

UNIVERSITA' DI PISA

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

Tesi di Laurea vecchio ordinamento in Lingue e Letterature Straniere

TITOLO

Storia e storie del teatro di burattini nell'Inghilterra vittoriana: *Punch and Judy*

CANDIDATO:

Chiara Rea

RELATORE:

Chiar.ma Prof.ssa Biancamaria Rizzardi

Anno Accademico 2012/2013

INDICE

Introduzione.....	pag. 3
Capitolo 1	
Punch e le origini del <i>puppet theatre</i> in Inghilterra.....	pag. 5
Capitolo 2	
Il revival del <i>puppet theatre</i> e l'età vittoriana.....	pag. 12
Capitolo 3	
Il <i>Punch and Judy show</i> : dalle origini all'epoca vittoriana.....	pag. 20
Capitolo 4	
L'età d'oro di Punch nel regno di Vittoria.....	pag. 28
Capitolo 5	
Due esempi vittoriani originali di <i>Punch and Judy show</i> : Punch per le strade di Londra e nelle <i>drawing rooms</i>	pag. 40
Capitolo 6	
Charles Dickens, <i>popular entertainment</i> e Punch: analisi del personaggio di Mr Quilp in <i>The Old Curiosity Shop</i>	pag. 66
Bibliografia.....	pag. 88
<i>Appendice 1</i>	pag. 90
<i>Appendice 2</i>	pag. 106

INTRODUZIONE

Lo scopo di questa tesi è quello di analizzare *in primis* il teatro inglese dei burattini, ripercorrendone, anche se a grandi linee, la storia dalle radici greco-romane, passando per l'eredità della commedia dell'arte fino all'epoca vittoriana.

La tesi prende spunto da un interesse personale per il teatro di figura, con un'attenzione particolare a quello dei burattini, nonché dal tentativo di restituire a questa forma di teatro popolare, a giudizio di molti minore, la sua più vera ed onesta dignità letteraria e culturale.

Dopo una prima introduzione alla storia del teatro di figura in Inghilterra, nei capitoli successivi si descriverà il *Punch and Judy show*, espressione più popolare all'interno della tradizione inglese dei burattini. Di questa si analizzano prima le chiare origini italiane che si rintracciano nel teatro delle Guarattelle napoletane di Pulcinella, e poi le sue migrazioni per l'Europa, attraverso gli spostamenti delle varie compagnie di teatro girovaghe, durante le quali la maschera di Pulcinella subisce un processo di graduale trasformazione: sarà prima Polichinelle, in Francia ed infine Mr Punch in Inghilterra, da attore in carne ed ossa, a marionetta e infine burattino.

Il *Punch and Judy show* è in seguito analizzato sottolineandone l'aspetto storico-culturale e quello sociale, ed in particolare è collocato all'interno del suo periodo di maggior popolarità, l'età vittoriana.

Al fine di descrivere meglio l'opera, vengono qui presentati due esempi originali di *Punch and Judy show* tipicamente vittoriani, la *Punch's Opera* di Henry Mayhew (1851), trascrizione di uno spettacolo così come veniva rappresentato per le strade di Londra e raccontato da un vero *Punchman*, ed una versione più edulcorata ed adatta ad un pubblico infantile, *The Wonderful Drama of Punch and Judy* di Papernose Woodensconce (1854).

Il *Punch and Judy show* in epoca vittoriana riscosse la simpatia di intellettuali, giornalisti e scrittori (è d'obbligo citare la rivista satirica *Punch, or the London Charivari* che chiaramente prende il nome dallo spettacolo di Punch e Judy) ed in particolar modo l'affetto di uno dei più grandi autori vittoriani, Charles Dickens.

Esempi di questa simpatia di Dickens per Punch e per ogni forma di *popular*

entertainment si possono trovare in particolare nei suoi primi romanzi: *The Pickwick Papers* (1836), *Oliver Twist* (1837-38), *Nicholas Nickleby* (1839-40) e soprattutto in *The Old Curiosity Shop* (1840-41).

In tale direzione, nel capitolo finale della tesi si propone l'analisi di uno dei più famosi *villain* dickensiani, Mr Quilp, protagonista malvagio di *The Old Curiosity Shop*. La somiglianza del perfido nano con Punch è quasi speculare, e sebbene le caratteristiche e i comportamenti anarchici e amorali del burattino siano trasferiti nel personaggio Quilp, questi vengono però stravolti ed amplificati dalla penna di Charles Dickens.

Il risultato finale sarà particolarmente inquietante: la figura dell'uomo diviene ancora più grottesca e cinica di quella del burattino, la sua malvagità portata a limiti così estremi d'immoralità e di dissolutezza da rendere Quilp una creatura ancora più irrealistica ed incredibile di Punch.

CAPITOLO 1

Punch e le origini del *Puppet Theatre* in Inghilterra

La prima apparizione (documentata) per le vie di Londra di Punch, o per meglio dire, di Punchinello, si trova nei Diari di Samuel Pepys. Durante una passeggiata in Covent Garden, il 9 Maggio 1662, Pepys si imbatte casualmente in quello che lui definisce “(...) an Italian puppet play, very pretty, “the best that ever I saw (...)”¹e che tornerà a visitare altre volte tra il 1662 e il 1668. Del marionettista (perché ancora di marionette di parla) conosciamo anche il nome “Signor Bologna, alias Pollicinella”, poiché l'8 di Ottobre dello stesso anno viene invitato a Corte e gratificato dal Re in persona con una medaglia d'oro del valore di 25 sterline².

Da Pepys veniamo dunque a sapere che Punchinello è sbarcato in Inghilterra e che, durante il periodo della Restaurazione, vi sono in giro per Londra almeno sei diversi teatri di marionette i cui proprietari sono spesso di origine italiana.

Da qui sembrerebbe che Punchinello, alias Punch, arrivi direttamente dall'Italia e da quel teatro girovago che pone le sue fondamenta nella Commedia dell'Arte e nelle rappresentazioni agiografico-religiose tipiche delle feste popolari. Ma, soprattutto, dalla maschera di Pulcinella con il suo naso a becco e la gobba, il servo furbo e smaliziato sempre affamato, ma pronto a schivare il lavoro e, in taluni casi, anche la guerra.

Ma, in realtà, le origini di Punch sono ancora oggi avvolte dal mistero. Sulla sua nascita e su come sia poi arrivato in Inghilterra si sono fatte varie supposizioni; ma, per raccontare la sua storia e quindi quella del *Puppet Theatre* inglese, bisogna tornare indietro, fino al teatro greco e romano classico, perché è da là che prendono origine -e si sviluppano- le maschere teatrali europee e, quindi, anche quelle del teatro di figura.

Rarissime sono le testimonianze, prevalentemente su cocci e vasi antichi, che documentano il teatro comico greco: quello che sappiamo è che il teatro greco molto probabilmente ha origine dai Bacchanali, i rituali orgiastici in onore del Dio Dioniso e che si sono poi evoluti nella tragedia greca universalmente conosciuta.

1 Pepys, Samuel, *Diary*, May 9, 1662, in Speaight, George, *History of the English Puppet Theatre*, New York, John De Graff, 1955, cap. 5.p. 73.

2 Ibid., October 8, 1663, in Speaight, George, op. cit., cap. 5, p. 73.

Accanto alla tragedia, si svilupperanno poi, come contrappunto, la commedia e la farsa, generi decisamente più popolari dove i personaggi indossano mezze maschere e protezioni imbottite sotto gli abiti, che danno loro un aspetto grottesco e sgraziato che viene accentuato da un grosso fallo posticcio appeso fra le gambe, tutti elementi, questi, volti a scatenare l'ilarità degli spettatori. In queste rappresentazioni, di cui sono rimaste rarissime e frammentarie testimonianze, gli Dèi scendevano sulla terra e davano vita ad esilaranti episodi di vita quotidiana. In seguito, questo "teatro popolare", importato dai Greci nelle loro colonie dell'Italia Meridionale e in Sicilia, fu rapidamente assimilato dalle popolazioni locali.

In special modo, in Campania si svilupperà una precisa forma di teatro popolare che prende il nome di *Atellane*, da Atella la città nella quale nacquero, fra il III e il I secolo avanti Cristo. Le *Atellane* erano veri e propri spettacoli comici i cui personaggi principali avevano caratteristiche standard che li rendevano immediatamente riconoscibili: " (...) Maccus lo sciocco, Bucco il chiacchierone vanaglorioso, Pappus il vecchio gobbo e scemo, e Dossennus, un personaggio furbo: non è difficile riconoscere in questi caratteri i progenitori di Arlecchino e Pulcinella, del Capitano, di Pantalone e di Brighella. Anche perché gli interpreti delle *Atellane* portavano delle mezze maschere, a differenza degli attori tragici che avevano tutti il volto coperto (...)”³.

Le farse atellane sono uno dei primi veri esempi di teatro popolare, caratterizzato da una comicità buffonesca e volgare fatta, spesso, di battute oscene e doppi sensi triviali.

Con la definitiva caduta dell'Impero Romano, nel V secolo dopo Cristo, e l'inizio del Medioevo, questo genere di rappresentazioni comincia a scomparire, soppiantato da un nuovo genere allegorico-didattico che vede-contrapporsi i Vizi e le Virtù (come i *Morality Plays* in Inghilterra), e dove si raccontano episodi edificanti di vite di santi e del Vangelo. I sagrati delle chiese diventano dunque i nuovi palcoscenici, nuovi anfiteatri per un pubblico devoto e superstizioso. Invece nei castelli e nelle corti, le compagnie girovaghe di saltimbanchi e acrobati, i menestrelli e i cantastorie continuano la tradizione popolare, mentre, all'esterno delle corti, nei villaggi e nelle campagne, si mantengono vivi i rituali legati ai cambi di stagione, ai cicli di nascita e rinascita, da festeggiare con danze, canti e pantomime.

Ed è proprio da questi diversi generi di rappresentazioni che si svilupperanno i caratteri principali del teatro popolare, facilmente riconoscibili dalle loro maschere e

3 Fano, Nicola, *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001, cap. 3, p. 82.

dall'abbigliamento, ma anche da particolari caratteristiche (la bocca grande, il naso grosso e adunco, la gobba, il gozzo...) e da ruoli precisi (il soldato spaccone, il servo scaltro, l'ingenuo, il vecchio sciocco...), gli eredi diretti delle Farse Atellane. La Commedia dell'Arte, a sua volta, ne farà i suoi modelli caratteristici e principali e, più di tutti, fra tutti questi personaggi, sono i servi scaltri, amanti dei piaceri della gola e dei piaceri della vita, dalle doti acrobatiche e dalla lingua sciolta, i veri mattatori della scena. Sono loro che, con gli scherzi, le battute salaci, i commenti grossolani e a doppio senso, animano le commedie: talentuosi improvvisatori dalle doti comiche e acrobatiche, gli *zanni*, come Arlecchino, Pulcinella, Brighella o Scapino, si rivelano l'elemento vincente nei canovacci della Commedia dell'Arte e spesso ne diventano i protagonisti assoluti.

Le compagnie della Commedia dell'Arte escono dall'Italia e si spostano per tutta l'Europa, soprattutto là dove vi sono Corti e cortigiani disposti a finanziarle e proteggerle. Giungono in Francia, Spagna e in Inghilterra e portano con loro una ventata nuova e nuovi personaggi che via via si andranno ad amalgamare con i caratteri tipici di quei Paesi, spostandosi dalle piazze ai teatri, dai palazzi alle fiere e diventa incredibilmente popolare.

Ma le fiere, le piazze e i teatri accolgono anche altri tipi di intrattenimento: saltimbanchi, domatori di animali, venditori di piazza, indovine e marionette.

Il teatro delle marionette e quello dei burattini (il cosiddetto teatro di figura) ha sempre avuto molto successo in Inghilterra fin dal Medioevo: le sue origini partono dalla Francia attraverso i menestrelli girovaghi e il termine *puppet* deriverebbe con molta probabilità dal latino *pupa*, cioè bambola. Testimonianze dell'uso delle marionette si trovano già nel XIV secolo, in Chaucer e nel *Roman d'Alexandre* un manoscritto francese del 1338 in cui, oltre alle miniature ufficiali, si trovano a fondo pagina delle interessanti immagini che illustrano scene di vita quotidiana, fra le quali anche una rappresentazione di marionette⁴.

L'uso più frequente della marionetta si ha comunque nelle rappresentazioni religiose: statue articolate di Santi, della Madonna, del Cristo venivano usate nei giorni di festa (come, per esempio, nei *Mystery Plays*) per raccontare episodi della Bibbia e del Vangelo attraverso forme popolari più accessibili alla comprensione del semplice fedele e questo almeno fino a tutto il Cinquecento (lo stesso Shakespeare fa un riferimento diretto a questa forma di rappresentazione in *The Winter's Tale* quando Autolycus, il

4 Speaight, George, op. cit., cap. 4, pp. 52-53.

personaggio dell'attore girovago domatore di scimmie, dice: “Then he compassed a *motion* of the Prodigal Son”⁵).

