

RENATO RIZZOLI

ECONOMIE REALI ED ECONOMIE SIMBOLICHE NELLA *CITY COMEDY* GIACOMIANA

Security: O Master Touchstone,
My heart is full of woe!
Alas, I am a cuckold;
And why should it be so?
Because I was a usurer,
And bawd, as all you know
(B.Jonson, G.Chapman, J.Marston, *Eastward Ho!*, V,v,133-138)

Purecraft: God sir, hear me,
I am worth six thousand pound;
[...]
Quarulous: Why should not I marry this six thousand pound, now I
think on't?
(B.Jonson, *Bartholomew Fair*, V,ii, 48 e 73-74)

1. La city comedy: un genere all'insegna della problematicità

Nel suo studio sulle forme della drammaturgia elisabettiana e giacomiana, Doran suddivide la produzione comica in due distinte tipologie riconducibili rispettivamente al modello shakespeariano e a quello jonsoniano, affermando che la differenza fra di essi non consiste in un diverso grado di realismo quanto in un diverso tono e atteggiamento: “[t]he emphasis is on a different set of human motives – on the one hand, on poetic longings for love and adventure; on the other, on the grosser appetites for women, money, or power. The defining difference of tone is the difference between lyrical sentiment sympathetically expressed and critical satire” (1954:149). In virtù dei temi affrontati e dell'ambientazione, Doran definisce il modello jonsoniano come “the

comedy of bourgeois London life” (150)¹. Bradbrook, nel suo *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, attribuisce alle commedie appartenenti a questo genere il titolo di *city comedy* in quanto contemplano quale principale caratteristica “the vigorous and direct recording of the London scene, its language, habits and sometimes its features” (141), ribadendo come tale filone satirico, che annovera autori come Marston e Middleton, “is modelled upon Jonsonian lines, and he himself provided the best of it” (141). Tuttavia era stato L.C.Knights (1962) a fornire qualche anno prima un quadro esaustivo di quello che egli definiva *social drama*, in cui la rappresentazione di tendenze e comportamenti della società contemporanea era esplicitamente ricondotta al progressivo affermarsi del nuovo modello economico mercantile. Le situazioni da cui traevano spunto i drammaturghi erano quelle caratteristiche della società e della cultura protocapitalista, e la satira, *in primis* quella esemplare di Jonson, era diretta verso quei soggetti e quegli atteggiamenti considerati il simbolo della nuova ideologia, “usurers, the profiteers and the newly rich [...] social ambition and the greed for money” (17). Una satira con un preciso intento morale, ispirata, secondo Knights (145), ai valori di un “older social order”, che coglie i paradossi e le degenerazioni della nuova mentalità acquisitiva e che per questo colloca questi *plays* al fianco di altra letteratura contemporanea (“sermons, pamphlets, and satires”) aspramente critica nei riguardi dei nuovi idoli del mercato. Nella sua analisi dei singoli autori, tuttavia, Knights aveva introdotto una distinzione fra l’atteggiamento di Jonson e quello di Middleton, il cui ritratto satirico dei costumi borghesi sembra difettare di una solida prospettiva etica: “he has nothing to set against their standards, neither an aristocratic code nor a popular tradition” (224)².

Una volta attribuito ufficialmente alla *city comedy* lo status di sottogenere della drammaturgia rinascimentale – Gibbons la definisce “a distinct dramatic genre with a recognizable form and conventions of theme, setting, and characterization” (1980:15) –, provvisto di un canone e di precise coordinate temporali³, la critica si è progressivamente interrogata sulla plausibilità del suo impianto moralistico, sottolineandone la sostanziale ambiguità. In particolare, è stato evidenziato il divario fra

¹ Sebbene l’elemento realistico, l’ambientazione urbana e la trama a intrigo possano richiamare il modello classico della *New Comedy* romana (plautina e terenziana), Doran sottolinea la peculiarità del modello sociale della Londra giacomiana, in quanto “[a] new social setting produces new themes and new types” (159).

² Il giudizio viene mantenuto, seppur attenuato, anche in seguito. Secondo Bradbrook, “the accent of judgement is heard in Jonson’s plays from beginning to end, whereas in Middleton the silent judgement is provided by weight of irony – by all that is left unsaid” (157).

³ Wells afferma che la commedia urbana “flourished from 1605 to 1630. Its most accomplished writers – Jonson, Middleton, and Marston – produced a limited number of “city” plays, distinct in tone and structure from older romantic treatments of the city, such as Dekker’s *The Shoemaker’s Holiday*” (1985:103).

intento satirico e scioglimento comico dell'intreccio in quanto quest'ultimo appare variamente confluire con le finalità morali della satira, pregiudicando in tal modo la sua efficacia nel rappresentare una reale alternativa ai comportamenti acquisitivi del mercato. Osserva in proposito Corsani: "La soluzione stessa dei molteplici intrecci che, secondo la prassi del teatro classico, dovrebbe mettere a posto ogni cosa, e ristabilendo l'ordine essere soddisfacente per tutti [...] si rivela sostanzialmente ambigua in quanto l'ordine è spesso solo apparente, un ordine le cui implicazioni negative non possono sfuggire a un occhio critico" (1985:XX). Quello che in apparenza si imponeva come lo schema dicotomico del genere, la corruzione del mercato da un lato e l'integrità dei valori morali restaurati nell'ordine simbolico finale dall'altro, a una più attenta lettura mostra tutta la sua inadeguatezza come paradigma interpretativo. Il rapporto è più sfumato, anzi più problematico; tanto che è lecito affermare che la cifra satirica di questi *plays* sia messa in discussione da quella ironica propria dei finali solo in apparenza conciliati nel segno dell'armonia sociale, con un effetto di problematizzazione dell'intero genere.

Questo esito ironico, dapprima attribuito esclusivamente alla produzione drammatica di Middleton, si estende in realtà a tutto il repertorio del genere secondo una prospettiva che ribalta specularmente la tesi di Knights, laddove i *plays* di Jonson e Middleton si collocano sullo stesso piano nel segno della problematicità. Per illustrare questo assunto prenderò in considerazione due esempi di *city comedy* messe in scena nello stesso anno (1605), rispettivamente sui palcoscenici dei teatri privati di Blackfriars e St.Paul: *Eastward Ho!*, scritto in collaborazione da Ben Jonson, George Chapman e John Marston, e *A Trick to Catch the Old One*, di Thomas Middleton. Entrambi i *plays*, in forme diverse, appaiono incapaci di sottrarsi all'influenza dell'ideologia mercantile di cui criticano gli eccessi, con il risultato di produrre finali moralizzatori altamente ironici che si rivelano da ultimo paradossalmente non in antitesi, bensì funzionali al nuovo modello economico⁴. Di qui la scelta di definire il sistema di relazioni e di valori espressi da questi finali come economie simboliche, che, in quanto tali, si distinguono ma allo stesso tempo richiamano nella terminologia le dinamiche del mercato. Non solo perché gli elementi simbolici di tali economie, quali beni immateriali, ovvero non quantificabili in denaro, sono soggetti alle stesse modalità di circolazione, negoziazione e scambio cui sono soggetti i beni materiali, ma perché li pone in relazione al mercato un preciso nesso di causalità⁵.

⁴ Come rileva Levin, "[c]omedy, more than tragedy, is a creature of its times. Responding to the urbanization of the Renaissance, it was soon caught up in that cultural process, and commenced to lose the distance needed for maintaining a critical vantage-point" (1986:145-146).

⁵ Il genere della *city comedy* mette in relazione esplicita l'ambito economico e quello della morale e delle passioni, dimostrando come esse non rappresentino solo il prodotto a livello di sovrastruttura del sistema capitalista, ma anche un suo elemento di riproduzione determinante.

