunt, my lord?  
 Duke. What, Curio?

( 718 )

SCENE II.] TWELFTH NIGHT. 719

Cur. The hart.  
 Duke. Why, so I do, the noblest that I have:  
 O, when mine eyes did see Olivia first,  
 Thoughight she purged the air of pestilence!  
 That instant was I turn'd into a hart;  
 And my desires, like fell and cruel hounds,  
 E'er since pursue me.

Enter VALENTINE.

How now! what news from her?  
 Val. So please my lord, I might not be admitted;  
 But from her handmaid do return this answer:  
 The element itself, till seven years' heat,  
 Shall not behold her face at ample view;  
 But, like a cloistress, she will veiled walk  
 And water once a day her chamber round  
 With eye-offending brine: all this to season  
 A brother's dead love, which she would keep fresh  
 And lasting in her sad remembrance.

Duke. O, she that hath a heart of that fine frame  
 To pay this debt of love but to a brother,  
 How will she love, when the rich golden shaft  
 Hath kill'd the flock of all affections else  
 That live in her; when liver, brain and heart,  
 Those sovereign thrones, are all supplied, and fill'd  
 Her sweet perfection with one self king!  
 Away before me to sweet beds of flowers:  
 Love-thoughts lie rich when canopied with bowers.

SCENE II. The sea-coast.

Enter VIOLA, a Captain, and Sailors.

Vio. What country, friends, is this?  
 Cap. This is Illyria, lady.  
 Vio. And what should I do in Illyria?  
 My brother he is in Elysium.  
 Perchance he is not drown'd: what think you, sailors?  
 Cap. It is perchance that you yourself were saved.  
 Vio. O my poor brother! and so perchance may he be.  
 Cap. True, madam: and, to comfort you with chance,  
 Assure yourself, after our ship did split,  
 When you with these poor number saved with you  
 Hung on our driving boat, I saw your brother,  
 Most provident in peril, bind himself,  
 Courage and hope both teaching him the practice,  
 To a strong mast that lived upon the sea:  
 Where, like Arion on the dolphin's back,

Edwin Booth, trascrizione del PB di Charles Kean, Princess's Theatre 1857, sull'edizione Allison, New York 1883 (Folger Shakespeare Library, TN 25. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License)

Nel 1873, Charles Calvert al Prince's Theatre di Manchester, rimodulò la commedia – che vedeva Samuel Phelps nella parte di Malvolio – facendola iniziare con un *tableau* che rappresenta “a shipwreck. The escape of Viola”.<sup>39</sup> Seguiva l'apertura del terzo atto di *Pericles* (3.1.1-10), dove Pericle grida al cielo di cessare la tempesta, mentre prega per la moglie Thaisa che sta dando alla luce la loro figlia. Segue la scena del naufragio di Viola in Illiria. Calvert, poi, fa iniziare il primo atto con

<sup>39</sup> *Shakespeare's comedy of Twelfth Night, arranged for representation in five acts by Charles Calvert*, Manchester, Alex Ireland and Co., 1873, p. 5.

1.3. da Shakespeare, la prima scena a casa di Olivia, con Maria e Sir Toby, tagliando 1.1 dell'originale.

SHAKSPERE'S  
TWELFTH NIGHT.  
INTRODUCTORY EPISODE.  
TABLEAU,  
REPRESENTING A SHIPWRECK.  
THE ESCAPE OF VIOLA.  
"Thou God of this great vast, rebuke these surges,  
"Which wash both heaven and hell; and thou that hast  
"Upon the winds command, bind them in brass,  
"Having call'd them from the deep! O still  
"Thy deaf'ning, dreadful thunders; gently quench  
"Thy nimble, sulphurous flashes!—Thou storm, venomously,  
"Wilt thou spit all thyself?—The seaman's whistle  
"Is as a whisper in the ear of death  
"Unheard."  
THE SEA BEACH.  
*Viola, the Captain, and some survivors discovered.*