Nonostante le testimonianze siano particolarmente scarse almeno fino al XVI-XVII secolo, non possiamo non pensare che le marionette non fossero anch'esse un intrattenimento comune nelle compagnie girovaghe di saltimbachi e giocolieri, ballerini e menestrelli che attraversavano l'Europa in lungo e largo.

Nel 1595, ancora Shakespeare scrive in *The Two Gentlemen of Verona*: “O excellent motion! O exceeding puppet!”⁶ usando il termine *motion* che indicava, nel periodo elisabettiano, la marionetta o una rappresentazione di marionette, ma anche qualsiasi forma di spettacolo che includesse figure animate o animazioni varie come i giochi d'acqua.

Comunque sia, alla fine del XVI secolo, e più precisamente durante il periodo che va dal 1570 al 1660, le forme di intrattenimento per così dire “animato”, come gli automi o i teatrini meccanici, la cui introduzione in Inghilterra avviene ad opera di artisti italiani, diventano straordinariamente popolari. George Speaight ci racconta che c'erano “Italian motions touring the countryside, like the three men and assistants who showed 'an Italian motion with divers and sundry stories in it' at Coventry; at Norwich and interesting point was raised when a man produced a licence to show an Italian motion, but because he said ' his motion was no Italian motion but made in London' he was not allowed to show it there”⁷. L'età elisabettiana, quindi, vede fiorire accanto al teatro tradizionale quello di figura che è più prossimo al sentire popolare, con tutte le sue storie bibliche, le farse grottesche e le riscritture non solo di favole e leggende come quella del Dottor Faust, ma anche di opere teatrali (*Romeo and Juliet* e *Julius Caesar* di Shakespeare o *Tambourlaine the Great* di Marlowe). Un autore di successo come Ben Jonson inserisce un *puppet play* all'interno di *Bartholomew Fair* (1614) dal titolo *The Ancient Modern History of Hero and Leander*, molto probabilmente un'operina per burattini, e lo stesso farà nel 1750 Henry Fielding in *The Author's Farce with a Puppet Show call'd The Pleasure of the Town*, in cui fra i vari personaggi spunta anche Punch.

Dunque il successo del teatro di figura continua lungo il XVII secolo (unica forma di intrattenimento consentita durante il regime puritano di Cromwell) e diventa più

5 Shakespeare, William, *The Winter's Tale*, Atto IV, scena III, in Collier, John Payne, *Punch and Judy, A Short History with the Original Dialogue*, Mineola, New York, Dover Publications Inc., 2006, cap. 2, p. 24.

6 Shakespeare, William, *The Two Gentlemen of Verona*, Atto II, scena I, in Speaight George, op. cit. cap. 4, pag. 54.

7 Speaight, George, op. cit., cap. 4, pp. 55-56.

popolare che mai durante la Restaurazione; infatti, come si è visto, è proprio con la Restaurazione che compare Punch: il teatro di figura inizia ad interessare gli intellettuali e diventa argomento letterario. E' con il XVIII secolo che i *puppet plays* raggiungono il massimo della fama, ed è da questo momento in poi che gli spettacoli con i *glove puppets* (i burattini) iniziano ad avere un proprio ruolo definito accanto alle marionette, anche se i repertori con le marionette rimangono i più richiesti.

Come afferma Robert Leach:

Basically, the marionette operated by strings from above, is graceful and amusing, whereas the glove puppet on the hand moves only from the waist upwards and is aggressive and ungainly. The glove puppet is most successful in fights and chases, when the showman's two hands can co-ordinate the action with spectacular accuracy. Consequently, the glove puppet is likely to be rude and rough, while the marionette may be decorous and decorative⁸.

Ed è forse proprio per questo motivo che i burattini si prestano maggiormente ai dialoghi triviali, buffi o grotteschi rispetto alle marionette, che invece vengono usate maggiormente per le arlecchinate, le pantomime, le trasposizioni di opere teatrali o balletti. Il burattino è maneggevole e veloce; la marionetta è complessa e delicata. Nel XVIII secolo, i *glove puppets* sono ancora in parte relegati alle fiere e agli intrattenimenti più grossolani o infantili, mentre la marionetta veniva usata per un repertorio più adatto ad un pubblico dai gusti raffinati e mondani, soprattutto a quello cittadino.

Il Settecento in Inghilterra è il secolo del teatro di figura ed è il secolo delle graziose marionette: la gente dell'epoca ama il divertimento frivolo e la leggerezza e quindi si trova perfettamente a suo agio ad una rappresentazione di marionette, che diventano non solo una moda, ma anche lo specchio di quella particolare società e delle sue manie.

Covent Garden è il luogo di aggregazione preferito dalla gente alla moda e anche uno dei posti di Londra dove, tradizionalmente, si celebrano le gesta di Punchinello e degli altri piccoli attori di legno in farse, tragicommedie, satire e trasposizioni dall'Opera Italiana, in cui l'accuratezza e la preziosità degli abiti e delle scenografie non è da meno di quelli del teatro con attori in carne ed ossa. Marionettisti e burattinai, e di conseguenza le loro compagnie, diventano attrazioni popolari, quasi dei divi, come ad esempio Martin Powell (?-1725) il quale, per ironia della sorte, era molto probabilmente, proprio come Punch, nano o gobbo (oppure tutte e due le cose), e che

⁸ Leach, Robert, *The Punch and Judy Show*, London, Batsford Academic and Educational, 1985, cap. 2, p. 18.

monopolizza per un lungo periodo l'attenzione della leziosa *Fashionable Society*, come la definisce G. Speaight, con il suo immaginifico teatro *à la mode*, il Punch's Theatre. Oppure Samuel Foote (1720-1777) e il suo “The Primitive Puppet Show”, ovvero l'intento satirico di riportare il teatro delle marionette ai suoi inizi prima che diventasse una moda della *Fashionable Society*; Foote, attore caratterista, è rimasto famoso nella storia del teatro inglese (e non solo di figura) per il suo gusto della satira, le sue caricaturizzazioni di personaggi famosi e delle manie della sua epoca: o ancora Charles Dibdin (1745-1814) autore di famose ballate, attore, musicista e *puppet showman*, le cui satire in musica per marionette, di cui ci rimangono solo alcuni titoli (come *Comic Mirros* o *The Oddities*) sono purtroppo andate perdute.

Nascono nuovi teatri di marionette che entrano in concorrenza l'uno con l'altro; in Inghilterra arrivano compagnie dalla Francia, ma soprattutto dall'Italia, come ad esempio quella degli *Italian Fantoccini* di Carlo Perico che porterà una ventata di freschezza e di novità al teatro di figura inglese. Il 4 ottobre 1770 Carlo Perico e la sua compagnia iniziano le loro rappresentazioni a Londra al Great Room, che continueranno senza sosta, per quasi due anni, fino al 14 luglio 1772, quando chiuderanno la loro lunga stagione, instaurando un record di permanenza sulla scena che rimane ancora imbattuto nell'ambito del teatro di figura inglese.

Nell'arco di venti anni e cioè dal 1770 al 1790, almeno cinque diverse compagnie di origine italiana lavorano in Inghilterra e principalmente a Londra, ci dice ancora Speaight portandosi dietro dall'Italia un repertorio di *puppet plays* prevalentemente tratti dalla tradizione della commedia dell'arte seicentesca, del tutto identici o simili a quelli rappresentati dal “Signor Bologna” all'epoca di Samuel Pepys e della precedente “invasione” di marionettisti e burattinai italiani. Il protagonista comico assoluto adesso è Arlecchino, insieme a Pantalone, il Capitano, Colombina, Scaramouche e i titoli più rappresentati e popolari sono, tra gli altri, *Harlequin King of the Enchanted Island*, *Harlequin Great Sorcerer*, *The Magical Combat between Pantaloon and Harlequin*, *The Judgement of Pluto in Favour of Harlequin*, dei quali però non ci sono state lasciate testimonianze scritte. I testi rappresentati non sono più le vecchie ballate o le leggende tradizionali, ma attingono a piene mani dal repertorio letterario e teatrale più alto; Punch viene relegato in parti minori oppure trasferito dalla città alle fiere di campagna. Gli anni Settanta del XVIII secolo sono quelli d'oro per il teatro di figura inglese: nuovi temi, nuove tecniche, nuovi personaggi ma, come scrive ancora Speaight: “Foote, Dibdin, O'Hara and Ellis must have brought much wit, delicacy, beauty and charm to

the English puppet theatre, but there was perhaps lacking in their artistic performances the rough-and-ready virility of Punch and Joan, and the uncouth but deep tradition of the old folk dramas”⁹. Nonostante le nuove influenze, come quella dei “Fantoccini” italiani e la creazione di un nuovo linguaggio visivo, queste alla fine non sono riuscite a sostituire definitivamente Punch con Arlecchino, ma hanno comunque lasciato ai *puppets* inglesi (e ai loro *puppeteers*) un'eredità tecnica e una raffinatezza nella manipolazione della marionetta che continuano ancora oggi.

Con la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo, in città l'interesse per il teatro delle marionette inizia piano a piano a scemare, mentre si mantiene ancora vivo nelle campagne e soprattutto nelle fiere, tra le quali la più famosa, e anche la più grande, è la Bartholomew Fair a Smithfield. Qui il *puppet showman* lavora fianco a fianco con i venditori di pozioni e di elisir, i clown, gli acrobati e i saltimbanchi, le piccole compagnie di attori girovaghi, i musicisti e i danzatori, in un clima di caotica ebbrezza, fra urla, schiamazzi e risse improvvise. Il repertorio dei *puppet plays* rispolvera le antiche leggende del folklore, le fiabe e le ballate, le riletture dei più famosi episodi biblici; qui Punch e Joan (che poi diventerà Judy) hanno i loro momenti di gloria. Le loro schermaglie coniugali, che finiscono sempre in grandi bastonate, divertono il pubblico a dismisura. Ma proprio con il declinare del Settecento, comincia a declinare anche la popolarità del teatro delle marionette: le trame si fanno sempre più volgari e sguaiate e il teatro di figura non è più il cantastorie della tradizione e della cultura popolare, ma solo un intrattenimento decadente e ormai quasi dimenticato; continua ad essere rappresentato nelle fiere, ma ha perso oramai la “grandeur” del passato. Un dato per tutti: alla fine del Settecento il numero di performance rappresentate alla Bartholomew Fair passa da un massimo di undici a zero rappresentazioni, e questo già a partire dai primissimi anni dell'Ottocento¹⁰. Sembrerebbe quindi una fine annunciata, ma grazie al “Punch revival” e quindi al passaggio dal teatro con le marionette a quello più immediato e popolare dei burattini, che già dagli anni Venti dell'Ottocento il *puppet show* inglese conoscerà una nuova e fertile età dell'oro la quale continuerà indisturbata per tutto il periodo Vittoriano ed Eduardiano, traghettandolo verso il Novecento, e perdurando almeno fino all'avvento del cinema.

⁹ Speaight, George, op. cit., cap. 6, p. 147.

¹⁰ Ibid., cap. 7, p. 175.

CAPITOLO 2

Il revival del *Puppet Theatre* e l'età vittoriana

Come abbiamo descritto nel capitolo precedente, la popolarità del *puppet show* inizia a scemare già dalla fine del XVIII secolo e sembra sparire del tutto agli albori del XIX secolo. Anche il *Punch and Judy show* pare subire la medesima triste sorte; ma, improvvisamente, come scrive Michael Byrom, uno dei maggiori esperti di Punch, “This must have been the end of Punch had he not suddenly broke free from his strings and like some butterfly emerging from his chrysalis appeared, transformed, as a glove-puppet”, Punch si sgancia dai fili di marionetta e si trasforma in burattino¹. Ed è proprio durante il periodo vittoriano che Punch, e con esso il teatro di figura inglese, ritrovano il loro momento di gloria, la loro *golden age*.

La regina Vittoria (1819-1901) sale al potere nel 1838; di Punch sappiamo che spopola nelle strade di Londra già dagli anni Venti dell'Ottocento, grazie ad un certo Professor Piccini, italiano e burattinaio. E' infatti di quel periodo, e più precisamente del 1828, la prima edizione dei dialoghi originali di *Punch and Judy* trascritti da John Payne Collier ed illustrati brillantemente da George Cruikshank (che sarà uno degli illustratori delle opere di Dickens)². Ma i *puppeteers* non hanno vita facile: nuove leggi li minacciano, come il Metropolis Police Act del 1839, che rafforzava i poteri della polizia la quale aveva quindi la facoltà di disperdere, anche violentemente, mendicanti e artisti girovaghi. Londra si sta espandendo ad una velocità incredibile e raccoglie intorno a sé una variegata e pittoresca umanità: per guadagnare qualche scellino, la povertà spinge le persone all'accattonaggio, alla prostituzione e alla criminalità, oppure al teatro di strada, primo fra tutti quello di figura. Punch, insieme alle ballate popolari, si trasforma nell'icona di questa nuova umanità, ne diventa lo specchio satirico, la maschera tragicomica.