L'analisi dei due *plays* oggetto di questo saggio intende evidenziare come essi rappresentino due momenti distinti di problematizzazione del genere e della sua morale che riflette la crisi culturale e il travaglio ideologico seguiti all'affermarsi dell'economia mercantile. In *Eastward Ho!* l'ordine simbolico finale si fonda ancora su uno schema dicotomico in cui tuttavia la distinzione fra aspetti morali e immorali si rivela in realtà tutta interna alla sfera del mercato. Nel dramma di Middleton si tratta invece di un ordine contingente totalmente compromesso con la logica mercantile che scaturisce dall'impossibilità di distinguere fra regole virtuose e devianze del mercato.

2. *Eastward Ho!*: moralità cristiana vs materialismo urbano

Sfruttando le potenzialità mimetiche del mezzo scenico, l'azione di *Eastward Ho!* si incentra sulla rappresentazione degli aspetti più eclatanti della nuova mentalità mercantile. La ricerca incessante della ricchezza e, attraverso di essa, della soddisfazione dei desideri materiali legittima comportamenti illeciti quali inganni e truffe, determinando come conseguenza la corruzione delle relazioni sociali⁶. Gli eccessi dell'economia di mercato si manifestano proprio in questo ambito, in particolare nel rapporto fra i sessi, laddove il matrimonio diviene un contratto d'affari e l'amore, inteso come desiderio sessuale, un mero atto di compravendita⁷. Questa tendenza, che rappresenta l'antitesi di un'economia morale dei sentimenti, si riassume paradigmaticamente nella reificazione della donna come merce per eccellenza. Vuoi come detentrica di capitale da conquistare con tutti i mezzi – è il caso di Sir Petronel, che vede in Gertrude e nel matrimonio un'occasione non solo di rendita, ma addirittura di illecito finanziamento dei propri piani clandestini⁸; vuoi come risorsa da sfruttare quale strumento di piacere sessuale – è il caso della relazione fra Quicksilver e la sua mantenuta Sindefy. Significativamente, l'usuraio Security, colui che rappresenta la quintessenza della degenerazione del mercato, non commercia solo in denaro ma è anche un ruffiano, ossia accumula profitti basati sul valore di scambio del corpo della

⁶ “Gertrude, Flash and Quicksilver offer the spectacle of an unbridled expenditure, a pursuit of goods that are both intangible and extravagant” (Loxley 2002:67). Il desiderio dell'ascesa sociale in Gertrude, il suo culto per la moda e la bellezza esteriore, l'avversione di Quicksilver per il suo status di apprendista, i suoi eccessi edonistici, la spasmodica ricerca dell'Eldorado da parte di Sir Petronel hanno tutti come presupposto la comune aspirazione alla ricchezza e al piacere, ovvero sono espressione di quei valori esclusivamente materiali legati all'economia di mercato che hanno pervaso la società tutta, senza distinzione di classe.

⁷ Come fa notare Rose, “marriage as a property-based arrangement had long been a traditional value; it is the transformation and distortion of this aristocratic and rural ideal to the increasingly bourgeois urban environment of London that Jacobean satire subjects to harsh and vicious scrutiny” (1988:46).

⁸ “Gertrude is the gallant's idea of a wife who will bring easy money and no bother” (Leinwand 1986:191).

donna (“I was a usurer,/ And bawd”, V,v,137-138, afferma il pentito Security in prigione). Usura e prostituzione si profilano come due attività complementari nell’ambito delle pratiche illecite del mercato, laddove tutto diviene monetizzabile e dunque soggetto allo scambio; non solo il rango e la terra, come nel caso di Sir Petronel e Gertrude, ma anche il sesso⁹. Come rivela Quicksilver illustrando i termini del loro ‘contratto’, l’attività di mezzano diviene per Security strumentale a quella di usuraio, secondo una dinamica di scambio merce contro merce pressoché inesauribile: “Thou feed’st my lecherie, and I thy covetousness; thou art pander to me for my wench, and I to thee for thy cozenages” (II,ii,13-15). Allo stesso tempo egli custodisce gelosamente la moglie come sua proprietà replicando sul piano simbolico il gesto ossessivo di tutela del capitale che connota l’usuraio come avaro (Sir Petronel definisce il suo atteggiamento “usurous jealousy”, III,ii,257). Il tradimento corrisponderebbe a un furto, ovvero a una beffa “usuraria”, laddove l’illecito utilizzo erotico della donna non comporterebbe profitto, bensì disonore¹⁰.

In quanto posti al servizio di fini immorali, i disegni truffaldini di Quicksilver e Sir Petronel naufragano miseramente (anche in senso letterale: vedi l’affondamento tragicomico, poco dopo la partenza, della loro imbarcazione diretta in Virginia), con le conseguenze più amare proprie dei fallimenti economici, ossia la prigione per debiti. Ironicamente, l’astuzia, la spregiudicatezza e l’intraprendenza di Quicksilver, attributi essenziali per imporsi nel nuovo contesto urbano mercantile e coglierne le opportunità, ne decretano all’opposto la rovina¹¹. La punizione induce i due giovani al pentimento, testimoniato dalle parole ammirate del carceriere: “They will sit you up all night singing of psalms and edifying the whole prison” (V,ii,42-43). Ciò significa non solo rinnegare la loro condotta, ma esprimere anche una condanna morale esemplare, un giudizio negativo inappellabile sulla nuova mentalità acquisitiva e le sue aberrazioni che serve da

⁹ Come sottolinea Sullivan, “Sir Petronel has bought his knighthood [...] Gertrude, in exchange for Sir Petronel’s title, turned two thousand pounds’ worth of good land of hers into cash” (2002:134).

¹⁰ L’ossessione per il tradimento – definito in *A Mad World, My Masters* (1606) dal mercante e marito geloso Harebrain come *deadly sin* (I,ii,133) – allude alla presunta impotenza dell’usuraio intesa quale punizione, secondo la regola del contrappasso, per aver fatto fruttificare il denaro improduttivo. Si veda su questo punto Sullivan (2002:136). Lo stretto rapporto tra fedeltà coniugale e proprietà capitalista è confermato ironicamente *a contrario* in un’altra commedia middletoniana, *A Chaste Maid in Cheapside* (1613), laddove è il marito impotente, Allwit, significativamente non un mercante di professione, a fare la parte del *bawd* usuraio concedendo la moglie al gentiluomo libertino Sir Walter Whorehound e ricavandone in cambio sostentamento economico e figliolanza.

¹¹ “Quicksilver, the prodigal gentleman-apprentice [...] personifies the free-floating, hovering potential of early modern urban society, in which chance, daring and canny determination could propel a man to the height of wealth and power or sink him into shame and penury” (Stock, Zwierlein 2004:6-7).

ammonimento per tutti i giovani apprendisti londinesi: “And be you warned by my fall:/ Shun usurers, bawds, and dice, and drabs” (V,v,108-109). Un ammonimento ancora più efficace poiché frutto di un gesto spontaneo, non coercitivo, che assume i tratti cristiani della conversione religiosa¹². Tutto questo si traduce in una moralizzazione dei costumi che culmina nel matrimonio di Quicksilver con la sua amante, segno di riscatto per entrambi, e nella implicita riforma di quello di Sir Petronel e di Security (anch'egli convertito grazie alla detenzione, e la cui punizione consisterà nel provvedere alla dote di Sindefy)¹³. La trasgressione, il disordine causati dagli appetiti egoistici e predatori legati al mercato vengono emendati nell'ordine simbolico finale, che rappresenta la ritrovata armonia sociale all'insegna di una “spiritual and communal regeneration” fondata su atti di reciproco riconoscimento e legittimazione¹⁴.