7  
*Viola.* O that I served that lady;  
And might not be delivered to the world,  
Till I had made mine own occasion mellow,  
What my estate is.  
*Cap.* That were hard to compass;  
Because she will admit no kind of suit,  
No, not the duke's.  
*Viola.* There is a fair behaviour in thee, captain;  
And though that nature with a beauteous wall  
Doth oft close in pollution, yet of thee  
I will believe, thou hast a mind that suits  
With this thy fair and outward character.  
I pray thee, and I'll pay thee bounteously.  
Conceal me what I am; and be my aid  
For such disguise as, haply, shall become  
The form of my intent. I'll serve this duke;  
Thou shalt present me as a page to him,  
It may be worth thy pains; for I can sing,  
And speak to him in many sorts of music,  
That will allow me very worth his service.  
What else may hap, to time I will commit;  
Only shape thou thy silence to my wit.  
*Cap.* When my tongue blabs, then let mine eyes not see!  
*Viola.* I thank thee: lead me on. [Exeunt.]  
ACT I.  
SCENE 1.  
THE COURT YARD OF OLIVIA'S HOUSE.  
*Enter Sir TOBY BELCH and MARIA.*  
*Sir To.* What a plague means my niece, to take the death  
of her brother thus? I am sure care's an enemy to life.  
*Mar.* By my troth, Sir Toby, you must come in earlier  
o' nights; your cousin, my lady, takes great exceptions to your  
ill hours.

L'operazione di Calvert, che va al di là della semplice redistribuzione di scene, fu ben accolta dalla critica:

Mr Calvert has, by a judicious rearrangement of the play, made the story more intelligible and consecutive. The wreck of the vessel whereby Viola and her brother Sebastian are separated is the groundwork of the plot, and is expressed by an effective introductory *tableau*. The painting is by Grieve, and represents the confusion and dismay consequent upon a disaster at sea.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> "Twelfth Night," The Annual Shakespearian Revival at The Prince's Theatre, Man-

Cinque anni dopo, Adelaide Neilson allo Haymarket, introduce un tableau in apertura che ha lo scopo di introdurre la tempesta. La sequenza della scena è quella di Kemble, con il capitano che abbandona il nome di Roberto, ma con un ordine di ingresso diversa: prima i marinai, poi il capitano e poi Viola.<sup>41</sup>

Act	Scene Plot	Group
1	Tableau set act 1.	
1	Seashore	1
2	Duke's Palace Explosion. with curtains	2
3	Staircase set	Stage
4	Street act 2	1
1	Staircase set	Stage
2	Sea coast	1
3	Duke's palace as before act 3	2
1	Garden set	Stage
2	Street	1
3	Garden set act 4	Stage
1	Garden set	Stage
2	Street	1
3	Gallery - opening & f. back'd	1
4	Garden set act 5	Stage
1	Garden set (illumined) (Curtain)	Stage

1st Bell (Ready) Lower Gas.  
Start Music  
Curtain.  
Flash.  
2nd Bell (Thunder)  
Flash.  
Flash.  
3rd Bell Thunder  
Curtain.  
Gas up.

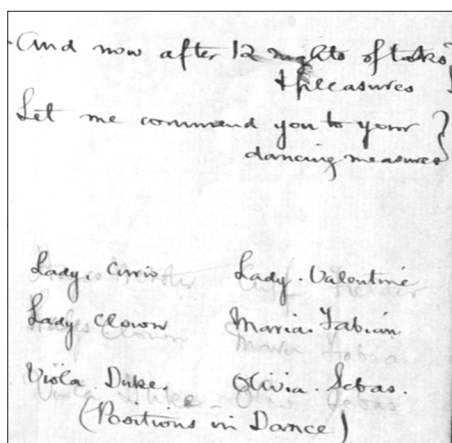
Folger PB TN 18. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

chester", *The Era*, Sunday, September 14, 1873 (Issue 1825).

<sup>41</sup> Adelaide Neilson, London, Haymarket 2 febbraio 1878, William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 18, The Folger Shakespeare Library. Questo ordine di entrata lo aveva proposto anche Charles Kean nella messinscena del 1850 (Prompt TN 14, The Folger Shakespeare Library, p. 5).

Neilson riordina le scene in modo da poter avere continuità con la scenografia,<sup>42</sup> operando tagli e alterazioni al testo originale, esplicitando i testi delle canzoni a cui si fa riferimento nella commedia.<sup>43</sup> La commedia si chiude non con la canzone di Feste, ma con una aggiunta alla battuta finale di Orsino (5.1.381), ripresa dalla versione di Daly del 1869,<sup>44</sup> che invita tutti a danzare:

And now after 12 nights of tastes and pleasures  
Let me commend you to our dancing measures<sup>45</sup>



Folger PB TN 18. Per concessione della Folger Shakespeare Library nei termini della Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License

<sup>42</sup> Questa la sequenza delle scene: I atto 1.2, 1.1+1.4, 1.3, 1.5, 2.2; II atto: 2.3, 2.1, 2.4; III atto: 2.5, 2.1, 2.4; IV atto: 3.2, 3.4, 4.1, 4.2, 4.3; V atto: 5.1. (William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 18, The Folger Shakespeare Library). La sequenza delle scene è la stessa proposta da Augustin Daly nelle messinscena del 4 ottobre 1869 ad eccezione di 2.1 con la quale Daly apre la commedia e che Neilson colloca dopo 2.3. nel secondo atto. Nel maggio del 1877, al Fifth Avenue Theatre di New York, la Neilson aveva recitato nella parte di Viola per la regia di Augustin Daly.