1 Byrom, Michael, *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*, Norfolk, Da Silva Puppet Books, 1988, p.12.

2 Collier, John Payne, *Punch and Judy, A Short History with the original Dialogue*, Mineola, New York, Dover Publications Inc., 2006.

Un esempio per tutti: nella popolare ballata di Sam Hall³ (basata sulle vicende reali di un criminale di nome Jack Hall, impiccato nel 1707), il tema ha molto a che fare con Punch: un assassino condannato all'impiccagione maledice la sua vittima, la moglie, il pastore, e tutti coloro che sono venuti ad assistere all'esecuzione, senza mostrare alcun segno di pentimento; in fondo anche Punch è un pluriomicida impenitente, amante dei piaceri della carne e del cibo, che sfugge alla forca e che nel finale arriva a sconfiggere il diavolo!

Nelle schermaglie di Punch con il poliziotto, quest'ultimo è in tutto e per tutto uguale a quei poliziotti che controllano le strade di Londra; Punch affronta l'autorità costituita, la bastona e se ne fa beffe, così come si beffa della forca o del diavolo in persona.

Mentre Punch si esibisce essenzialmente per la strada, le marionette continuano la loro attività principalmente nelle fiere. Ma avranno vita breve. Le poche compagnie di marionettisti sopravvissute al declino della fine del Settecento (come la Middleton's Royal Automaton Figures, che resiste come compagnia di punta alla Bartholomew Fair almeno fino alla metà dell'Ottocento, quando la fiera chiude definitivamente i battenti), spinte dalla urgente necessità di guadagnare, si ritrovano anch'esse a spostarsi per le strade, in cerca di un nuovo posto al sole.

George Speaight nel suo saggio *History of the English Puppet Theatre*⁴, ci racconta che il primo marionettista di strada documentato in età vittoriana fu un certo Grey, uno Scozzese, che girovagava con un teatro portatile simile a quello di Punch, presentando in giro per Londra i suoi "Fantoccini", piccole marionette manipolate dall'alto e con

3 Oh, my name it is Sam Hall/it is Sam Hall/Oh, my name it is Sam Hall/it is Sam Hall;/Oh, my name it is Sam Hall/And I hate you one and all,/You're a bunch of muckers all,/God damn your eyes!
Oh, I killed a man, 'tis said, so 'tis said,/Yes, I killed a man, 'tis said, so 'tis said;/Oh, I killed a man 'tis said./And I left him there for dead/I split his bloody head./God damn his eyes!/So they put me in the quod, in the quod./Oh, they put me in the quod, in the quod;/Yes, they put me in the quod./And they said, "You'll hang, by God"/All right, I'll hang,
God damn their eyes!/Oh, the parson he did come, he did come,/Oh, the parson he did come, he did come;/Oh, the parson/he did come,/And he looked so God damn glum,/He can kiss my ruddy bum,/God damn his eyes./And the sheriff he came too, he came too,/Oh, the sheriff he came too, he came too;/Oh, the sheriff he came too,/With his little boys in blue
Lord, what a bloody crew,/God damn their eyes!/So, it's up the rope I go, up I go,/Yes, it's up the rope I go, up I go;
Yes, it's up the rope I go,/And the crowd all down below./They'll say, "Sam, we told you so!"/God damn their eyes!/I saw Mollie in the crowd, in the crowd,/I saw Mollie in the crowd, in the crowd;/I saw Mollie in the crowd,
And I hollered right out loud/Say, Mollie, ain't you proud!/God damn their eyes! (*The Ballad of Sam Hall*, fonte: <http://www.traditionalmusic.co.uk>)

4 Speaight, George, *History of the English Puppet Theatre*, New York, John De Graff, 1955.

estrema difficoltà, visto lo spazio molto ristretto in cui avveniva la performance.

I Fantoccini ebbero un considerevole successo, forse anche più di *Punch and Judy*, almeno fino alla prima metà dell'Ottocento e un notevole seguito di pubblico. Ma, rispetto a Punch, i Fantoccini avevano meno vigore e resa drammatica, anche perché le capacità della marionetta venivano fortemente sacrificate negli spazi angusti della baracca⁵, tanto che spariranno dalle strade di città nella seconda metà dell'Ottocento.

Ma Fantoccini e *Punch and Judy* non sono i soli intrattenimenti che la strada dell'epoca poteva offrire: di sera, alla luce delle candele, lo stesso palcoscenico, dove durante il giorno si esibiva Mr Punch, si trasforma nello schermo magico delle *Ombres Chinoises* (Il teatro delle ombre), conosciute in Inghilterra come *Galanty Show*, che rimarrà in voga per le strade di Londra fino alla fine del secolo. Secondo Speaight, il *Galanty Show* è stato il fenomeno precedente a quello della “Lanterna Magica” vittoriana. Le Ombre Cinesi, di derivazione francese, erano state già un intrattenimento di moda nella *fashionable society* londinese del Settecento (pare inventate da un certo Monsieur Ambroise, ci dice sempre Speaight); nel periodo vittoriano, invece, queste vengono ripresentate e portate al successo da artisti italiani.

Italiani sono anche gli intrattenitori che divertono i passanti sui marciapiedi di Londra con le loro “bambole danzanti”, i cosiddetti *jigging puppets* (in italiano “marionette a tavoletta”). Secondo la definizione che ne dà l'Encyclopaedia Britannica:

Another minor form of puppet representation is provided by the jigging puppets, or *marionnettes à la planchette*, that were, during the 18th and 19th centuries, frequently performed at street corners throughout Europe. These small figures were made to dance, more or less accidentally, by the slight variations in the tension of a thread passing through their chests horizontally from the performer's knee to an upright post. (...) The unrehearsed movements of figures like these, when loosely jointed, have a spontaneous vitality that more sophisticated puppets often miss⁶.

5 Impalcatura in legno, ornata di drappi, destinata agli spettacoli dei burattini

6 Fonte: www.britannica.com. Le marionette a tavoletta derivano dalla tradizione popolare medievale tipica dell'area francofona e piemontese, e sono basate sull'uso di due marionette che danzano al suono della ghironda. Le marionette si animano grazie ad un filo teso che attraversa i loro corpi e viene issato tra la struttura in legno, che crea un piccolo palcoscenico, e la gamba del musicista. La diversa tensione del filo e dei movimenti del musicista restituiscono allo spettatore un'animata danza di coppia.

Altro luogo ideale di aggregazione sono i *pleasure gardens*, già famosi e frequentatissimi in età georgiana, antesignani dei nostri moderni parchi di divertimenti dove, fra i vari intrattenimenti, si potevano trovare anche spettacoli di marionette e burattini, rappresentati all'interno di teatri disegnati secondo lo stile italiano o francese:

Long before the invention of Disneyland, Georgian Londoners enjoyed their own type of amusement park: the pleasure garden. For a modest entry fee, people from all walks of life could escape the noise and squalor of London's streets for a diverting evening of al fresco entertainment, socialising, romance or -even- scandal. Pleasure gardens featured every sort of attraction, from the sedate to the salacious. There were manicured walks and impressive fountain displays, light refreshments, classical concerts, exotic street entertainers and even fireworks (...) The popularity of pleasure gardens persisted right through to Victorian times. Without them, today's multi-million pound theme park industry wouldn't exist⁷.

Nel 1852, la compagnia di marionette italiane del Signor Brigaldi spopola al Royal Marionette Theatre e nei suoi spettacoli, oltre alle solite parodie e alle farse, sempre ispirate alla Commedia dell'Arte, si aggiunge un discreto numero di satire politiche. Si sposterà, poi, dopo un fortunato tour nelle province di Liverpool e Manchester, all'interno dei Cremorne Gardens dove rimarrà stabile per diversi anni. La popolarità e il successo delle marionette italiane inizia ad esaurirsi con il Signor Brigaldi e la sua compagnia: infatti, nel 1888, la Compagnia Colla -una delle più famose in Italia nella seconda metà dell'Ottocento e ancora esistente- arriva a Londra, convinta di poter conquistare facilmente il pubblico londinese. Ma la realtà è più amara del previsto e la compagnia se ne tornerà in Italia dopo una deludente serie di spettacoli. In realtà, il teatro di figura inglese ha ormai preso il sopravvento sulle compagnie straniere: italiani e francesi non scatenano più quella meraviglia, quella "willing suspension of disbelief"⁸ di un tempo (come teorizzava Samuel Taylor Coleridge⁹).

Le marionette di scuola inglese imperversano ormai nei music hall, nei *pleasure gardens*, nei teatri del West End, mentre le strade di provincia accolgono le piccole compagnie itineranti, quelle che non riescono ad entrare nei teatri alla moda della grande città, così come le affollate e rumorose vie della grande città accolgono i vari

7 Fonte: <http://www.history.co.uk/explore-history/history-of-london/pleasure-gardens.html>

8 La sospensione dell'incredulità o sospensione del dubbio (*suspension of disbelief*) è un particolare carattere semiotico che consiste nella volontà, da parte del lettore o dello spettatore, di sospendere le proprie facoltà critiche allo scopo di ignorare le incongruenze secondarie e godere di un'opera di fantasia. La frase venne coniata da Samuel Taylor Coleridge in un suo scritto del 1817.

9 «...in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.» Samuel Taylor Coleridge *Biographia literaria - capitolo XIV*.

Punchmen, i cosiddetti “Professori” del *Punch and Judy show*, e i loro maneschi e buffi burattini.

I titoli più famosi non seguono più la tradizione delle vecchie ballate, delle fiabe e delle leggende, ma sono i prosecutori del repertorio tipico del XVIII secolo, con testi ripresi direttamente dal panorama teatrale e letterario dell'epoca come, ad esempio, *Sweeney Todd*, *The Miller and His Men*, *Uncle Tom's Cabin* e così via. Solo un paio di titoli appartenenti al repertorio popolare seicentesco sopravvivono nel teatro di figura vittoriano, uno per tutti *The Children in the Wood* (o *The Babes in the Wood*¹⁰) che continuerà ad essere rappresentato quasi nello stesso modo di due secoli prima, ma che si trasforma da pantomima a testo teatrale (non solo per marionette) edulcorato nel tragico finale. Gli spettacoli sono sempre accompagnati da danze e canzoni, ma ora che Punch vive una vita propria come *glove puppet*, il ruolo di clown disturbatore che lo caratterizzava all'interno del repertorio marionettistico del Seicento e Settecento, viene ereditato, in età vittoriana, da un nuovo personaggio, lo sciocco-saggio Tim Bobbin, inglese fino al midollo, assunto al ruolo onorario di marionetta nazionale e di autentico *English Clown*, discendente diretto del *Fool* medievale e del Merry Andrew seicentesco. Figure tipiche del teatro inglese (non solo popolare), ambedue le rappresentazioni sono caricature dello “scemo del villaggio” che però sotto l'apparente, ingenua maschera dello sciocco, nasconde doti profetiche ed inaspettati lampi di arguzia.

Le compagnie itineranti di marionettisti e burattinai diventano delle vere e proprie dinastie, allo stesso modo di quelle circensi, dove l'Arte si tramanda di padre in figlio; famiglie come i Clawses, i Tiller, i Barnard, o la compagnia di Clunn Lewis, un artista di origine irlandese che abbraccerà con i suoi spettacoli un'intera epoca.

Le famiglie si mescolano fra loro attraverso matrimoni e accordi societari; molte arriveranno, fra alti e bassi, fino al Novecento, ma subiranno pesantemente l'inarrestabile popolarità del cinema.

Altra storia per le compagnie che, dalla seconda metà dell'Ottocento, cominciano ad esibirsi nei music hall della Capitale, da South London al West End. Una dietro l'altra le troupes inglesi di provincia sbarcano a Londra e riescono a trovare la loro fortunata

¹⁰ Trae origine da un'antica ballata tradizionale inglese nella quale due genitori morenti affidano i loro bambini alle cure di uno zio. Morti i genitori, lo zio, per rubare l'eredità, ordina a due loschi figli di portare i nipotini nel bosco per ucciderli. Uno dei due delinquenti, però, mosso a pietà, non ha il coraggio di uccidere i bambini, e quindi viene ucciso dall'altro compare. I bimbi, abbandonati, muoiono di inedia, uno tra le braccia dell'altra. Saranno due pettirossi, impietositi, a coprire i due corpicini di foglie.

dimensione all'interno delle esibizioni a carattere didattico-scientifico tanto care alla società vittoriana: ci sono *puppet show* al Crystal Palace, a Battersea, al Westminster Aquarium, tutti spettacoli che iniziano a gettare un occhio di riguardo su di un nuovo tipo di pubblico, quello infantile, a cui le marionette offrivano uno spettacolo che era allo stesso tempo divertente ed educativo e specificamente dedicato alla loro formazione. I bambini diventano un argomento centrale nel periodo vittoriano: considerati creature senzienti dotate di personalità e bisogni naturali, fin da piccolissimi iniziano ad attirare su di loro l'attenzione e l'interesse del mondo degli adulti, anche in ambito culturale e scientifico. Sebbene relegati nelle *nursery rooms* e spesso seguiti prevalentemente da tate e governanti, i bambini della *middle class* vittoriana cominciano a vivere un'infanzia degna di questo nome. Sono seguiti, considerati, ascoltati ed educati con attenzione. Molti spettacoli e divertimenti dell'epoca sono pensati a misura di bambino: nasce l'industria del giocattolo e i *puppet shows*, che fino al Settecento erano una forma d'intrattenimento prevalentemente per adulti, adesso cambiano veste ed argomenti per dedicarsi anche ai bambini. Solo per fare un esempio, diventa un'abitudine comune della borghesia vittoriana quella di “noleggiare” marionettisti e burattinai per intrattenere i bambini durante le feste di compleanno o i ricevimenti. Spettacoli di *Punch and Judy* vengono allestiti di fronte alle case delle famiglie abbienti della città o nei parchi, dove trascorrono i pomeriggi i bambini londinesi con le loro *nannies*.