A ben vedere, però, questa economia della virtù, che si sostanzia nel matrimonio come elemento di ordine sociale, differenziandolo dal mero contratto mercantile, è in realtà già presente nel dramma nella coppia esemplare formata da Golding e Mildred. L'apprendista onesto e laborioso, che grazie alle sue qualità assume un ruolo nell'amministrazione della città, e l'assennata figlia di Touchstone rappresentano fin dall'inizio l'antitesi morale alla condotta sconosciuta di Quicksilver e Gertrude. Tale esempio coniugale, tuttavia, non si presenta come alternativo al mercato, bensì funzionale ad esso, ovvero alla sua parte virtuosa. Le loro virtù domestiche, che contribuiscono a costruire l'immagine dell'unione ideale, sono inscindibili da quei principi borghesi di operosità e di sobrietà che sono alla base dell'economia capitalista nella sua dimensione produttiva¹⁵. Quegli stessi principi che fanno di essa il nuovo ideale aristocratico, così come viene declinato dallo stesso Golding: “From trades, from arts, from valour, honour springs;/These three are founts of gentry, yea of kings”

¹² Nella ballata da lui composta, Quicksilver si riferisce alla sua condotta immorale esplicitamente in termini di peccato: “That I may cut off the horse-head of Sin” (V,v,90).

¹³ Se l'allusione al codice etico puritano di condotta contenuto nel nome della giovane amante di Quicksilver (Sindefy) può inizialmente apparire ironica, alla fine, dopo la conversione, si dimostra giustificata. Leinwand (1999:49) sottolinea il carattere non punitivo ma autoriformatore, “self-disciplining” della decisione di Quicksilver di sposare la sua ex-mantenuta e di cambiare vita. Un analogo gesto autoriformatore è attuato dal giovane Follywit in *A Mad World, My Masters*; e tuttavia in questo caso la decisione di sposare la cortigiana ha un risvolto ironico in quanto essa non è la sua amante, bensì quella del nonno, ed inoltre egli non è conoscenza della sua vera identità.

¹⁴ Cfr. Brunning (2004:145). Leinwand indica come l'esito del finale sia “the reconstitution, not the mortification, of a community of urban actor/agents (like Touchstone, Golding, and Quicksilver in Act 5) performing acts of mutual accreditation” (1999:49).

¹⁵ “Golding’s virtue consists in his adherence to the traditional artisanal values of hard work, thrift and the accumulation of symbolic and material resources, virtues celebrated in the craft-based civic structure of London government and its cultural manifestations” (Loxley 2002:66).

(I,i,145-146)¹⁶. Tale modello economico viene anzi ulteriormente legittimato dalla riaffermazione dei suoi valori nella sfera domestica. Il matrimonio, ovvero la sua riforma, diviene allora per le coppie trasgressive la premessa, il segno inequivocabile della loro riammissione nel contesto sociale urbano, che significa riacquistare il loro posto come soggetti virtuosi all'interno del sistema capitalistico. Come fa notare Loxley, “[t]he elaborate scenes of repentance at the play’s climax serve to reintegrate the wastrels into the industrious city they had been seeking to escape” (2002:67)¹⁷. La morale che si profila in conclusione non appare dunque fondata *tout court* sulla contrapposizione al mercato, bensì sulla distinzione fra un modello etico di capitalismo – nelle parole di Golding “the honest and orderly industry and skill of our trade” (II,i,74-75) – e le sue degenerazioni acquisitive e truffaldine, a cui corrisponde nella sfera privata una divisione altrettanto rigida e normativa tra una forma di unione virtuosa e una immorale da riformare.

Il risultato è allora quello di esorcizzare il lato ‘oscuro’ del mercato in favore di un’immagine ‘riformata’ di esso, che si realizza proprio nella sfera domestica a partire dalla conversione della relazione illecita di Quicksilver nel matrimonio borghese. Tale finale moralizzatore, tuttavia, si rivela intrinsecamente ambiguo in quanto il modello cristiano del pentimento e della conversione, che ha spinto Quicksilver a rinnegare gli idoli effimeri del mercato, risulta da ultimo paradossalmente funzionale alla celebrazione di virtù civiche e domestiche propriamente borghesi. L’effetto ironico determinato dal conflitto fra i principi della moralità cristiana e quelli del materialismo economico è evidenziato sul piano formale dalla dimensione esplicitamente parodica che assume la conversione di Quicksilver¹⁸. I suoi toni enfatici che caricaturizzano la figura del *prodigal son* – si veda il suo spettacolare congedo dalla prigione con la recita della ballata da lui stesso composta (V,v) – sottolineano ironicamente il contrasto tra la

¹⁶ Il concetto viene ribadito da Touchstone, che esalta il nuovo modello borghese definendolo ‘naturalmente’ nobile, contrapposto a quello tradizionale aristocratico, considerato artificiale: “there are two sorts of gentlemen. There is a gentleman artificial, and a gentleman natural” (III,ii,124-126). Il discorso sul *degree* di Mildred, ovvero il suo rifiuto dell’ascesa sociale tramite il matrimonio (“I had rather make up the garment of my affections in some of the same piece, than, like a fool, wear gowns of two colours, or mix sackcloth with satin”, II,i,52-55) e la condanna delle smanie della sorella (“Lord, sister, with what an immodest impatency and disgraceful scorn do you put off your city tire”, I,ii,10-11), può essere analogamente letto come orgogliosa rivendicazione di classe che rifiuta atteggiamenti di subalternità verso la classe aristocratica.

¹⁷ Così anche Sullivan: “Quicksilver has mended his reputation and can pass “current” again as a prentice; his credit has been renewed by the spectacle of penitence” (2002:138).

¹⁸ Stock ne individua la natura satirica “in the appropriation and parody of the language associated with historical conversions [...] The implication is that the comic Christian pattern of repentance and forgiveness is out of place in a society whose value system is based on savings rather than salvation” (2004:146).

natura della sua conversione e le sue conseguenze materiali, ovvero fra il suo atteggiamento ascetico-penitenziale e la sua successiva reintegrazione sociale all'insegna dell'*ethos* mercantile¹⁹.

Questa ironia patente, tuttavia, ne adombra una ulteriore più pervasiva, che mette addirittura in dubbio la stessa autenticità della conversione di Quicksilver e compagni. L'impossibilità di contemperare la morale cristiana e i principi del mercato rende infatti quanto mai ambigua e discutibile anche la presunta opposizione fra pratiche virtuose e immorali del mercato su cui si fonda in conclusione la ritrovata armonia sociale. Come dimostrano le vicende del *play*, questa divisione in realtà non è così netta come presupporrebbe il finale. La schematica contrapposizione fra attività lecite e illecite è resa problematica dalle dinamiche stesse dell'intreccio, che al contrario evidenziano una perturbante fluidità, un'ironica contiguità fra i due aspetti del mercato²⁰. Tutto ciò pregiudica ulteriormente la coerenza etica dello scioglimento comico. Alla fine esso risulta non solo compromesso con il mercato, ma proprio in virtù di ciò si rivela addirittura infondato, frutto di una distinzione che il mercato stesso smentisce nei fatti.

L'attività illecita di Security non si configura come totalmente antitetica rispetto a quella virtuosa e rispettabile di Touchstone che, in quanto orafo, opera anche come banchiere, commerciando dunque in denaro al pari dell'usuraio²¹. La professione di

¹⁹ Per questo motivo, ovvero per la contraddizione intrinseca fra il rifiuto degli ideali materiali legati al mercato e la sua successiva reintegrazione nel contesto produttivo urbano, non appare convincente l'interpretazione del finale quale affermazione dell'etica protestante proposta da Brunning, secondo cui "through his final conversion and fixation the mercurial Quicksilver is reunited with the industrious apprentice Golding creating an allegory of capitalism in which profit is achieved through a combination of risk and expansion and the steady calculated diligence of the Protestant work ethic" (2004:155).