<sup>43</sup> Per una ricognizione delle canzoni in *Twelfth Night*, vedi "Appendix 3", in William Shakespeare, *Twelfth Night*, edited by Keir Elam, pp. 383-394.

<sup>44</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 9, The Folger Shakespeare Library, p. 62.

<sup>45</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 18, The Folger Shakespeare Library, p. 66.



Nonostante la rimodulazione dell'ordine delle scene, i tagli e le alterazioni, i recensori dell'epoca sembrano essere più interessati e alla scarsa adattabilità della Neilson al personaggio di Viola che al testo:<sup>46</sup>

Very little fault is to be found with the revival of *Twelfth Night* at the Haymarket except that is not represented by actors of surpassing genius, the one thing necessary to ensure complete success in a play of Shakespeare's which is not a "one-part" play. [...] Miss Neilson is not an ideal Viola. She has not the intensity which belongs to most of Shakespeare's heroines, and her elocution is too much uniform, the musical rhythm of her sentences not always being in perfect coincidence with the meaning.<sup>47</sup>

Più lusinghiero il commento in *The Academy*, che però sottolinea come la Neilson non sia convincente nel ritrarre Viola:

The revival of *Twelfth Night* at the Haymarket Theatre affords Miss Neilson an opportunity of presenting herself before a London audience in the part of Viola, but has otherwise little claim to notice. Her performance is graceful and intelligent, and her delivery of lines is almost invariably distinguished by sincerity of tone and justness of emphasis. She is, however, more successful in the tender and imaginative phases of the character than in depicting its more lively traits.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Questo scarso interesse per ciò che accade al testo e intorno ad esso, è una costante, con l'eccezione delle recensioni alla versione operistica di Charles Kemble e Frederick Reynolds, della critica teatrale dell'Ottocento. Si vedano le recensioni alla versione di John Philip Kemble (*Theatrical Examiner*, 3 March 1811, pp. 140-141; *La Belle Assemblée*, March 1811, pp. 103-105), Elizabeth Vestris (*The Theatrical Observer*, 9 May 1840, pp. 1-2; *The Athenaeum*, 9 May 1840, p. 378-379), Charles Kean (*The Athenaeum*, 5 October 1850, p. 1050; *The Musical World*, 5 October 1850, pp. 646-647; *Theatrical Journal*, 11 October 1850, pp. 414-415), Henry Irving (*The Musical World*, 2 August 1884, p. 485; *The Saturday Review*, 12 July 1884, pp. 48-49; *The Athenaeum*, 12 July 1850, p. 60).

<sup>47</sup> *The Examiner*, 9 February 1878, pp. 186-187.

<sup>48</sup> *The Academy*, 9 February 1878, p. 132.

Decisamente più lusinghiero William Winter che, ricordandone i successi nelle parti di eroine shakespeariane sulle scene americane, afferma che Adelaide Neilson “made Shakespeare’s Viola an actual human being, entirely beautiful and never to be forgotten”.<sup>49</sup>

*Twelfth Night* rappresenta nella carriera teatrale di Augustine Daly l’inizio del suo repertorio shakespeariano. Il debutto avvenne al Fifth Avenue Theatre di New York il 4 ottobre 1869. Il testo adattato da Daly sull’edizione French,<sup>50</sup> mantiene l’inversione di 1.2. con 1.1, spostando 2.1. (il naufragio di Sebastian) all’inizio, facendo precedere il suo naufragio a quello di Viola, che entra in scena dopo il Capitano (Roberto).<sup>51</sup> Come suggerisce Laurie Osborne, “staging both shipwrecks at the beginning, though theatrically and scenically convenient, completely undercuts the sense of Viola’s loss”,<sup>52</sup> giudizio che sembra condividere Gordon Crosse, che vide la commedia a Londra nel 1894:

The play suffered from being even-mounted and badly arranged. *Twelfth Night* is a comedy which lends itself to artistic setting, but in this case the setting was so gorgeous as to eclipse the natural beauties of the play, and even to some extent to interfere with the action. Thus the first scene was the Sea-shore, and here two scenes (Act I sc.2 and Act II Sc. 1) were played as one.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> William Winter, *Shakespeare on the Stage*, New York, Moffat Yard and Company, 1815, vol. 2, p. 43.

<sup>50</sup> William Shakespeare *Twelfth night, or, What you will : a comedy, in five acts, with the stage business, cast of characters, costumes, relative positions, etc.*, New York, Samuel French, 1854-57.