Nonostante questa apparente e idilliaca quotidianità, l'età vittoriana, ai suoi inizi, non ha ancora del tutto risolto la piaga sociale legata alle condizioni di vita disagiate e spesso terribili dei bambini poveri, i figli della *working class*, costretti, fin da piccoli ed esattamente come i loro genitori, a turni interminabili in fabbrica e nelle miniere di carbone, a soffrire di malattie croniche già dalla prima infanzia e a morire in età precoce, spesso prima dei 10 anni. I bambini di strada, inoltre, erano obbligati a condizioni di vita ancora più misere e precarie dei piccoli operai: spesso orfani, per sopravvivere vivevano di espedienti o venivano impiegati nei lavori più disgustosi, come la pulizia di fogne e canali di scolo. Spesso cadevano vittime di adulti senza scrupoli che li sfruttavano, costringendoli a mendicare e borseggiare o, peggio ancora, a prostituirsi. Charles Dickens fu uno dei primi scrittori a descrivere nei suoi romanzi le vite rocambolesche di questi sfortunati bambini i quali, molto probabilmente, sono gli stessi che si divertivano con le vicende tragicomiche di *Punch and Judy* mescolati fra la

variopinta piccola folla di spettatori e a tormentare i *Punchmen* durante gli show agli angoli delle strade, seguendoli nei loro vagabondaggi da una via all'altra della città.

Negli anni Quaranta del secolo, uno dei temi maggiormente dibattuti era l'abbassamento delle ore di lavoro per donne e bambini, dibattito che vide coinvolti anche molti intellettuali e scrittori dell'epoca. Molti di essi denunciarono, attraverso i loro scritti, le condizioni disumane in cui vivevano i bambini lavoratori (un esempio fra tutti è il poema scritto nel 1842 da Elizabeth Barrett Browning, *The Cry of the Children*).

Sarà grazie alla loro lotta e a quella di riformatori come Anthony Ashley Cooper, Lord Shaftesbury (1801-1885), che nel 1847 venne finalmente emanato il Factory Act (conosciuto anche come Ten Hours Act) che limitava l'orario effettivo di lavoro per donne e bambini ad un massimo di dieci ore al giorno. I bambini, come anche le donne, erano considerati un'utile e redditizia manodopera a basso costo, soprattutto se il lavoro veniva svolto a domicilio.

Al contrario dei figli della *middle class*, questi bambini non potevano accedere a nessun tipo di istruzione: l'Education Act, che rese la scuola obbligatoria per tutti i bambini dai 5 ai 10 anni, venne emanato solo nel 1870. Le classi erano spesso sovraffollate e la rigida disciplina prevedeva anche l'uso delle punizioni corporali, ma nonostante ciò i bambini vittoriani della *working class* poterono ricevere un'educazione di base e la possibilità di trascorrere i primi anni della loro vita in un ambiente dignitoso e più consono alla loro crescita.

Il mondo dei burattini e delle marionette non affascina solo l'infanzia dell'epoca, dai figli della *middle class* a quelli della *working class*, ma anche intellettuali e scrittori, pittori ed illustratori. In fondo il *puppet show* è un fenomeno popolare, tipico della realtà quotidiana di una città come Londra: Henry Mayhew nel suo *London Labour and the London Poor*¹¹ (1851), incontra ed intervista un *Punchman* e ne registra i ricordi e le esperienze da artista di strada, mentre Charles Dickens inserirà Punch in vari dei suoi romanzi, primo fra tutti *The Old Curiosity Shop* (1841). Punch darà poi il suo nome al famoso periodico satirico inglese (*Punch or the London Charivari*) fondato da Henry Mayhew e Mark Lemon nel 1841, sulla cui prima copertina appare uno spettacolo di *Punch and Judy* e uno dei suoi maggiori *cartoonist*, John Leech (1817-1854),

¹¹ Mayhew, Henry, *London Labour and the London Poor*, Vol.3, London, Griffen, Bohn & Company, Stationer's Hall Court, 1851.

rappresenterà nei suoi *sketches*, così come faranno altri famosi illustratori dell'epoca, ad esempio George Cruikshank o The Owl, Mr Punch nella quotidianità della *middle class* londinese.

Punch e Judy diventano i protagonisti di racconti per l'infanzia e *nursery rhymes*¹² e addirittura di vignette satiriche, diventando lo specchio veritiero di un'epoca.

Gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento segnano l'inizio della decadenza del teatro di figura in Inghilterra; le performance diventano ripetitive, non vi sono elementi di innovazione, la struttura dei testi si fa stereotipata.

La parabola si fa di nuovo discendente per questa forma di intrattenimento popolare. Lentamente le famiglie di *puppeteers* si disperdono, le compagnie si sciolgono.

Solo pochi rimangono attivi agli albori del Novecento, come Clunn Lewis. Rimangono Punch e le sua tragicommedia che continuano a “vivere” per le strade e nei luoghi di villeggiatura alla moda resistendo, nonostante tutto, fino ad oggi.

Purtroppo ci rimane ben poco materiale sul repertorio marionettistico vittoriano; solo i titoli, alcuni copioni e qualche marionetta (oggi conservati ad esempio, nel Museum of London o al Victoria and Albert Museum di Londra), e non sono sopravvissute al passare del tempo le strutture originali che componevano i teatri itineranti (se non in poche fotografie d'epoca) o i manifesti pubblicitari.

Del *Punch and Judy show* ci rimangono alcune trascrizioni dei dialoghi originali che, come vedremo, subiranno diversi riadattamenti, pur conservandone la trama originaria, dovuti agli inevitabili cambiamenti nelle mode popolari e delle epoche: infatti l'oralità, l'improvvisazione e il “passaggio di consegne” riguardo alla creazione pratica dei *puppets* e del testo stesso, tramandata di padre in figlio, rimangono, con la loro speciale “aura di segretezza”, gli elementi principali del fascino di questo tipo di opere e la base essenziale di un intrattenimento popolare, come quello del teatro di figura, che ancora perdura ai nostri giorni.

¹² Vd. ad es. *Punch and Judy* in *The National Nursery Book with One Hundred and Twenty Illustrations*, London, Frederick Warne and Co., Bedford Street, Covent Garden, ca.1870.

CAPITOLO 3

Il Punch and Judy show: dalle origini all'epoca vittoriana

Gli spettacoli di *Punch and Judy* nelle strade di Londra sono i diretti discendenti di quelli di Punchinello e Joan che venivano rappresentati nelle fiere dalle compagnie girovaghe.

In realtà, come abbiamo visto precedentemente, il primo Punch non ricopre ancora ruoli da protagonista all'interno delle rappresentazioni marionettistiche; indossa prevalentemente gli abiti del buffone, del clown, del marito sciocco e serve ad attirare clienti paganti all'interno del teatro, dove invece si rappresentano le opere di marionette in cartellone. Non è raro che negli spettacoli popolari e per quasi tutto il Seicento, Punch (o meglio, Punchinello), fosse un attore in carne e ossa e non una marionetta o un burattino, retaggio della tradizione folkloristica dei *Mummers' Plays*, rappresentazioni popolari legate alle feste stagionali (Natale, Pasqua, Ognissanti), di antichissima origine. Recitati in rima da attori dilettanti travestiti e in maschera, membri loro stessi della comunità, i personaggi dei *Mummers' Plays* sono figure standard (come nelle Farse Atellane e nella Commedia dell'Arte): l'Eroe (di solito San Giorgio o Re Giorgio) lo Sciocco (come Big Head, il tipico *Court Fool*), l'Antagonista (il *Villain* come il Turkish Knight), Beelzebub, il diavolo, il Dottore e il suo assistente, Jack Finney, classico esempio di buffone, oppure il pure Drago. Un altro personaggio interessante è Mother Molly, chiamata anche Judy oppure Mad Molly, che talvolta tiene in braccio un bambino e si muove assieme al marito, un buffo ometto che tiene in mano una scopa di betulla ed ha una gobba sulla schiena. Altri personaggi tipici dei *Mummers' Plays*, chiamati di solito "Jack" (Johnny Jack, Fat Jack, Happy Jack), usati come figure di sostegno nello svolgimento della trama, sono indubbiamente dei *Fools*, spesso provvisti di gobba come, ad esempio, Hump-backed Jack (chiamato anche Little Johnny Jack) che porta sulle spalle un fagotto pieno di bambole a rappresentare la moglie e i figli affamati, fagotto che diventa una vera e propria gobba (come quella di Punchinello/Punch).

Here comes I old Hump-backed Jack
With my wife and family on my back.
My head's so big, my wit so small,
I've brought my fiddle to please you all¹.

L'origine dei *Mummers' Plays* è incerta, ma sicuramente è molto più antica dei *Morality Plays* tardo-medioevali, con i quali hanno in comune i temi allegorici come l'eterna lotta fra il Bene e il Male, la Resurrezione e la rappresentazione della dualità (buono/cattivo, spirituale/materiale). Nei *Morality Plays* il *Fool* si trasforma nel Vizio, ma non perde la sua caratteristica vena clownesca; ed è proprio l'incrocio fra il buffone e il giullare, a loro volta presenti nei *Mummers' Plays*, a creare le basi della personalità di Punch.

Il Vizio che appare nelle rappresentazioni moralizzanti e religiose a partire dal Quattrocento, infatti, non è altri che il giullare, il buffone di corte, trasformatosi nella personificazione degli umani vizi dopo che l'avvento di un Parlamento in Inghilterra ha reso del tutto marginale il ruolo critico e satirico del *Court Fool* verso il sovrano: ma poiché c'è sempre bisogno di un "Lord of Misrule", anche in democrazia, il *Fool* non scompare del tutto, ma si ripresenta, da attore, sui palcoscenici dei teatri.

Il Vizio è sostanzialmente un furfante e un peccatore incallito, il cui compito è quello di tentare in ogni modo possibile i personaggi virtuosi, spesso con esiti comici e triviali. E' un litigioso fanfarone, che si butta a capofitto nelle dispute, ma che si rivela sempre un codardo. Il linguaggio del Vizio è scurrile, solitamente composto da *nonsense*, giochi di parole, doppi sensi, ambiguità e vernacolo mescolato ad espressioni più "alte". Se Punch alla fine di ogni show combatte con il Diavolo e lo vince, il Vizio si diverte a saltare sulla schiena del Diavolo e a cavalcarlo, anche se poi, diversamente da Punch, finisce sempre impiccato o in prigione.

Verso la fine del Cinquecento i *Morality Plays* perdono di popolarità fino a sparire, ma il Vizio sopravvive nello *stage clown* del teatro elisabettiano, anche lui ladro e furfante, con la cattiva abitudine di voler gabbare gli altri, ma che alla fine viene lui stesso gabbato; un codardo e un fanfarone dal linguaggio scurrile e dialettale, infarcito di termini comicamente aulici quando si innamora, sebbene sia spesso tormentato da una moglie brutta e bisbetica.

Vi sono, quindi, molte coincidenze tra i personaggi dei *Mummers' Plays* e dei

¹ George, Speaight, *History of the English Puppet Theatre*, New York, John De Graff, 1955, cap. 3, p. 51.

Morality Plays, lo *stage clown* elisabettiano e quelli di *Punch and Judy*: il Dottore, il Diavolo, il Drago (che in *Punch and Judy*, a partire dal 1860, diventerà il Coccodrillo, apparendo per la prima volta sulla scena come *A Dragon*), Mad Molly/Judy. E' molto probabile, quindi, come afferma Michael Byrom nel suo saggio *Punch and Judy, Its Origin and Evolution*², che l'origine di Punch sia da rintracciare nel teatro popolare che sta alla base della commedia greca, da cui si svilupperanno tutte le maschere tipiche della commedia dell'arte italiana e quindi anche quella di Punch che di quella tradizione teatrale fa parte, essendo egli stesso una rielaborazione anglicizzata della maschera di Pulcinella, ma anche, e soprattutto, un diretto discendente del *Fool*.