²⁰ "Though some critical readings have settled for this moral dichotomy, most have suggested that the play exceeds this neat framework" (Loxley 2002:67). In questa prospettiva, Zwierlein distingue nel dramma un "plot of economic increase", un "plot of adventure" e un "plot of roguery", sottolineando come "[t]he demarcations between the three basic 'life plots' are shown to be fluid: patient, thrifty shopkeepers turn into foolhardy adventurers, shipwrecked merchants resort to criminal activities to regain their losses; the poorer sort of craftsmen are difficult to distinguish from moneyless rogues" (2004:79). Se vi è allegoresi del capitalismo, dunque, questa non è riconducibile alla mediazione fra rischio ed etica del lavoro in ottica protestante, bensì all'interdipendenza di tutte le pratiche, lecite e illecite, del mercato.

²¹ Nella *city comedy* le attività commerciali e quelle più propriamente usuarie si sovrappongono sistematicamente. Anche il personaggio di Yellowhammer in *A Chaste Maid* svolge l'attività di orafo. Il protagonista di *Michaelmas Term* (1606), Ephesian Quomodo, è un commerciante di tessuti che utilizza la sua professione per truffare attraverso una forma di prestito usurario il gentiluomo Richard Easy, spogliandolo delle sue proprietà. I due vecchi capitalisti Pecunius Lucre e Walkadine Hoard in *A Trick to Catch the Old One* si dedicano a molteplici attività redditizie, lecite e illecite, acquisendo terreni e proprietà attraverso il credito usurario.

Security è la logica estensione di quel modello economico di calcolo razionale, rischio contro potenziale profitto, che è alla base dell'accumulazione di ricchezza da parte di Touchstone. Un calcolo che, in ogni caso, così come evidenziano le parole dell'usuraio, non si discosta da quell'ideale di misura e prudenza negli affari perseguito da Touchstone e Golding: "I, and such other honest men as live by lending money, are content with moderate profit – thirty or forty i'th'hundred – so we may have it with quietness, and out of peril" (II,ii,93-96). L'evidenza di tale contiguità è rappresentata dall'attività dello stesso Quicksilver. Fra le altre mansioni al servizio di Touchstone, egli presta per conto del padrone denaro a giovani aristocratici, i quali dopo averlo dissipato sono costretti a ipotecare le loro proprietà a beneficio di Touchstone stesso; e per questo, egli afferma, "I am a good member of the City, if I were well considered" (I,i,31-32)²². Successivamente, Quicksilver intrattiene analogo rapporto con Security, servendolo nella stessa maniera, ovvero procacciandogli affari con gentiluomini in ristrettezze finanziarie come Sir Petronel²³. Come fa notare Sullivan, "[t]his is the mercantile form of wit, one which involves energy and hazard" (2002:132)²⁴.

Allo stesso modo, la contrapposizione morale fra sobrio cittadino e gentiluomo gaudente impersonata dalle figure dei due apprendisti non è così assoluta come appare a prima vista in quanto, nel ciclo capitalista, il consumo è il necessario complemento della produzione e dell'accumulazione; un momento integrato nel processo economico, non la sua antitesi. Touchstone, in particolare, in qualità di artigiano orafo è proprio colui che produce beni di lusso suscitando dunque il desiderio di acquisizione e di consumo che alimenta il mercato²⁵. Analogamente, la sua attività di banchiere, ovvero di erogatore di credito, è implicitamente fondata sugli stessi presupposti; come sottolinea Quicksilver, "How would merchants thrive, if gentlemen would not be unthrifths?" (I,i,32-33).

Questa implicita decostruzione dell'opposizione fra aspetti leciti e illeciti del mercato che emerge dall'intreccio si riflette anche sulle apparenti antitesi morali della sfera privata, inficiandone la fondatezza. Le modalità con cui Mildred, la figlia virtuosa

²² Sul ruolo finanziariamente ambiguo di Quicksilver, creditore in prima persona ma con il denaro fornito da Touchwood, si veda Leinwand (1999:45-46).

²³ Osserva in proposito Leinwand: "When Touchstone dissolves Quicksilver's indenture and dismisses him from his house, the apprentice takes up residence with the play's other creditor, 'the famous usurer' (2.2.11) Security [...] Quicksilver can now more easily pretend to serve Security in precisely the way he protested he was serving Touchstone [...] Helping Security to Sir Petronel's business and then helping the knight to the usurer's wife simply recapitulates Quicksilver's scouting out needy gallants for Touchstone" (1999:48).

²⁴ Così ancora Sullivan: "By his protean behaviour, Quicksilver encourages the translation of one asset to another, linking disparate groups in unexpected ways [...] The translation mechanisms he operates are the exorbitant and inter-related desires for sex and rank" (2002:132)

²⁵ Si veda su questi punti Loxley (2002:68).

di Touchstone, si presenta agli occhi del padre e dello sposo non come persona, ma come bene da trasferire nell'ambito del matrimonio ("She's now mine: give me thy hand, she's now thine", I,ii,150), e la rappresentazione da parte dello stesso Golding del loro rapporto in termini mercantili di dare e avere ("How dear an object you are to my desires [...] I should blush with unworthiness to receive it, yet [...] both my love and my means shall assure your requital", II,i,67-72), non sono poi così diverse da quelle sottese alla concezione opportunistica del matrimonio intrattenuta da Sir Petronel²⁶. Ancora, il modo in cui Sir Petronel pensa alla moglie in termini di capitale finanziario richiama ironicamente quello apparentemente virtuoso dello stesso Touchstone. La storia edificante della scalata sociale dell'orafo ("I hired me a little shop, sought low, took small gain, kept no debt-book", I,i,45-46) ha infatti come origine materiale il suo matrimonio e la dote della moglie ("when I was wived, having something to stick to", I,i,50-51); un percorso che anticipa, e in questo caso realizza, l'intento di Sir Petronel di sfruttare il patrimonio di Gertrude per arricchirsi²⁷. Matrimonio ideale e matrimonio d'interesse sono dunque collegati da questa comune reificazione della donna che fa sì che anche la contrapposizione fra moglie virtuosa e amante paradossalmente non sia del tutto fondata, in quanto entrambe in realtà espressione del mercato che riduce la donna a proprietà, vuoi monetaria, vuoi sessuale (significativamente, Sinfy passa da uno *status* all'altro, ovvero diviene degna sposa, grazie alla dote elargita da Security).

Anche in questo caso, gli aspetti caricaturali e parodici che emergono dalla rappresentazione delle virtù pubbliche e private dei morigerati borghesi – la pedanteria moraleggiante di Touchstone, l'eccessiva parsimonia e frugalità di Golding, che lo inducono a imbandire il suo banchetto di nozze con gli avanzi di quello di Sir Petronel e Gertrude (II,i,146-147) – concorrono a sottolineare l'intrinseca contraddizione fra principi morali e pratiche materiali, ovvero l'ironica contiguità fra comportamenti leciti e illeciti legati al mercato²⁸. Per queste ragioni l'affermazione dell'ordine simbolico finale mostra tutte le sue ambiguità. Esso appare tutt'altro che convincente, poiché né l'uso strumentale della morale cristiana da un lato, né le dinamiche del mercato dall'altro, giustificano tale finale come realmente alternativo; anzi, si rivela

²⁶ Cfr. a questo proposito Sullivan (2002:128).