<sup>51</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 9, The Folger Shakespeare Library, p. 7.

<sup>52</sup> Laurie Osborne, *The Trick of Singularity*, p. 48.

<sup>53</sup> Gordon Crosse, Review of Augustin Daly’s *Twelfth Night*, London Daly’s Theatre (1894), “Theatrical Diary”, Vol. I: *January 1890 – February 1898*, p. 50. Le recensioni dell’epoca sottolineano, al contrario di Crosse, gli aspetti positivi della produzione di Daly, sia nelle messinscene americane che in quelle londinesi: dal cast degli attori (fra i quali spicca Ada Rehan), all’entusiasta ricezione da parte del pubblico (vedi *The New York Times*, February 26, 1893, p. 13, *The New York Times*, January 10, 1894, p. 4, *The*

Daly ripropose la commedia negli anni successivi operando nuove aggiunte e producendo una *performance edition* in quattro atti nel 1893,<sup>54</sup> che utilizzerà per le messinscene che vanno dal 1893 al 1898. La messinscena del 21 febbraio 1893, al Daly's Theatre di New York, presenta, rispetto a quella del 1869, alterazioni nel testo, aggiunte, nuove musiche, danze e canzoni. Il sipario si apre sulle prime note del coro che intona la canzone di Ariel da *The Tempest* (1.2.375-381).

Come unto these yellow sands,  
And then take hands;  
Curtsied when you have, and kissed  
The wild waves whist;  
Foot it featly here and there,  
And sweet sprites the burthen bear.

La canzone di Ariel e “yellow sands” – eco probabile dall'Eneide (libro sesto) dove Enea nei campi elisi trova “fulva... harena” – anticipano la battuta di Viola “My brother is in Elysium” (1.23). Ferdinando, come Viola, crede di essere il solo sopravvissuto al naufragio. Dopo l'uscita di Sebastian e Antonio, entrano Viola e il Capitano che canta la canzone di Stephano da *The Tempest* (“I shall no more to sea, to sea,/ Here shall I die ashore.”, 2.2.41-42), che Daly chiama “Words of the sea, the Captain's song”.<sup>55</sup> Nella scena alla corte di Orsino dopo “That strain again” (v.4), Daly introduce nella sua edizione una didascalia “*Music and dance*”. Il prompt book indica che durante la danza viene cantata una canzone che ha come testo i vv. 145-150 da *Venus and Adonis*:

*New York Times*, April 20, 1894, p. 4, *The New York Times*, December 21, 1895, p. 4). Si veda anche William Winter, *Shakespeare on the Stage*, pp. 64-75.

<sup>54</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night, Or what you will, Arranged to be played in four acts by Augustin Daly, Printed from the Prompt Book, and as produced at Daly's Theatre, February 21<sup>st</sup>, 1893, privately printed for Augustin Daly, 1893.*

<sup>55</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 29, The Folger Shakespeare Library, p. 14.

Bid me discourse, I will enchant thine ear,  
Or like a fairy trip upon the green,  
Or like a nymph, with long dishevelled hair,  
Dance on the sands, and yet no footing seen.  
Love is a spirit all compact of fire,  
Not gross to sink, but light, and will aspire.

Daly arricchisce ulteriormente il numero delle canzoni della commedia, esplicitando nella “drinking scene” (*Twelfth Night* 2.2, 2.3) il riferimento al canone “Hold thy peace”, facendolo ripetere tre volte (“slow”, “faster” e “fast”):

Hold thy peace! and I prithee hold thy peace,  
Thou knave! Hold thy peace thou knave!  
Thou knave!<sup>56</sup>

Inserendo poi una canzone a canone prima dell’ingresso di Malvolio (*Twelfth Night*, 2.3.84):

Which is the properest day to drink?  
Saturday – Sunday – Monday!  
Each is the properest day I think.  
Why should we name but one day?  
Tuesday – Wednesday – Thursday – Friday –  
Saturday – Sunday – Monday!<sup>57</sup>

e aggiungendo una canzone per Feste alla sua entrata in scena all’inizio di *Twelfth Night* 3.1, con il testo dai primi quattro versi del sonetto 15 dal *Passionate Pilgrim*, che diventano otto versi (settenari e senari alternati):

It was a lording’s daughter,  
The fairest one of three,

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 35. Nella performance edition del 1893, la canzone si limitava ai primi due versi.