Quando nel 1662 Pulcinella attraversa la Manica e diventa "Punchinello" - poi conosciuto solo come "Punch"- dello scaltro e irriverente "zanni" napoletano gli rimangono solo la gobba, la pancia e il grosso naso adunco: infatti, peregrinando al seguito delle compagnie girovaghe italiane, Pulcinella diventa "Polichinelle" in Francia ed acquisisce nuovi particolari, come l'ampia gorgiera, i baffi all'italiana e la fila di bottoni sul ventre prominente. In Inghilterra, al posto del camicione bianco e del floscio cappello semi-conico, Punchinello veste un abito variopinto che ricorda moltissimo quello dei *Court Fools*, dai toni sgargianti del giallo, del rosso e del verde, così come il cappello, a corno, o a tricorno, con sonagli e pennacchi.

Tornando ad analizzare l'aspetto morale di Punch, nel 1698 Joseph Addison ci offre un'interessante descrizione di Punchinello:

But one there is that lords over all,
Whom we a Punch or Punchanello call.
A noisy wretch, like boatswains always hoarse,
In language scurrilous, in manners coarse;
Large is the buckle that his vest controls,
His mimic eye with living motion rolls.
His belly turgid of enormous size,
Behind his back a bulk of mountain lies.
His limbs a bulk and strength superior boast,
and uncontrolled he struts and rules the roost,

² Byrom, Michael, *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*, Norfolk, Da Silva Puppet Books, 1988, p. 4.

Chatters and laughs immoderately loud, a
And scolds and swaggers at the pigmy crowd.
E'en when some serious action is displayed,
And solemn pomps in long procession made,
He uncontrolled, of humour rude,
Must with unseasonable mirth intrude.
Scornful he grins upon the tragic rage,
And disconcerts the fable of the stage.

Sometimes the graceless wight, with saucy air,
Makes rude approaches to the painted fair;
the nymph retires, he scorns to bewithstood,
And forces kisses on the unwilling wood³.

Dal Seicento al Settecento, moralmente Punch cambia molto poco: continua ad essere descritto come rude, violento, maligno e pusillanime, borioso e ottuso, goloso e con la cattiva abitudine di fare scherzi grossolani e di insidiare le giovani fanciulle, costringendole spesso ad amplessi estorti con la forza.

Punch lentamente perde le caratteristiche francesi e italiane per diventare un prodotto tipicamente inglese, un vero *English clown*: mantiene la gobba, l'orrendo naso e acquisisce una moglie brutta e antipatica, Joan (poi Judy), il cui nome, forse, è una reminiscenza al femminile dei vari Jack e John della tradizione del clown elisabettiano oppure, secondo Speaight, deriverebbe dall'abitudine comune fin dal Sedicesimo secolo di chiamare Joan molte ragazze del popolo.

Un'altra interessante descrizione ce la dà, a distanza di anni da quella di Addison, Jonathan Swift nel suo poema *A Dialogue Between Mad Mullinix and Timothy* (1728):

Observe, the audience is in pain.
While Punch is hid behind the scene;
But when they hear his rusty voice,
With that impatience they rejoyce!
An then they value not two straws,
How Solomon decides the cause,

³ Byrom, Michael, op. cit. p. 8: poema contenuto in Addison, Joseph, *Musae Anglicanae*, 1698. Vol. 2 Originariamente in latino, i versi qui citati sono stati tradotti in inglese da George Speaight.

Which the true mother, which pretender,
 Nor listen to the witch of Endor;
 Should Faustus, with the Devil Behind him,
 Enter the stage, they never mind him;
 If Punch to stir their fancy, shows
 In at the door his monstrous nose,
 Then sudden draws it back again;
 O what a pleasure mixed with pain!
 You every moment think an age
 Till he appears upon the stage;
 And first his bum you see him clap
 Upon the Queen of Sheba's lap;
 The Duke of Lorraine drew his sword;
 Punch roaring ran, and running roared,
 Reviles all people in his jargon,
 And sells the King of Spain a bargain;
 St. George himself he plays the wag on,
 And mounts astride upon the dragon;
 He gets a thousand thumps and kicks;
 Yet cannot leave his roguish tricks⁴.

[..]

In questo estratto, Swift ci offre un'illuminante descrizione di una tipica *Punch's Opera* dell'epoca, citando anche alcuni dei protagonisti principali, fra cui Re Salomone, la Regina di Saba, il Re di Spagna, San Giorgio e il drago. Da qui l'ipotesi di George Speaight che Punch abbia fatto parte della trasposizione in *Puppet play* dei *Mummers' Plays*, probabilmente ricoprendo il ruolo di Big Head, il *Fool*. Già in questa descrizione si intuisce che Punch avrà un ruolo ben diverso da quello dei suoi illustri predecessori, il *Fool* e l'*English clown*, facendo un deciso salto in avanti: inizia cavalcando il Drago e finirà, poi, con lo sconfiggere il Diavolo. Punch, dunque, diventa l'Eroe, San Giorgio, il Re di Spagna, facendo di se stesso un personaggio dalle caratteristiche uniche.

Punch che ha cominciato come attore in carne e ossa, adesso si esibisce nelle opere di marionette all'interno delle fiere locali, grandi e piccole, girovagando per la campagna e le città inglesi, ma molto più spesso lo si può trovare, come burattino a

⁴ George, Speaight, *Punch and Judy, A History*, first published under the title *History of the English Puppet Theatre*, (revised edition), London, Studio Vista Ltd, 1970, cap. 7, pp. 64-65.

quanto, anche all'esterno dei teatri dove intrattiene il pubblico in attesa di entrare a vedere lo spettacolo vero e proprio. La routine dell'intrattenimento era sempre la solita: risse furibonde a base di bastonate e schiaffi che strappavano immancabilmente grandi risate e applausi.

Nonostante la violenza rappresentata, Punch aveva un enorme successo sia tra gli adulti che i bambini, riscuotendo grande popolarità almeno per tutto il Settecento.

Nelle prime rappresentazioni Punch entra in scena spingendo una carriola con sopra sua moglie, Joan, la quale non fa altro che rimproverarlo e insultarlo per tutto il tempo. In una delle tipiche scene che vede protagonisti i due irritabili sposi, Punch rientra sul palco rincorrendo e prendendo a bastonate Joan, mentre lei gli risponde a colpi di mestolo. Alla fine il diavolo, accorso in aiuto di Joan, sparirà portandosi via i due coniugi "diabolici". Con il finire del Settecento, Joan inizia ad assumere un ruolo ben determinato - e determinante - all'interno della *Punch's Opera*: sempre più bisbetica e dispotica, Punch ne subisce le ire furibonde, tanto da apparire lui stesso vittima della moglie, e non il contrario, come accadrà in seguito, ed è quindi in qualche modo giustificato a picchiarla per difendersi. È possibile immaginare quanti uomini e quante donne dell'epoca, vittime anche loro di mogli scorbutiche o di mariti maneschi si rispecchiassero nelle tragicomiche vicende familiari dei due personaggi.

Un esempio esilarante del rapporto tormentato tra Punch e Joan ce lo fornisce Henry Fielding in *The Author's Farce* (1750)⁵, quando Punch si lamenta della moglie cantando disperato :

Joan you are the plague of my life.
A rope would be welcomer than such a wife.
Joan, Joan, Joan, has a thundering tongue,
And Joan, Joan, Joan, is a bold one.
How happy is he,
who from wedlock free;
For who'd have a wife to scold one?

5 Fielding, Henry, *The Author's Farce*, London, J. Watts, 1750, in George Speaight, op.cit. cap. 7, p. 66.

Mentre Joan gli risponde con il suo tipico tono aggressivo:

Punch, Punch, Punch, prythee think of your hunch,
Prythee look at your great strutting belly;
Sirrah, if you dare
War with me [to] declare,
I will beat your fat guts to a jelly.

Quindi il Punch settecentesco, quando appare in scena al fianco di Joan, è più un codardo che un *villain*; non perde certo il suo cattivo carattere, ma è costretto a subire i tormenti e i dispetti di una moglie dispotica. In queste prime versioni, Punch prende più bastonate di quante riesce a darne: insomma, non è certamente un feroce assassino e neanche un impenitente Don Giovanni, così come lo conosciamo oggi.

In Punch, come abbiamo visto, appaiono mescolate la figura dell'*English clown*, a sua volta prodotto del *Vice* e dello *stage clown* elisabettiano, e quella di Pulcinella, anche se, in realtà, il personaggio di Punch è decisamente più antico ed universale: è il gobbo, figura grottesca e a tratti inquietante, che accomuna tutto il teatro europeo fin dalle origini e, allo stesso tempo, è anche la trasposizione inglese del servo fannullone e truffaldino, codardo e finto sciocco, amante dei piaceri della gola, rissoso e amorale, un po' Arlecchino e un po' Pulcinella.

Il suo aspetto esteriore assume la forma definitiva proprio durante il Settecento: naso e mento si fanno ancora più arcuati; la gobba, la grossa pancia e la comica voce squittente diventano gli elementi essenziali del personaggio di Punch. Come per il Vizio dei *Morality Plays*, anche per Punch (e Joan) il finale previsto è quello di essere trascinati all'inferno, in quanto esempi dell'iniquità e della bassezza dell'animo umano. Prima però Punch e Joan si esibiscono in spettacolari numeri di *slapstick*, in quello che un personaggio caratteristico del teatro di figura del Settecento inglese, Jobson, definì, nel 1790, in conclusione di una rappresentazione del *Primitive Puppet Show* "A sparring match between those celebrated pugilists Mr Swatchel (alias Punch) and his wife Joaney"⁶.

6 George, Speaight, op. cit. cap. 7, p. 69

“Swatchel” - o “swazzle”- è il termine che indica in inglese lo *squeaker*, la pivetta, quel particolare piccolo strumento che i *Punch Professors* si appoggiano al palato per dare a Punch la sua caratteristica voce squittente)⁷.

In tutte queste performance, Punch e Joan appaiono più come comprimari che come veri e propri protagonisti, seguendo la tradizione dello *stage clown*. Punch, la marionetta, si alterna sul palco con Arlecchino e Scaramouche, ma anche, come abbiamo visto, con personaggi del repertorio teatrale classico e tradizionale, alleggerendo con i suoi scherzi scurrili, le bastonate e le incursioni sulla scena con sua moglie Joan, le pantomime e i *burlesque*, le allegorie moralizzanti e le commedie.

Nel suo saggio intitolato *Mr Punch*⁸, Philip John Stead presenta un'ipotesi di Thomas Frost, autore di *The Old Showman and the London Fair*, secondo la quale Punch e Joan/Judy si esibivano già in un repertorio simile a quello odierno rappresentato dalle compagnie girovaghe italiane fin dal tempo della Restaurazione: in realtà non ci sono testimonianze scritte riguardanti il *Punch and Judy Show* prima della trascrizione di John Payne Collier del 1828 e dunque risulta difficile poter confermare se effettivamente le compagnie italiane dell'epoca, come quella più conosciuta di Silvio Fiorillo, rappresentassero veramente le vicende di Punch seguendo lo schema tradizionale dell'opera che vede contrapporsi Punch, Judy, il Constable, il Dottore, il Boia e il Diavolo.

Alla fine del Settecento, la popolarità di Punch e Joan inizia a subire un declino progressivo che sembrerebbe inarrestabile. Invece Punch, diversamente da altri personaggi, riesce lentamente a ritagliarsi uno spazio personale ed unico nel repertorio inglese del teatro di figura.

Punch, la marionetta protagonista delle fiere, all'inizio dell'Ottocento inizia la sua opera di transizione trasformandosi definitivamente in burattino a guanto e spostandosi progressivamente in città e nei luoghi estivi di villeggiatura, dove inizierà per lui una nuova vita di grande successo, diventando, soprattutto nel corso dell'epoca vittoriana, un fenomeno talmente popolare da influenzare ed ispirare artisti, intellettuali e scrittori.

7 Una delle prime descrizioni della pivetta ce la fornisce un osservatore dell'epoca, Joseph Baretti, nel 1786: “Punchinello...as you well know, speaks with a squeaking voice that seems to come out at his nose, because the fellow, who in a puppet show manages the puppet called Punchinello, or Punch (as English folks abbreviate it), speaks with a tin whistle in his mouth, which makes him emit that comical kind of voice.” (in George Speaight, op. cit. cap. 7, p. 69).

8 Stead, John Philip, *Mr Punch*, London, Evans Brothers Limited, 1950, cap. 4, pp. 50-51.

CAPITOLO 4

L'età d'oro di Punch nel regno di Vittoria

Con l'inizio del XIX secolo e più precisamente a partire dagli anni Venti dell'Ottocento, il *Punch and Judy show* si trasforma definitivamente in spettacolo di strada e le marionette tagliano i fili assumendo l'aspetto odierno di *glove puppets*. I *Punchmen* continuano a visitare le fiere, i circhi ambulanti e i *pleasure gardens*, ma iniziamo a trovarli forse più frequentemente per le vie di Londra.