²⁷ Come evidenzia Leinwand (1999:46), l'esistenza del patrimonio di Mistress Touchstone è confermata indirettamente dalla dote assegnata alla figlia Gertrude, una proprietà terriera ("two thousand pounds' worth of good land", IV,ii,232-233) appartenuta alla suocera di Touchstone.

²⁸ Sulla forma parodica del *play*, Barton afferma: "It is now generally agreed that the comedy is essentially parodic, concerned to poke good-natured fun at civic pieties, and at the traditional prodigal play" (1984:244). Tuttavia la cifra parodica assume pieno significato in funzione satirica; Stock e Zwierlein definiscono il *play* 'parodic city satire' in quanto attacca "both official civic ideologies and the romantic comedies that perpetuated them [...] combining social satire and parodic satire synergistically" (2004:19). Una satira dunque ironicamente diretta non solo ai vizi del mercato, bensì anche alle sue presunte virtù; segno dell'impossibilità di una moralità alternativa al mercato in quanto compromessa sia con i suoi aspetti leciti, sia illeciti.

compromesso perfino con gli aspetti apparentemente più corrotti dell'economia mercantile. Relegando tali aspetti nell'ambito della devianza, esso tenta di rimuovere l'intrinseca fluidità del mercato, l'inquietante coincidenza dei suoi opposti che costituisce invece il contenuto latente del *play*.

3. *A Trick to Catch the Old One*: il primato del mercato e della sua morale

Nell'epilogo in versi di *Eastward Ho!* affidato a Quicksilver, egli paragona la dimensione spettacolare del *play* alle cerimonie ufficiali delle autorità della City, congedandosi dal pubblico con un augurio: "And as that show but draws you once a year,/May this attract you hither once a week" (vv.8-9). Questo atto di conciliazione e insieme di confronto bene riassume l'atteggiamento morale ambivalente del *play*, a un tempo celebrazione, al pari dei *pageants*, dell'ideologia comunitaria quale sintesi dei valori borghesi, e rappresentazione ironica delle sue contraddizioni intrinseche²⁹. La commedia di Middleton parte idealmente da qui, dalle incongruenze di questa sistemazione imperfetta per fare della precarietà e delle ambiguità del mercato il motore di un intreccio comico e di un finale all'insegna di una morale "altra", irriducibile ai principi etici tradizionali.

Il mercato emerge nella sua evidenza come inscindibile dal suo doppio, una diffusa opacità in cui non è possibile distinguere fra aspetti leciti e illeciti, condotta leale e immoralità. Le attività dei due vecchi usurai e insieme la loro lotta spietata ne offrono una sintesi efficace, laddove regole e imbrogli, concorrenza e prevaricazione appaiono legati indissolubilmente. La logica mercantile dominante non solo suscita passioni distruttive fra gli attori del mercato – l'odio fra Lucre e Hoard dovuto alla loro rivalità li rende "mortal adversaries" (I,i,108) –, ma si insinua anche nei rapporti affettivi. Le relazioni simboliche quali i legami parentali sono condizionate dagli interessi economici. Il rapporto fra Witgood e lo zio non può prescindere dal fatto che questi detenga un'ipoteca sui beni del nipote, e le loro azioni successive avranno come scopo quello di trarre profitto ai danni dell'altro sfruttando il vincolo di sangue³⁰. Così avviene anche nel rapporto fra i sessi, laddove la logica mercantile non solo influenza, bensì

²⁹ Afferma a questo proposito Loxley: "*Eastward Ho!* ends by declaring itself a product in a consumerist economy, offering the satisfaction of intensified desires that neither civic pageantry nor its moral economy of thrift *versus* prodigality can ever hope to address. As such a product, it claims to speak for its city as authoritatively as the institutions of urban government themselves" (2002:69).

³⁰ Osserva Martin: "Although the play's characters [...] seem unable to think of their social relationships except through the forms of such stable alliances as kinship, marriage, and friendship, they treat these forms as temporary combinations to obtain specific, and not necessarily mutually beneficial, ends" (2001:84).

plasma letteralmente le sue dinamiche, che assumono la forma stessa dello scambio, della negoziazione e della circolazione tipiche del mercato. A *Trick* rappresenta in forma paradigmatica il processo di reificazione della donna già presente in *Eastward Ho!*, sia come capitale monetario, sia come capitale sessuale, facendone il tema centrale dell'intreccio. La relazione di Witgood con la sua amante è già effetto delle dinamiche del mercato, ovvero del consumo erotico nel suo aspetto di mero mercimonio: "Why should a gallant pay but two shillings for his ordinary that nourishes him, and twenty times two for his brothel that consumes him?" (I,i,4-6), si chiede crucciato il protagonista dopo avere sperperato il suo patrimonio. In questo contesto, il corpo della cortigiana diviene la merce per eccellenza e in quanto tale suscitatrice di un desiderio carnale che assume implicitamente i connotati della libido feticistica (lei stessa parla di "the jewel which I prodigally gave you", I,i,34-35)³¹. Witgood la soddisfa in eccesso ricorrendo al credito usurario, che a sua volta indurrà il giovane a reificare nuovamente la sua ex-amante trasformandola in sedicente ricca vedova per fare fronte ai suoi problemi finanziari.

Analogamente, l'amore e la prospettiva matrimoniale significano per Witgood acquisire i beni dell'amata, il che presuppone prima di tutto rientrare in possesso dei propri; per cui la possibilità stessa del matrimonio è vincolata a un'operazione finanziaria e al suo successo. La riconquista del suo patrimonio si rivela talmente importante che, paradossalmente, diviene esso stesso oggetto di cure amorose così come indicano le parole del protagonista nel momento in cui riscatta l'ipoteca: "Thou soul of my estate I kiss thee,/I miss life's comfort when I miss thee./Oh, never will we part again" (IV,ii,87-89)³². Un atteggiamento che fa presagire un analogo trasporto nei confronti dei beni della sposa e che pertanto lo accomuna ironicamente ai due vecchi usurai, il cui interesse per la ricca vedova è sollecitato unicamente dall'attrattiva rappresentata dalla sua dote. La trama amorosa e quella economica si sovrappongono costantemente sino a identificarsi, a testimonianza della progressiva egemonia culturale del mercato e della sua capacità di imporre anche nella sfera privata il suo regime di

³¹ In questo senso, secondo l'affermazione di Bruster, "erotic possession and possessiveness" fungono da "symbolic doubles for the economic" (1992:XI). La lussuria diviene qui allegoria del rapporto del soggetto con la merce, che è un rapporto materiale all'insegna del desiderio e del piacere, il cui paradigma originario è quello della pulsione libidica, in cui la moneta e lo scambio rendono possibile e permanente la soddisfazione di tale piacere. Come mostra in modo esemplare il personaggio della *Country Wench* in *Michaelmas Term*, la capacità attrattiva del corpo femminile nella sua dimensione di *commodity* viene accresciuta dalla presenza su di esso di vestiti e acconciature alla moda che incrementa la libido feticista e che fa dire al suo ruffiano Hellgill: "You talk of an alteration; here's the thing itself" (III,i,1).

³² Afferma in proposito Paster: "The corollary to treating people like property is to treat property like people [...] Witgood apostrophizes to his newly recovered mortgage in the diction of a lover" (1985:154).

senso³³. A differenza di *Eastward Ho!*, nel *play* di Middleton la saldatura avviene in assenza di una chiara ed esplicita norma etica, sia essa la moralità cristiana o le pratiche virtuose del mercato da contrapporre a quelle corrotte; e l'ordine simbolico finale ne è la conseguenza, laddove risponde a una morale esclusivamente mercantile, frutto di interessi economici contingenti. Come fa notare Martin a proposito della sorte dei due protagonisti, "the progress of the two prodigals in the modern economic world of Jacobean London leads not through spiritual renewal to integration into a godly society but through economic self-fashioning to integration into the atomistic society of which Lucre and Hoard are the representatives" (2001:91)³⁴.