That likèd of her master,  
As well as well might be;  
She looking on an Englishman,  
the fairest eye and see,  
Her fancy fell a-turning.<sup>58</sup>

Il terzo atto di Daly (scene 2.5+3.3+3.1+3.4+3.5 di *Twelfth Night*) si chiude di nuovo con una canzone. La musica è quella della serenata di Schubert, il testo è da *The Two Gentlemen of Verona*, “Who is Silvia” (4.2.38-47), con il primo verso che diventa “Fair Olivia, what is she”.<sup>59</sup>

Il quarto, e ultimo, atto è costruito su *Twelfth Night* 4.1, 4.2, 4.3 e 5.1 con ampi tagli fra i quali spicca l'episodio di Sir Topas (4.2.11-120). A differenza della versione del 1869, che si chiudeva con l'invito di Orsino a danzare (“And now after 12 nights of tastes and pleasures/ Let me commend you to our dancing measures”)<sup>60</sup> e il taglio della canzone di Feste, quella del 1893 vede tutti personaggi in scena che danzano e cantano in coro insieme al clown la canzone finale.<sup>61</sup>

## La restaurazione della sequenza originale

Fu solo all'inizio del ventesimo secolo che la sequenza originale fu restaurata, con le fastose produzioni di Beerbohm Tree,<sup>62</sup> e di Granville

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>60</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 9, The Folger Shakespeare Library, p. 62.

<sup>61</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, Prompt TN 29, The Folger Shakespeare Library, p. 70.

<sup>62</sup> Scrive Gordon Crosse: “It will be convenient to take the text and the scenery together. Mr. Tree has the good taste to begin with Orsino's court e “If music be the food love”. After this short scene most of the rest of Shakespeare's Act I is given on the terrace of Olivia's house.” (Review of Beerbohm Tree's *Twelfth Night*, London, Her Majesty's Theatre, “Theatrical Diary”, Vol. III, *January 1901 – May 1905*, p. 34).

Barker ma la sequenza dell'Ottocento fu riproposta nella messinscena di Frank Benson nel 1926, che Gordon Crosse recensisce così:

This brings me the version which seemed strange nowadays in its old-fashioned cutting of the play about. We begin with I.ii, an old (and bad) trick, to allow I.i and iv to be played straight on as the second scene and then I.iii and iv also run on. After II.i and ii played as a street scene and II.iv.<sup>63</sup>

L'inversione, però, non è stata abbandonata per sempre. La messinscena di Kenneth Branagh per la Renaissance Shakespeare Company al Riverside Theatre Studios (1987), riprodotta anche in televisione l'anno successivo, apre con il naufragio. Anche la versione cartoon per la serie *Shakespeare The Animated Tales* opta per l'inizio, a effetto, con la tempesta e il naufragio:

*The curtain rises on a wild sea upon which a fragile vessel is being tossed to and fro. Tremendous waves pound its sides as if to smash it like egg-shell; and tiny figures fling themselves over the sides and strike out desperately for land.*<sup>64</sup>

Trevor Nunn nella versione filmica del 1996 inizia addirittura prima, sulla nave con i gemelli che cantano dietro a un pianoforte poco prima che inizi la tempesta e il naufragio li separi. Il regista spiega così la sua scelta:

Starting the story with the shipwrecked Viola on the shores of Illyria has often been done in stage productions. I wanted to go back one step further and start with Viola and Sebastian, before the shipwreck, happy and inseparable, partly to establish the "twin" story as the main strand, partly for the audience to witness the loss

<sup>63</sup> Gordon Crosse, Review of Frank Benson's *Twelfth Night*, London, Haymarket Theatre, "Theatrical Diary", Vol. X, *November 1925 – April 1927*, p. 83.

<sup>64</sup> *Shakespeare the animated tales abridged by Leon Garfield*, London, Heineman, 1992, p. 92.

of Sebastian, partly to introduce the distant adoration of Sebastian by Antonio and partly of course to have a movie opening of some elemental ferocity and emotional desperation.<sup>65</sup>

Nel corso della storia teatrale di *Twelfth Night* è stata proprio la modularità della sua struttura a permettere di spostare e rimodulare la sequenza delle scene. Nel Novecento questi spostamenti continuano ad essere un'opzione registica, una lettura della commedia in chiavi diverse. Come ha scritto Peter Brook, il teatro di Shakespeare contiene “in sé la possibilità di far nascere forme costantemente rinnovate”, poiché “non c'è limite al numero di forme virtuali presenti in un grande testo”.<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Trevor Nunn, “Introduction”, in William Shakespeare *Twelfth Night*, a screenplay by Trevor Nunn, London, Methuen, 1996, p. xii.

<sup>66</sup> Peter Brook, *The Open Door*, New York, Parthenon Books, 1993 (tr. It. *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005, p. 39).