William Hazlitt scrive proprio in questo periodo: “If we see a number of people turning the corner of a street, ready to burst with secret satisfaction, and with their faces bathed in laughter, we know what is the matter - that they are just come from a puppet-show”¹.

Anche Isaac D'Israeli cita “the paraphernalia of a Punch at the corner of a street”².

Le raffigurazioni dell'epoca ci rimandano un'immagine realistica della popolarità di Punch: nonostante lo spettacolo catturasse anche l'attenzione dei bambini, nei primi anni dell'Ottocento questo non era particolarmente diretto ad un pubblico infantile e gli spettatori adulti erano la maggioranza.

Bernard Blackmantle (pseudonimo di Charles Molloy Westmacott ca. 1788 – 1868) scriveva nel 1826: “the squeaking of those little snatches of tune”, che costituivano il segno inequivocabile dell'approssimarsi di un *Punchman*, “act with talismanic power upon the locomotive faculties of all the peripatetics within hearing, attracting everybody to the travelling stage, young and old, gentle and simple; all the crowd seem as if magic chained them to the spot”.

Il *Punch and Judy show* raccoglieva spettatori di ogni tipo, prevalentemente lavoratori e membri della *middle class* le cui reazioni di fronte allo spettacolo, nonostante le evidenti differenze sociali, erano sempre di chiassoso divertimento ed entusiastica approvazione.

1 Leach, Robert, *The Punch & Judy Show*, London, Batsford Academic and Educational, 1985, cap. 4, p. 48.

2 Ibid., cap. 4, p. 48.

Nel 1828, John Payne Collier, critico e antiquario (1789-1883), riporta per la prima volta su carta il testo originale di uno spettacolo di *Punch and Judy*, brillantemente illustrato da George Cruikshank³. Collier racconta che la versione da lui riportata è quella dello spettacolo di burattini di un certo Signor Piccini, personaggio già descritto anni prima in un articolo del *Literary Speculum* da un anonimo giornalista⁴:

“The following drama is founded chiefly upon the performance of an old Italian way-faring puppet-showman of the name of Piccini, who has perambulated town and country for the last forty or fifty years (...). Piccini lives in the classical vicinity of Drury Lane and is now infirm (...): he is thus described by a writer in a discontinued periodical, called *The Literary Speculum* (...)”

In questo articolo, l'anonimo scrittore ci offre una realistica descrizione del tipico *Punchman*, o *Professor*, come viene tradizionalmente chiamato il burattinaio che presenta il *Punch and Judy show*⁵:

He (Piccini) was an Italian; a little thick-set man, with a red humourous looking countenance. He had lost one eye, but the other made up for the absence of its fellow by a shrewdness of expression sufficient for both. He always wore an oil-skin hat and a rough great coat. At his back he carried a deal box, containing the *dramatis personae* of his little theatre; and in his hand the trumpet, at whose glad summons, hundred of merry laughter-loving faces flocked round him with gaping mouths and anxious looks, all eager to renew their acquaintance with their old friend and favourite, Punch. The theatre itself was carried by a tall man, who seemed a sort of sleeping partner in the concern or mere dumb waiter on the other's operations⁶.

Nella versione di Piccini, Mr Punch è accompagnato, oltre che da Judy (Mrs Punch) e il Child, anche da Scaramouch, un Courtier, (che molto probabilmente diventerà il Ghost delle versioni successive), Doctor, Constable, un Police Officer, Jack Ketch (il Giudice/Boia), Toby the Dog, Hector the Horse, Polly (l'amante muta di Punch, che sparirà definitivamente nelle versioni più “edulcorate”, già a partire dalla prima metà dell'Ottocento) e, naturalmente, il Diavolo (in seguito sostituito dal Crocodile negli spettacoli destinati alla *middle class*).

3 Collier, John Payne, *Punch and Judy*, London, Bell&Daldly, York Street, Covent Garden, Fifth Edition, 1870 (First Edition, London, S. Prowett, 1828).

4 Collier, John Payne, op.cit., p. 62.

5 L'origine del termine *Professor* per indicare un *Punchman* risalirebbe all'epoca di Carlo II: la tradizione racconta che il re fosse un grande estimatore di Punchinello e, recandosi spesso in Covent Garden per fare visita alla sua amante Nell Gwyn, si soffermasse piacevolmente ad assistere ai vari *puppet-show*. La sua passione fu così grande che venne emanato un decreto in cui il re stesso autorizzava i *Punchman* a farsi chiamare “Professor”.

6 Collier, John Payne, op.cit., pp. 62-63.

Collier suddivide il testo in tre atti, riorganizzando in questo modo la versione di Piccini che prevedeva inizialmente una sequenza unica degli eventi senza soluzione di continuità.

Nella III scena del III atto, quella finale, che segna il climax della storia ed è anche quella che nelle versioni più moderne ha pochissime varianti, dopo essere sfuggito picarescamente a Jack Ketch, il Giudice/Boia, e alla forca, Punch incontra e sconfigge il Diavolo, come nei *Mummers' Plays*, uscendo di scena gridando “Huzza! Huzza! The Devil’s dead!”.

In questa versione, il personaggio di Punch riflette ancora il *Vice* dei *Morality Plays*, ma già in lui si intravedono quelle che saranno le sue caratteristiche principali: l'amoralità, la violenza gratuita, la malizia e il forte senso dello humor.

Nonostante la grande popolarità e l'interesse destato in alcuni intellettuali ed artisti, il *Punch and Judy Show* rimane ancora -almeno fino alla prima metà dell'Ottocento- un fenomeno di strada. I *Punchmen* continuano a vagabondare da una fiera all'altra, e da una via all'altra di Londra; si trovano agli angoli delle strade, raccogliendo spettatori sempre più entusiasti di assistere alle tragicomiche vicende di Punch e Judy.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, invece, assistiamo ad un cambiamento epocale nella società inglese: improvvisamente la *middle class* inizia a riconoscere -e ad accettare- l'esistenza delle classi inferiori, verso le quali però riserva un'attenzione di tipo quasi scientifico o altrimenti filantropico. I membri della *middle class* provano a mescolarsi alle classi operaie e cercano di dividerne gli interessi, che diventano inevitabilmente oggetto delle mode del momento -sebbene queste lascino trapelare un sottile e malcelato snobismo e una morbosa curiosità-.

Agli inizi del 1850 anche il *Punch and Judy show* fa il suo ingresso nelle belle dimore della borghesia inglese. Punch viene invitato ad animare feste di compleanno, eventi benefici in ospedali psichiatrici, case di cura ed orfanotrofi, cene e pranzi di Natale, merende e festicciole infantili.

Se non si può uscire, è possibile noleggiare un *Punch and Judy show* sul marciapiede davanti alla propria casa per un *pavement show*, con l'intento di far divertire un parente malato oppure i figli, spesso in occasione di qualche evento speciale.

Il grande successo arriva probabilmente nel momento in cui Mark Lemon e Henry Mayhew decidono di chiamare il loro nuovo periodico satirico “Punch”, su ispirazione

di altre pubblicazioni degli anni Trenta dell'Ottocento come *Punchinello*, *Punch in London* o *Figaro in London*, tutte accomunate da un vivo radicalismo rivoluzionario:

Few of the admirers of our prototype, merry Master PUNCH, have looked upon his vagaries but as the practical outpourings of a rude a boisterous mirth. We have considered him as a teacher... When we have seen him parading in the glories of his motley, flourishing his baton... in time with his own unrivalled discord... what visions of a graver puppetry have passed before our eyes⁷.

Punch il periodico, dunque, si schiera apertamente con la filosofia di Punch il burattino, in una miscela di anarchia, ribellione all'ordine costituito e dissenso politico:

The noble in his robes and coronet—the beadle in his gaudy livery of scarlet, and purple, and gold—the dignitary in the fulness of his pomp—the demagogue in the triumph of his hollowness—these and other visual and oral cheats by which mankind are cajoled, have passed in review before us, conjured up by the magic wand of PUNCH⁸

In seguito descrivendo Shalla-ba-la (il nome usato nelle versioni vittoriane del *Punch's Show* per il diavolo e che in seguito diventerà semplicemente un personaggio esotico dallo strano linguaggio) Lemon e Mayhew scrivono:

How we envy his philosophy, when SHALLA-BA-LA, that demon with the bell, besets him at every turn, almost teasing the sap out of him! The moment that his tormentor quits the scene, PUNCH seems to forget the existence of his annoyance, and, carolling the mellifluous numbers of *Jim Crow*, or some other strain of equal beauty, makes the most of the present, regardless of the past or future; and when SHALLA-BA-LA renews his persecutions, PUNCH boldly faces his enemy, and ultimately becomes the victor. All have a SHALLA-BA-LA in some shape or other; but few, how few, the philosophy of PUNCH!⁹

Punch, quindi, da amorale discendente del *Vice* si trasforma nel paladino dello spirito rivoluzionario e libertario di un'epoca, ed in particolare la seconda metà dell'Ottocento, che sarà segnata da rivolte e lotte per l'indipendenza, come il Risorgimento italiano o la Rivoluzione spagnola.

Punch che ha trascorso i primi decenni del secolo girovagando per le fiere e che solo occasionalmente ha calcato altri palcoscenici come quelli dei circhi itineranti, adesso diventa protagonista di farse e pantomime nei teatri cittadini; in ognuna di queste performance, l'immagine di Punch viene edulcorata a favore di un pubblico più raffinato o infantile. In special modo, per le rappresentazioni private nelle cosiddette “drawing

⁷ *Punch*, 17 July 1841, p.1, in Leach, Robert, op. cit. cap. 6, p. 77.

⁸ *Ibid.*, p.1.

⁹ *Ibid.*, p.1.

rooms”, le sale di ricevimento delle case borghesi, le vicende del *Punch's Show* vengono ampiamente riscritte per un pubblico definitivamente più moralista ed impressionabile di quello della strada. In queste occasioni mondane fanno la loro prima comparsa nuovi personaggi “esotici”, come il cocodrillo, il discendente ottocentesco del Drago, o Jim Crow, il Negro Singer.

Sebbene vi siano alcune interpretazioni che mirano ad individuare nel cocodrillo lo sviluppo ottocentesco del Diavolo, in realtà i due personaggi coesistono: il cocodrillo è l'alternativa al Diavolo quando il *Punch's show* viene portato nelle case della *middle class*, risultando un personaggio più accettabile anche per un pubblico infantile.

Nel momento in cui Punch entra nelle *drawing rooms* assume un tono moralista e pedagogico, perdendo poco a poco la spontaneità e l'irruenza degli spettacoli di strada. I *Punchmen*, loro malgrado, sono costretti ad adattare la trama e i burattini alla morale vittoriana per prevenire possibili denunce di oscenità e accuse di volgarità. In fondo non ci si guadagna facilmente un ingaggio presso le oneste famiglie della *middle class* londinese con uno show di burattini reputato “immorale”.

Il processo di addomesticamento dell' “orribile” burattino Punch lo porta a varcare anche le porte delle nursery: come accade anche oggi, il fenomeno *Punch and Judy* diventa una piccola moda fra i bambini vittoriani; protagonista di filastrocche, racconti e favolette, anima le stanze da gioco infantili e intorno a lui nasce tutto un *merchandising* di bambole, burattini, *toy theatres*, *shadow puppets*, libri e canzoni dove Punch vive una vita pacifica e felice con la sua famiglia, tra divertenti avventure e scherzi giocosi.

Nonostante i vari tentativi di addolcire e mitigare le avventure del *Punch and Judy show*, i bambini vittoriani continuano ad amare la parte violenta e manesca dello spettacolo, quella che i loro rispettabili genitori cercano invece di riadattare, secondo la logica educativa dell'epoca. Punch, infatti, si può trovare quasi ad ogni angolo delle vie di Londra e abitualmente raccoglie intorno a sé una variegata e variopinta piccola folla. Non è difficile quindi anche per i bambini della *middle class* imbattersi in uno di questi show non “addomesticati”.

Una popolare filastrocca dell'epoca recita:

Punch and Judy
Fought for a pie;
Punch gave Judy

A knock in the eye
Says Punch to Judy,
Will you have any more,
Says Judy to Punch,
My eye is sore.

Un anonimo commentatore scrive nel 1872: “Why children *should* be fond of such an *undomestic* drama as portrayed in the representation of Mr. Punch's adventures can only be accounted for by that love of the horrible so innate even in infantile human nature”.¹⁰

Nelle case vittoriane, Punch diventa un oggetto d'arredamento, un curioso accessorio domestico: la sua faccia compare su stoviglie, tazze, teiere, bastoni da passeggio, carta da lettere e va ad arricchire tutto l'armamentario di oggetti stravaganti e un po' kitsch che formano le collezioni casalinghe della *middle class*.