L'ironia è da subito patente: i due protagonisti pentiti, nel tentativo di redimersi, mettono in atto un disegno che, paradossalmente, si avvale degli strumenti e delle opportunità offerte dal mercato. Essi prevalgono sugli antagonisti usurari grazie alle loro stesse armi, riaffermando infine quei valori materiali tipicamente acquisitivi che avrebbero dovuto ripudiare nel loro atto di conversione, ma di cui divengono invece i campioni. Proprio per questo motivo, ovvero per la mancanza di una prospettiva etica realmente alternativa al mercato, non si può parlare, a proposito del percorso di riforma dei protagonisti, di una finale riappropriazione dei loro "true selves"³⁵. Al contrario emerge una soggettività "debole", asservita alla logica capitalista, duttile in quanto vincolata all'equilibrio sempre precario e contingente del sistema: "The self here is a peculiarly minimalist entity, crafted by economic calculation [...] If this form of subjectivity has a substance, this substantiality is external, materialized in possessions" (Martin 2001:86).

Witgood è il personaggio mercuriale che si muove nello spazio instabile e opaco del mercato, dove gli accordi matrimoniali vengono condotti con le stesse modalità negoziali di una transazione mercantile, nella febbrile ricerca di un'unione vantaggiosa. In un simile contesto competitivo, il desiderio di acquisizione genera conflittualità e quindi prevaricazione. Egli utilizza le incognite e le ambiguità legate allo scambio mercantile per recuperare il suo patrimonio, ottenere benefici per sé e la sua ex-amante e punire al contempo gli avari usurari e le loro mire di profitto. A differenza di *Eastward*

³³ Valga a commento di tale impianto drammatico l'osservazione di Horwich, secondo cui "[d]uring the first years of the seventeenth century it became increasingly common for playwrights to transform one of the traditional motifs of Plautine comedy, a young man's choice between *virgo* and *meretrix*, innocent maiden and wily courtesan, into a model of the economic pressures at work in Jacobean society as a whole" (1986:257).

³⁴ Leonidas osserva in proposito: "Middleton is less concerned with lamenting commercialization, commodification and overly free exchange than delineating the specific skills and habits of mind that can provide financial prosperity and social stability"; e queste qualità corrispondono a "the practices and intellectual mindset of mercantilism" (2007:1).

³⁵ Così Leinwand: "He casts himself and the courtesan in parts that will allow the two of them eventually to validate their true selves" (1986:108).

Ho!, l'elemento determinante qui è l'intrigo, non il tribunale o il carcere; e l'esito finale non è il pentimento del protagonista del raggio, ma piuttosto l'ordine alternativo che determina. Ovvero, se vi è pentimento, ironicamente esso si rivela solo finalizzato all'ideazione dell'inganno che consentirà a Witgood di sposare non la sua mantenuta, bensì la giovane ereditiera di cui è innamorato, garantendo così un matrimonio vantaggioso sia per sé, sia per la sua ex-amante. Egli legittima il proprio successo poiché possiede il giusto atteggiamento richiesto per prosperare nella società mercantile; uno spiccato senso del proprio interesse unito a doti di furbizia e intraprendenza (quello stesso atteggiamento che ha decretato inizialmente la rovina di Quicksilver). Come sottolinea M.Heinemann, “[f]rom the outset there is no presentation of Witgood [...] as having a *moral* right to get back his estate, either because of his own innate goodness or because he is the representative of a better ‘traditional order’ in the countryside” (1980:96). Witgood trionfa quale vincitore morale poiché mostra una spiccata abilità nel leggere le situazioni, nel comprendere le altrui intenzioni, assecondarne in apparenza i desideri e volgere tutto questo a proprio favore. Egli si dimostra più abile del suo omologo Sir Walter Whorehound in *A Chaste Maid of Cheapside*, il quale coltiva lo stesso disegno per sé e per la sua ex-amante, ma si rivela incapace di realizzarlo a causa della sua ingordigia e dell'impudenza del suo legame con Mrs Allwit, in cambio dei cui favori egli ne sovvenziona l'intera famiglia; mentre la sua ex-amante, ironicamente, si procura da sola una vantaggiosa sistemazione. Witgood appare anche più intraprendente del Lovewit di *The Alchemist* (1610), il quale riuscirà anch'egli a sposare la giovane ereditiera (Dame Pliant) sconfiggendo la concorrenza di altri pretendenti, ma lo farà solo quale involontario beneficiario degli intrighi del suo servitore, e non attraverso un piano dichiarato condotto in prima persona.³⁶

Nella sua azione Witgood incarna il modello della negoziazione mercantile quale arte dell'occasione, dove ciò che conta è l'abilità nel condurre il gioco della domanda e dell'offerta attraverso l'uso sapiente della psicologia e della parola al servizio della merce. Di qui il passo alla truffa è breve; essa rappresenta l'altra faccia del mercato, il suo negativo, che in realtà altro non è che il medesimo. Il travestimento ingannevole della cortigiana e insieme la doppiezza del protagonista che cela le sue reali intenzioni alludono al materializzarsi dell'incognita, dell'insidia insita in ogni transazione, ovvero alla crescente incertezza sull'identità e le intenzioni delle parti in causa. E il teatro, con le sue risorse spettacolari, il suo gioco di ruoli fondato sulla dialettica essere/apparire, si rivela il mezzo più adatto a cogliere queste dinamiche³⁷. Ogni individuo diviene un

³⁶ Sulle finalità sociali dell'azione di Witgood, Leonidas rileva: “Middleton suggests that the bright young men schooled in the traditions associated with texts – but who are also informed by practical economic, legal and social experience – have a role in channeling economic and sexual individualism into communally acceptable forms” (2007:9).

³⁷ Osserva Lombardi: “In un certo senso sembra che la pervasività economica e il *disincanto* – per dirla con Weber e Polanyi – abbiano intimamente cambiato anche il senso (aristotelico)

enigma nel nuovo scenario incerto e imprevedibile del mercato, in cui i tradizionali riferimenti identitari di classe entrano in crisi. La dissimulazione che ottiene il suo scopo è allora la risposta beffarda alle problematiche di affidabilità e di credibilità delle parti legate allo scambio.

La trasformazione della cortigiana in finta vedova benestante avviene non nel segno della redenzione, ma, ancora una volta, della reificazione, ovvero di una redenzione solo apparente che assume ironicamente i tratti di una ulteriore reificazione. Essa viene usata come moneta di scambio, occasione di profitto poiché già soggetto mercificato, caratterizzato da un prezzo. Solo in quanto merce contraddistinta da un valore di scambio la donna può divenire strumento di regolazione dei rapporti sociali. L'espedito di Witgood, nella continuità della logica mercantile, consiste nel mutarne la fonte del valore economico: dal corpo quale capitale sessuale a un presunto capitale patrimoniale che la rende appetibile sul mercato delle unioni coniugali³⁸.