La parte tenebrosa e inquietante del personaggio Punch viene sepolta sotto un'apparenza innocua e comica dove le bastonate e gli omicidi si trasformano in lotte vivaci fra coccodrilli, clown e scimmiette che provano a rubare le salsicce di Mr Punch, dove il Baby di Mr e Mrs Punch viene gettato fuori dal piccolo palcoscenico della baracca come potrebbe fare un bambino con una palla e le botte a Judy appaiono più come allegre schermaglie amorose che come atti di violenza gratuita.

Partendo da questi presupposti, il *Punch and Judy show* entra nell'età vittoriana con una nuova immagine, iniziando ad assumere quelle che saranno le sue caratteristiche moderne: uno spettacolo divertente per bambini ed adulti, un tradizionale intrattenimento per le famiglie in vacanza nelle località balneari alla moda, perdendo poco a poco l'originaria vena satirica e sovversiva in favore di una più comica e “politically correct”.

Mr Punch subisce inevitabilmente le influenze di un'epoca affascinante e contraddittoria come quella vittoriana: se da una parte, come abbiamo visto, lo spettacolo si deve adattare, suo malgrado, all'ordine morale corrente, dall'altra continua la sua attività per le strade e sui marciapiedi cittadini, secondo uno stile più popolare e spregiudicato.

¹⁰ Leach, Robert, op. cit. cap. 6, p. 85.

In realtà la vita quotidiana di un *Punchman* non è poi così idilliaca come ci vorrebbero far credere le versioni romanzate di scrittori e giornalisti dell'epoca: come tutti gli artisti di strada, i *Punchmen* devono lottare per la sopravvivenza, che in una città come Londra è ancora più difficile.

Sono costretti a difendersi dalle angherie del pubblico, spesso esagitato, e soprattutto dai dispetti dei bambini di strada, dalla polizia e dagli altri artisti concorrenti.

I tre temi principali dello spettacolo di strada, la violenza domestica, la condanna per impiccagione e la dannazione di Punch, sono rappresentativi dei dibattiti politici e sociali del periodo, prima fra tutti la questione del divorzio. E' del 1857 il Matrimonial Causes Act che permetteva ai mariti di divorziare dalle mogli accusate di adulterio -ma non il contrario-, questione che coinvolgeva in modo attivo esclusivamente le classi abbienti, mentre passava praticamente inosservato fra le classi più povere, abituate ad essere più “permissive” in fatto di legami matrimoniali. Punch, infatti, specchio fedele della sua epoca, nelle versioni dello spettacolo non censurate, come quella descritta da Collier, dopo avere ucciso Judy, ammicca al pubblico affermando che “to lose a wife is to get a fortune”: in fondo una moglie è meglio perderla che trovarla e molto spesso è solo un problema e un peso inutile, una vecchia bisbetica da ignorare.

Per quanto riguarda la condanna all'impiccagione, spesso le esecuzioni pubbliche (che furono abrogate a partire dal 1868) erano più un momento di aggregazione popolare che un vero proprio monito alla morigeratezza e all'onestà. La folla prendeva le parti del condannato, probabilmente per una sorta di solidarietà fra poveri, giustificandolo, anch'egli in fondo vittima di un sistema sociale crudele e spietato. Punch beffa il boia e con un tranello lo fa impiccare al proprio posto: lui, un omicida, un bugiardo cronico ed un impenitente libertino, riesce a sfuggire alla giustizia degli uomini e a rimanere impunito, libero di andarsene per la sua strada. Il massimo della beffa, poi, è la sfida fra Punch e il Diavolo: non solo la giustizia umana viene gabbata, ma anche e soprattutto quella divina. Nella versione di Collier del 1828 e in quelle degli spettacoli di strada, Punch prende a bastonate il Diavolo e lo uccide. Le prime versioni più edulcorate delle *drawing rooms* prevedono invece un finale “riadattato”, nel quale Punch viene fisicamente portato via dal Diavolo e quindi punito; in seguito la scena verrà omessa oppure sostituita dalla lotta fra Punch e il Crocodilo. L'effetto sugli spettatori, però, ha poco a che vedere con l'insegnamento moraleggiante: Punch, infatti, alla vista della spaventosa creatura (che può essere, a seconda delle versioni, il Diavolo,

Shalla-ba-la, Spring Heeled Jack, una misteriosa e demoniaca creatura del folklore popolare di epoca vittoriana, o Bogey/Boogeyman, l'Uomo Nero), si butta a terra, simula un attacco epilettico, trema di paura, squittisce forte, producendo sul pubblico una reazione di incontenibile riso e divertito terrore.

Con la chiusura delle fiere più importanti, come la Bartholomew Fair, che erano state fino ad allora i centri principali di aggregazione degli artisti itineranti e le loro maggiori fonti di reddito, i *Punchmen* si trovano a dover affrontare una nuova difficoltà; in loro aiuto arriva, inaspettata, una nuova moda che dilaga fra le famiglie vittoriane della *middle class*, già a partire dagli anni Quaranta del secolo, e cioè quella della vacanza al mare. Le gite possono essere di un giorno o di un fine settimana; i treni che partono da Londra aggiungono nuove destinazioni verso le maggiori località balneari, come Brighton o Blackpool; in seguito, con l'introduzione e l'ampliamento nel 1871 delle Bank Holidays attraverso l'emanazione del Bank Holiday Act, questo tipo di vacanze diventa un'abitudine comune: le famiglie borghesi si spostano al mare e i *Punchmen* le seguono. In pochi anni le località balneari più in voga si trasformano in centri di divertimento a cielo aperto e di conseguenza attirano ogni sorta di venditore, artista itinerante, imbonitore, giostraio, diventando l'alternativa vittoriana alle fiere settecentesche.

Come scrive Robert Leach:

As early as the 1860s Blackpool's north shore was occupied by a gypsy camp and 'Uncle Tom's Cabin', an embryo amusement centre which included a refreshment stall, dancing platforms, open air theatre, swings, hobby horses, photographers and a *camera obscura*. And at the turn of the century the sands became a sort of Fair, an assemblage of oyster vendors, "rock" sellers, Punch and Judy shows, ventriloquists, corn curers, and other sort of doctors, phrenologists and palmists, as well as donkey stands¹¹.

Questa è decisamente una vera rivoluzione per i *Punchmen*, che si accompagna a quella già in voga degli spettacoli per le feste nelle *drawing rooms*. In questo periodo le famiglie dei *Punchmen* che si stabiliscono a vivere sulla costa inglese riescono, con il passare degli anni, a crearsi una piccola fortuna e a prosperare, ma anche quelle che rimangono nelle città o che continuano a girovagare per la nazione, trovano proficuo, durante il periodo estivo, fermarsi per qualche tempo in almeno una delle località balneari alla moda.

¹¹ Leach, Robert, op. cit. cap. 7, p. 99.

Diversamente dagli show di città, quelli che si svolgono sul mare vedono un pubblico composto prevalentemente da bambini, assistendo a spettacoli che possiedono ben poco dell'innocenza e del candore della letteratura per l'infanzia. I *Professors* si sbizzarriscono in trovate teatrali nuove ed ingegnose e a costruire burattini ancora più terrificanti: scheletri spettrali e feroci coccodrilli, diavoli ghignanti e paurosi Boogeymen. Alcuni di essi, creati dal Professor Rose, o "Roselia", attivo a partire dal 1880 sul molo di Great Yarmouth nel Norfolk, sono rimasti famosi per il loro aspetto particolarmente inquietante: in special modo il burattino di Judy, con i suoi occhi spiritati, il naso a becco da strega cattiva e gli zigomi appuntiti, considerato dagli esperti e critici di *Punch and Judy* come il suo capolavoro.

Dalla metà degli anni Cinquanta del diciannovesimo secolo, compaiono sulla scena alcuni personaggi ripresi dalle pantomime, come il Clown, chiamato anche Joey (da Joseph Grimaldi, il precursore della figura del clown moderno), una specie di disturbatore, un *trickster*, il complice/amico di Mr Punch nelle sue malefatte, con il quale Joey intrattiene un rapporto turbolento: è lui che fa confondere Punch mentre conta i cadaveri che si accumulano in un gioco macabro e ricco di humour nero, ed è sempre lui che aiuta Punch a disfarsi del corpo di Jack Ketch, il boia; allo stesso tempo, Punch è la vittima degli scherzi di Joey e le loro schermaglie finiscono sempre a bastonate.

Un altro personaggio che entra in questo periodo nel *Punch and Judy show*, è Jim Crow, il Negro Singer, un personaggio nato negli Stati Uniti fra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento all'interno dei cosiddetti *Black Minstrel shows*, una forma di spettacolo che consisteva in una miscela di sketch comici, varietà, canto e danza e che erano interpretati da attori bianchi con la faccia dipinta di nero. Jim Crow ebbe un tale successo che venne esportato anche in Europa diventando un personaggio popolare dei *Music Hall* inglesi.

I *Black Minstrel shows* facevano largo uso di quelle che venivano chiamate *coon songs* (*coon* era un nomignolo dispregiativo dato alle persone di colore). In esse il nero veniva presentato con derisione ed una sorta di affettuoso buonismo: se da una parte si pretendeva che ogni nero fosse tonto e buono di cuore, dall'altra lo si rappresentava come una specie di "dandy", mentre tentava di imitare il modo di vestire e di parlare dei bianchi, risultando invece goffo e impacciato, una specie di versione ottocentesca del "buon selvaggio".

Il Crocodile, invece, inizia ad agire all'interno della trama dagli anni Sessanta dell'Ottocento come alternativa al Diavolo e usato soprattutto negli spettacoli “a noleggio”, organizzati per le feste e i compleanni borghesi. Il coccodrillo fa la sua apparizione canonica alla fine dello spettacolo e la sua lotta con Mr Punch è avvincente e vivacissima; naturalmente, anche in questo caso, Punch ha sempre la meglio sul coccodrillo, che rimane uno dei personaggi utilizzati nei *Punch's show* contemporanei.

I personaggi del *Punch and Judy show* sono burattini a guanto: all'apparenza semplici da usare, richiedono invece grande abilità manuale, capacità interpretative da parte del *puppeteer*, energia fisica, velocità di movimento. Uno show ben riuscito dipende esclusivamente dalla personalità e dall'abilità del burattinaio.

Un classico teatrino di *Punch and Judy* deve essere portatile e, di conseguenza, maneggevole. George Speaight scrive:

The booth consist of a simple frame of four vertical poles, providing enough room for one man to stand; the stage opening will come just above his head, and a shelf will run along the bottom edge of it -called the play-board; inside there will be a row of pegs from which the puppets can hang, another shelf for properties, The performer sometimes stood on the ground, but it helped the sight-lines of a standing audience if he was slightly raised on a footboard. In the earlier years the frame was usually covered with a pleasantly patterned blue-check cover; often with a green baize beneath. In the latter part of the nineteenth century the declining standards of Victorian taste were reflected in the Punch and Judy show with heavy velvet curtains and draped tassels (...). In recent years there has been a welcome return to gaily striped red-and-yellow design¹².

Le scene sono semplici, lineari e dalla metà dell'Ottocento lo show prevede un unico fondale: la *silhouette* di una strada di città con abitazioni in stile elisabettiano. I burattini compaiono in scena dal fondo della baracca, “spuntandone” letteralmente fuori e Punch è l'unico fra i vari personaggi provvisto di gambe. Solitamente i Punchmen scolpivano e creavano da soli i loro burattini, anche se non erano rari gli artigiani professionisti specializzati nella costruzione di Punch e Judy; i burattini potevano essere venduti su periodici e cataloghi o anche attraverso delle aste appositamente organizzate per gli operatori del settore.

All'epoca di Piccini, l'approssimarsi di un *Punch and Judy show* veniva annunciato dal suono di una tromba e di un tamburo; nel diciannovesimo secolo la tromba viene sostituita da un flauto di Pan sistemato attorno al collo dell'operatore, in modo tale da lasciargli libere le mani per suonare il tamburo. Il suono del flauto di Pan e quello del

¹² Speaight, George, *Punch and Judy, A History*, first published under the title *History of the English Puppet Theatre*, (revised edition), London, Studio Vista Ltd, 1970, cap. 8, p. 117.

tamburo sono legati indissolubilmente a *Punch and Judy* nei ricordi dei vittoriani londinesi, così come la figura inconfondibile del *pardner*: riconoscibile dalla tuba bianca, era lui che suonava il flauto e il tamburo, che attirava gli spettatori e faceva da presentatore e da spalla a Punch, secondo l'antico ruolo dell'*interprete*, cioè del “mediatore” tra i burattini, la storia e il pubblico. La figura del *pardner* sparisce nel ventesimo secolo, con un declino che inizia nella seconda metà dell'Ottocento: ruolo fondamentale durante gli spettacoli di strada, risulta però inutile in quelli organizzati nelle *drawing rooms* o per le feste dei bambini. Nel ventesimo secolo il *pardner* verrà sostituito dallo stesso *puppeteer*.