Alla luce del buon esito dell'inganno, questo cortocircuito di ruoli rivela come il matrimonio e la relazione illegittima, lungi dall'essere moralmente incompatibili, non siano solo contigui in quanto entrambi subordinati alle leggi del mercato, bensì anche complementari, ovvero funzionali l'uno all'altro. Proprio perché ha soddisfatto il suo desiderio di consumo edonistico nell'eccesso sessuale e nella dissipazione, Witgood può diventare il figliol prodigo nella versione ironica borghese, ossia l'uomo saggio e previdente che, grazie al matrimonio, è in grado di accumulare ricchezze e raggiungere quella stabilità economica che gli consentirà di trasmettere in eredità il suo patrimonio (genetico ed economico) nella certezza di una discendenza sicura. Tenendo rigorosamente distinte – a differenza di *Eastward Ho!* – l'amante cortigiana dalla futura sposa, egli inaugura la doppia morale della nuova società borghese. Una morale lucidamente illustrata da Sir Lionel Freewill, il protagonista della commedia di Marston *The Dutch Courtesan* (1604), nella sua lezione di vita impartita all'amico Malheureux. Egli parla delle case di piacere come "Most necessary buildings [...] ever since my

dell'intreccio. Esso esplode – all'interno del gioco illusionistico delle diverse peripezie in cui è coinvolto lo spettatore – come intrigo e complotto, gioco di prestigio" (2011:146). Lo stratagemma del travestimento non si configura qui come un mutamento radicale fra due identità forti, come nel caso delle eroine delle commedie shakespeariane che vestono panni maschili, quanto piuttosto come una condizione fluida che contempla più ruoli, riconducibile alla 'liquidità' del denaro.

³⁸ Lo stesso dicasi per quanto riguarda la Welsh Gentlewoman in *A Chaste Maid*, fatta passare dal suo amante per la giovane nipote, ricca possidente terriera ("a huge heir in Wales,/At least to nineteen mountains,/Besides her goods and cattle", III,ii,129-131). Una variante di tale situazione si trova in *The Alchemist*, dove Doll Common si traveste da gentildonna su istigazione del suo amante Face e del suo compare per truffare Sir Epicure. In questo caso l'inganno non è finalizzato al matrimonio di interesse in quanto il cavaliere è in cerca di incontri galanti; per cui la donna qui funge solo da esca per indurlo a elargire denaro ai suoi complici con lo scopo di procurarsi un piacere che non otterrà mai.

intention of marriage, I do pray for their continuance [...] lest my house should be made one" (I,i,53-58)³⁹. Dietro la contrapposizione etica fra comportamenti leciti e illeciti, si cela in realtà il compromesso fra due tendenze fondamentali del mercato: il consumo e l'accumulazione. Un compromesso fra due istanze solo all'apparenza inconciliabili e tuttavia entrambe necessarie all'esistenza e alla perpetuazione dell'economia capitalistica; e che per questo devono rimanere rigorosamente distinte: ciò che si consuma deve circolare come merce nel mercato, mentre ciò che si accumula e si trasmette, la proprietà, deve rimanerne fuori, al riparo. Una distinzione che si riproduce, anzi che si rivela quanto mai esemplare proprio nella sfera privata, nel rapporto fra i sessi, modellato all'insegna dell'egemonia del potere maschile e fondato sulla scissione della donna nei due ruoli mutualmente incompatibili di casta sposa e prostituta.

Se il matrimonio di Witgood corrisponde al modello di potere economico maschile borghese, la sistemazione finale della cortigiana smentisce, anzi ribalta tale modello e le sue gerarchie di genere; da un lato con la sua promozione sociale, e dall'altro con la punizione farsesca dell'usuraio capitalista, costretto a sposare una sguadrina⁴⁰. Tuttavia questa distribuzione finale di premi e di castighi non si configura come un'economia morale alternativa alle logiche del mercato, quanto piuttosto come la fedele rappresentazione delle sue dinamiche, per cui la donna in quanto merce circola allo stesso modo nel mercato delle relazioni sociali sia come sposa, sia come prostituta. E proprio in virtù delle incognite della negoziazione, ovvero del pericolo delle false apparenze, è possibile che si determini una confusione di ruoli, con il risultato di ribaltare paradoricamente il modello borghese nel suo opposto. Un simile esito rende evidente la contraddizione interna di tale modello: l'impossibilità di sottrarre al regime dello scambio la proprietà capitalistica, che anzi per divenire tale deve necessariamente

³⁹ Per questo motivo l'affermazione di Heinemann, secondo cui "Middleton rejects this double standard" così come è espresso nella *Dutch Courtesan*, ossia che la prostituzione è necessaria "to safeguard sound upper-class marriages" (1980:98), non è del tutto condivisibile. Entrambi i *plays*, infatti, esprimono l'idea di una interdipendenza funzionale dei due ambiti, nonostante Witgood, a differenza di Freewill, smetta di frequentare la cortigiana e addirittura la converta.

⁴⁰ In questo caso viene sovvertito, quantomeno nei suoi esiti, il modello antropologico dello scambio matrimoniale così come è stato teorizzato da Levi Strauss (1968) e rielaborato da studiose femministe quali Kristeva (1970) e Irigaray (1977), per cui la donna diviene lo strumento di una transazione che assicura legami sociali, il cui controllo è monopolio esclusivo di attori maschili. Questa forma di *subversion* determina non solo l'ascesa sociale della cortigiana, ma, a causa dei possibili dubbi sulla paternità, mette anche a rischio la trasmissione certa del patrimonio agli eredi legittimi. In questo senso il matrimonio con una sguadrina rappresenta una variante della minaccia del tradimento coniugale che incombe sull'avano/usuraio, come nel caso di *Security in Eastward Ho!*.

passare attraverso il mercato e quindi soggiacere ai suoi rischi e alle sue potenziali opacità, che rendono di fatto il sistema fluido e permeabile⁴¹.

Il *play* di Middleton mostra allora – ironia nell'ironia – come il modello economico borghese, proprio perché prodotto dalle dinamiche fluide del mercato, non sia assoluto ma possa contemplare momenti di *subversion* che consentono ai soggetti subordinati di riscattare la propria condizione attraverso l'esercizio (seppur limitato) della loro *agency*⁴². Analogo esempio fornisce un'altra *city comedy* middletoniana, *A Mad World, My Masters*, in cui la cortigiana Frank Gullman, abile orditrice di trame fedifraghe, sposterà il nipote del suo anziano amante, Sir Bounteous Progress, ingannandolo, ovvero celandogli la sua vera identità. Qui tuttavia il triangolo amoroso prevede una variante, in quanto è il giovane Follywit che viene gabbato al posto del *senex*, con un effetto ironico ancora più accentuato – lo stesso dicasi per la Welsh Gentlewoman di *A Chaste Maid*, che riuscirà a sposare il rampollo istruito dell'orafo Yellowhammer, “Come from the university,/To marry a whore in London” (V,iv,91-92)⁴³. L'economia mercantile concede quindi agli *outsiders* margini di riscatto che coincidono con la possibilità stessa del mercato di emendare i suoi eccessi a partire proprio dalla sfera delle relazioni sociali e affettive.

Se è dunque lecito definire il finale come moralizzatore in quanto condanna gli eccessi del mercato, esso lo fa esclusivamente in nome di una morale che si colloca tutta dentro la sfera mercato. L'emancipazione di soggetti sfruttati e la punizione di alcuni dominanti rinvia infatti alla nuova mobilità sociale riconducibile al paradigma mercantile, ovvero alla liquidità del denaro che ridisegna identità e rapporti. Dietro la metamorfosi della cortigiana da prostituta a ricca ereditiera vi è l'implicita allusione a un'attività che, benché all'apparenza immorale, genera profitto e che in quanto tale può

⁴¹ Ulteriore, ironico esempio di tale subordinazione della proprietà privata al mercato, ovvero di mescolanza e sovrapposizione di amore lecito e illecito, è rinvenibile in *A Chaste Maid*. Qui, paradossalmente, il patrimonio di Sir Oliver Kix viene garantito nella sua integrità e nella sua trasmissibilità grazie a una transazione economica, ossia un atto sessuale extraconiugale che gli assicurerà un erede legittimo. Touchwood Senior, dietro compenso, con il trucco della pozione miracolosa propinata all'impotente Sir Oliver, ne ingravida la moglie impedendo così che il suo patrimonio finisca nelle mani di Sir Walter.

⁴² Nella finzione truffaldina, le cortigiane della *city comedy* assumono quel ruolo assertivo che nella commedia romantica shakespeareana era prerogativa delle giovani ereditiere come Portia nel *Merchant of Venice*. Mentre all'opposto queste ultime nella *city comedy* sono confinate a un ruolo marginale, soggetti passivi da conquistare, come l'innamorata di Witgood, o la giovane vedova ereditiera in *The Alchemist*.

⁴³ Con lo sdoppiamento della figura della cortigiana e dell'ereditiera in *The Alchemist* viene meno la permeabilità fra amore lecito e illecito, e dunque la possibilità di riscatto per il soggetto subordinato con la reintegrazione nell'ordine sociale costituito. Doll Common rimane ai margini e le sue potenzialità sovversive restano limitate, mentre la società di mercato viene confermata nella sua struttura di dominio maschile di classe.

condurre a un matrimonio conveniente e di conseguenza alla rispettabilità. Un esito ironico, espressione della nuova ideologia del mercato e della sua dialettica di conservazione e mutamento, per cui le rendite di potere possono essere sempre messe in discussione grazie ai meccanismi stessi del mercato, che offre anche ai soggetti subordinati opportunità secondo nuove regole⁴⁴.

Tuttavia è proprio questo il limite del *play* di Middleton, evocare un ordine simbolico alternativo comunque subordinato alla logica del mercato. L'emancipazione della cortigiana si realizza infatti nell'ambito dell'istituto matrimoniale, in accordo al principio economico del profitto; e il suo comportamento realista e disincantato rappresenta un esempio eloquente della nuova etica borghese applicata alla sfera domestica. Si tratta di un'emancipazione esclusivamente materiale, che in realtà non sovverte, bensì perpetua il sistema capitalistico compendiato nell'ordine imposto da Witgood. Un sistema che, per usare le parole di Deleuze e Guattari, "libera [...] i flussi del desiderio, ma nelle condizioni sociali che definiscono il suo limite e la possibilità della sua propria dissoluzione" – nel caso in cui il flusso possa sfuggire ai suoi codici – "cosicché non cessa di contrariare con tutte le sue forze esasperate il movimento che lo spinge verso questo limite" (1975:154). Una definizione che si attaglia perfettamente alla rappresentazione del capitale nella *city comedy* e che per questo evidenzia limiti e contraddizioni del genere nel momento in cui esso prefigura soluzioni simboliche solo apparentemente alternative al mercato.

BIBLIOGRAFIA

- BARTON A. (1984), *Ben Jonson: Dramatist*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRADBROOK M.C. (1973, 2 ed.), *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRUNNING A. (2004), 'Thou art damned for alt'ring thy religion': *The Double Coding of Conversion in City Comedy*, in D. MEHL et al. (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, pp.145-162.
- BRUSTER D.S. (1992), *Drama and the market in the age of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge.
- CORSANI M. (1985-90), "Introduzione", in *Quattro "City Comedies". Eastward Ho!, The Knight of the Burning Pestle, The Dutch Courtezan, A Mad World, My Masters*, a cura di M.Corsani, 4 voll., Il melangolo, Genova, pp.I-XXVII.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (1975), *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di A.Fontana, Einaudi, Torino.

⁴⁴ Una variante tematica di tale dinamica sociale è presente in *A Chaste Maid*, dove l'economia di mercato sfrutta un altro elemento di natura sessuale, che non è il corpo della donna bensì le prerogative amatorie virili, in virtù delle quali Touchwood Senior è in grado di sanare la sua precaria situazione economica e mantenere così la sua numerosa famiglia.

- DORAN M. (1954), *Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*, University of Wisconsin Press, Madison.
- GIBBONS B. (1980, 2 ed.), *Jacobean City Comedy: A Study of Satiric Plays by Jonson, Marston, and Middleton*, Methuen, London.
- HEINEMANN M. (1980), *Puritanism and Theatre: Thomas Middleton and Opposition Drama under the Early Stuarts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HORWICH R. (1986), *Wives, Courtesans, and the Economics of Love in Jacobean City Comedy*, in DAVIDSON C., GIANAKARIS C.J., STROUPE J.H. (a cura di), *Drama in the Renaissance: Comparative and Critical Essays*, AMS Press, New York, pp.255-273.
- JONSON B., MARSTON J., CHAPMAN G. (1973), *Eastward Ho!*, a cura di C. G. Petter, Ernest Benn, London.
- KNIGHTS L.C. (1962, 2 ed.), *Drama and Society in the Age of Jonson*, Penguin, Harmondsworth.
- KRISTEVA J. (1970), *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, Paris.
- IRIGARAY L. (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Minuit, Paris.
- LEINWAND T.B. (1999), *The city staged: Jacobean comedy, 1603-1613*, Madison, University of Wisconsin Press, 1986; cfr. Id., *Theatre, Finance and Society in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEONIDAS E. (2007), *The School of the World: Trading on Wit in Middleton's "A Trick to Catch the Old One"*, in "Early Modern Literary Studies", 12, pp.1-27.
- LEVIN H. (1986), *Notes toward a Definition of City Comedy*, in LEWALSKI B.K. (a cura di), *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*, Harvard University Press, Cambridge Mass., pp.126-146.
- LEVI STRAUSS C. (1968), *Les structures élémentaires de la parenté*, Mouton, Paris.
- LOMBARDI C. (2011), *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Mimesis, Milano.
- LOXLEY J. (2002), *The Complete Critical Guide to Ben Jonson*, Routledge, London.
- MARSTON J. (1989), *The Dutch Courtesan/La cortigiana olandese*, a cura di M.Corsani, Il melangolo, Genova.
- MARTIN M.R. (2001), *Between Theater and Philosophy. Skepticism in the Major City Comedies of Ben Jonson and Thomas Middleton*, University of Delaware Press, Newark.
- MIDDLETON T. (1968), *A Trick to Catch the Old One*, a cura di G.J.Watson, Ernest Benn, London.
- MIDDLETON T. (1974), *A Chaste Maid in Cheapside*, a cura di A.Brissenden, Ernest Benn, London.
- MIDDLETON T. (1995), *A Mad World, My Masters and Other Plays*, a cura di M.Taylor, Oxford University Press, Oxford.
- PASTER G.K. (1985), *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*, University of Georgia Press, Athens.
- ROSE M.B. (1988), *Sexual Disguise and Social Mobility in Jacobean City Comedy*, in *The Expenditure of Spirit: Love and Sexuality in English Renaissance Drama*, Cornell University Press, Ithaca, pp.43-92.
- STOCK A., ZWIERLEIN A. (2004), 'Our scene is London...', in D. MEHL et al. (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, 2004, pp.1-24
- STOCK A. (2004), 'Something done in honour of the city': *Ritual, Theatre and Satire in Jacobean Civic Pageantry*, in D. MEHL et al. (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, pp.125-144.
- SULLIVAN C. (2002), *The Rhetoric of Credit. Merchants in Early Modern Writing*, Associated University Presses, London.
- WELLS S. (1985), *Typicality and Indeterminacy in Jacobean City Comedy*, in *The Dialectics of Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp.103-132

ZWIERLEIN A. (2004), *Shipwrecks in the City: Commercial Risk as Romance in Early Modern City Comedy*, in D. MEHL *et al.* (a cura di), *Plotting Early Modern London. New Essays on Jacobean City Comedy*, Aldershot, Ashgate, pp.75-94.