Un altro elemento importante è dato dall'inconfondibile voce di Punch: l'effetto squittente è prodotto da un piccolo strumento chiamato *swazzle* (pivetta) che viene appoggiato al palato dell'operatore e produce la tipica voce stridula di Punch¹³.

Il *Punchman* intervistato da Meyhew nel 1851 definisce così lo *swazzle*:

Our speaking instrument is an unknown secret, cos it's an “unknown tongue”, that's known to none except those in our profession. It's a hinstrument, like this which I has in my hand, and it's tuned to music. We has two or three kinds, one for out-doors, one fo in-doors, one for speaking, one for singing, and one that's good for nothing, except selling on the cheap, They ain't whistles, but “calls” or “unknown tongues”; and with them in the mouth we can pronounce each word as plain as a parson¹⁴.

Lo *swazzle* per secoli è stato il grande segreto dei *puppeteers* e solo recentemente che i *Punchmen* lo hanno rivelato; sebbene alcuni di essi si rifiutino ancora di spiegare com'è fatto, lo *swazzle* è indubbiamente l'unico legame rimasto con la tradizione settecentesca degli *squeaking puppets* e prima ancora dei *motions* elisabettiani dalla “quaile pipe voice”¹⁵, con la *pratique* francese e la pivetta italiana usata nelle Guarattelle napoletane.

Non è difficile immaginare un tipico spettacolo di *Punch and Judy* nella Londra vittoriana: sono molte le illustrazioni che ritraggono i piccoli, variegati assembramenti

13 La pivetta è uno strumento di latta o di osso composto di due lamine, una concava e l'altra convessa, attraversate da un nastro e tenute insieme da un filo ben stretto. Posta in fondo al palato permette di poter parlare ottenendo una voce stridula che ha anche la funzione di amplificare la voce. Si hanno notizie del suo uso sia da parte di attori nell'antico teatro greco e romano, sia da parte di giullari, trovatori e menestrelli durante il Medioevo. Oggi è utilizzata soltanto dai burattinai di tradizione napoletana per emettere la tipica voce stridula. Quando Pulcinella giunse a Londra e si naturalizzò in Punch, i burattinai mantennero questa pratica che continua tutt'ora. (fonte: www.buma.it : Museo virtuale del burattino e della marionetta)

14 Speaight, George, op. cit., cap. 8, p. 121

15 Ibid., cap. 8, p. 122

agli angoli delle strade davanti ad un teatrino di burattini. Le strade dell'epoca pullulavano di musicisti, intrattenitori, artisti girovaghi, venditori ed erano piene di colore e di rumori, suoni e musica, lingue e dialetti.

George Speaight ci offre una bella descrizione di come doveva apparire questa realtà variopinta e rumorosa di una strada di Londra in epoca vittoriana:

It might, at the beginning of the century, be a dancing bear; or stilt-walkers, or acrobats, or a sword-swallower, or a fire-eater, or a conjuror; it might be a "happy family" of little animals in a cage, or performing dogs, or a monkey on a stick; it might be a band of Ethiopian serenaders, or ballad-singers, or the whistling man; it might be a peepshow, or automatic figures, or Chinese Shades, or jiggling puppets, or Fantoccini; it might be Punch and Judy.

And the children in the streets would run up and follow the show for miles; the children in the houses would press their noses against the nursery window-panes, and their father would send out a servant to "order" a performance on the pavement outside; and passers-by would gather, as they still do, from nowhere, the draymen and the errand-boys crowding up, and the respectable pedestrians holding aloof, but hoping to see the show without being seen themselves¹⁶.

Uno spettacolo di *Punch and Judy* poteva andare avanti per circa mezz'ora, quando gli affari erano buoni; altrimenti *pardner* e *Punchman* si caricavano baracca e burattini sulle spalle e cambiavano zona, in cerca di migliori profitti.

In estate i *Punchmen* si spostavano in campagna, nelle piccole fiere, girovagando di paese in paese, per poi proseguire verso la costa, sulla scia dei villeggianti estivi, oppure per le affollate strade di Londra, nelle *drawing rooms* borghesi.

Alla fine della lunga epoca vittoriana, Punch sembra avere acquistato la sua seconda giovinezza e un posto d'onore nella storia e nel cuore degli inglesi, perché, come scrisse Mark Lemon, "Punch is an English institution (and) everyone loves Punch"¹⁷.

¹⁶ Speaight, George, op. cit., cap. 8, p. 123.

¹⁷ Ibid., cap. 8, p. 79.

CAPITOLO 5

Due esempi originali di *Punch and Judy show*: Punch per le strade di Londra e nelle *drawing rooms*

Henry Mayhew nasce il 25 settembre 1812. Giornalista e riformista, è fondatore, nel 1841, con Mark Lemon, del periodico satirico *Punch, or the London Charivari*. Dopo un periodo di importanti difficoltà finanziarie, Mayhew inizia a collaborare con il *Morning Chronicle* che lo inquadrerà come “Metropolitan Correspondent” con il compito di seguire ed illustrare la vita, o meglio le vite, dei poveri di Londra. L'inchiesta, che coprirà cinque interi anni e che sarà poi raccolta in quattro volumi tra il 1851 e il 1861 con il titolo *London Labour and the London Poor*, analizza in maniera realistica la vita di coloro che vivono al margine di una metropoli come Londra, osservandone usi, costumi, linguaggio, gusti, guadagni ed opinioni, al tempo della Great Exhibition. *London Labour and the London Poor* è un capolavoro di analisi sociale, raccontata da un giornalista dall'abile talento descrittivo e narrativo.

Le persone - e spesso i “personaggi”- intervistati da Mayhew provengono da ogni livello della *working class* londinese che lo scrittore suddivide in due classi distinte:

(...) The large and comparatively unknown body of people included in this definition I shall contemplate in *two* distinct classes, the honest and dishonest poor, and the first of these I propose subdividing into the striving and the disabled – or in other words, I shall consider the whole of the metropolitan poor under three separate phases, according as they will work, they can't work and they won't work¹.

Mayhew intervistò, fra gli altri, venditori ambulanti, spazzacamini, artigiani, falegnami, calzolai, mendicanti, prostitute, fino ai *mudlark* - i poverissimi che scavavano nel fango del Tamigi cercando residui di legno, metallo o carbone da rivendere - e gli artisti di strada, come i *Punch and Judy Men*.

L'elemento principale che rende interessante l'inchiesta di Mayhew è la forma in cui le interviste vengono proposte: eliminate le domande, le storie via via indagate

¹ Mayhew, Henry, *London Labour and the London Poor*, 2008, Ware, Wordsworth Editions Limited, Introduction, p. xvii.

diventano un monologo, un lungo racconto spontaneo, in cui il giornalista ha l'accortezza di non modificare in alcun modo il linguaggio usato, il dialetto o le diverse espressioni gergali. L'immagine che se ne trae è altamente realistica, uno specchio veritiero di un'epoca - e di una società - multiforme e variegata come quella industriale vittoriana.

Fra i vari protagonisti delle storie raccontate da Mayhew vi è anche un *Punchman* e la scelta non è certamente casuale: il *Punch and Judy show* era, come abbiamo esaminato precedentemente, uno degli intrattenimenti di strada più popolari fra i membri della *working class* e Mayhew ne era chiaramente consapevole. L'intervista al *Punchman* compare nella seconda edizione di *London Labour and the London Poor* (volume 3) che raccoglie gli incontri di Mayhew con diversi artisti di strada: clown, giocolieri, acrobati, danzatori, attori, musicisti, cantanti, mangiatori di fuoco, comici ed imbonitori. Ognuno di essi offre al lettore un vivido resoconto della loro arte, del loro pubblico e della loro vita o, come nel caso del *Punch and Judy man*, una completa *Punch's Opera*, descritta e raccontata fedelmente così come veniva rappresentata per le strade di Londra.

Mayhew, e come prima di lui Collier, inizia il suo resoconto descrivendo il *Punchman*:

The performer of Punch that I saw was a short, dark, pleasant-looking man, dressed in a very greasy and very shiny green shooting-jacket. This was fastened together by one button in front, all the other button-holes having been burst through. Protruding from his bosom, a corner of the pandean pipes was just visible, and as he told me the story of his adventures, he kept playing with the band of his very limp and very rusty old beaver hat. He had formerly been a gentleman's servant, and was especially civil in his manners. (...) He was very communicative, and took great delight in talking like Punch, with his call in his mouth, while some young children were in the room, and who, hearing the well-known sound of Punch's voice, looked all about for the figure. Not seeing the show, they fancied the man had the figure in his pocket, and that the sounds came from it. The change from Punch's voice to the man's natural tone was managed without an effort, and instantaneously. It had a very peculiar effect².

Il *Punchman* inizia a raccontare la sua vita a Mayhew: dopo aver perso il lavoro e aver provato, inutilmente, a cercare qualcos'altro, decide di intraprendere l'attività del *Punch and Judy show*, perché in fondo, come dice lui stesso, "I began to think that the Punch-and-Judy business was better than starving, after all"³.

Il business si rivela piuttosto proficuo anche se spesso sfiancante, e si avverte una

² Mayhew, Henry, op. cit., cap. 6, p. 443.

³ Mayhew, Henry, op. cit., cap. 6, p. 444.

sorta di malcelato fastidio nelle parole del *Punchman* quando questi fa presente al suo intervistatore quanto sia “a great annoyance being a public kerrackter, I can assure you, sir: go where you will, it's 'Punchy, Punchy!' As for the boys, they'll never leave me alone till I die, I know”⁴.

La vita è più dura rispetto ai tempi di “Porsini” (molto probabilmente il Piccini di Collier) e spesso, si lamenta il *Punchman*, per guadagnare di più, si è costretti a tagliare lo spettacolo per potersi spostare varie volte nell'arco della giornata e cambiare zona, ma nonostante tutto Punch rimane un “good work – a money making business”.

Dopo aver introdotto se stesso e averci accennato alle fortuite circostanze che lo hanno fatto intraprendere il “Punch-and-Judy business”, il *Punchman* inizia a descrivere lo spettacolo:

Punch, you know sir, is a dramatic performance in two hacts, it's a play, you may say. I don't think it can be called a tragedy hexactly; a drama is what we names it. There is tragic parts, and comic and sentimental parts, too. Some families where I performs will have it most sentimental – in the original style; them families is generally sentimental theirselves. To the sentimental folk I am obliged to perform werry steady and werry slow, and leave out all comic words and business. They won't have no ghost, no coffin, and no devil; and that's what I can spiling the performance entirely. It's the march of hintellect wot's a doing all this – it is, sir. (...) Other folks is all for the comic, specially the street people; and then we has to dwell on the bell scene, and the nursing the Baby, and the frying-pan, and the sausages and Jum Crow⁵.

Le parole del *Punchman* sono la diretta testimonianza del fatto che esistessero realmente due forme diverse di spettacolo: una per il pubblico di strada, più comica e sguaiata, e un'altra più “sentimentale”, per un pubblico borghese, sensibile e raffinato. Nell'arco della giornata un *Punchman* passa dalle performance in strada (che potevano arrivare fino ad una ventina al giorno), alle feste private nelle case borghesi, ad animare principalmente i compleanni dei bambini. Altrimenti ci sono sempre gli spettacoli “a noleggio” che si svolgono all'esterno delle ricche dimore londinesi, sui marciapiedi di fronte alle abitazioni.

Il primo cast di burattini acquistato dal *Punchman* di Mayhew per “thirty-five shillings for the stand, figures and all”, comprendeva: “Punch, Judy, Child, Beadle, Scaramouch, Nobody, Jack Ketch, the Grand Senoor, the Doctor, The Devil (there was no Ghost used then), Merry Andrew, and the Blind Man”⁶, tutti personaggi, questi,

4 Mayhew, Henry, op. cit., cap. 6, p. 444.

5 Ibid., cap. 6, p. 445.

6 Ibid., cap. 6, p. 446.

presenti nella versione “classica” del *Punch and Judy show*, quella di Piccini, trascritta da Collier, con l'unica eccezione del Merry Andrew (che probabilmente si evolverà in Joey, il Clown). L'apparato scenico comprendeva inoltre la forca, una scala a pioli, un cavallo (un *hobby horse*, in realtà) una campanella e un cane impagliato (nel ruolo di Toby the Dog).

Le teste dei burattini sono in legno, scolpite a mano, e sono le parti più costose dell'intero stock: “Each head costs five shillings for the bare carving alone, and every figure that we has takes at least a yard of cloth to dress him, besides ornaments and things that comes werry expensive”⁷.

Toby, inizialmente un cane impagliato, acquisirà sempre più notorietà durante il XIX secolo: verrà ben presto sostituito da un cane vero e il successo sarà immediato, tanto che il *Punch's show* in epoca vittoriana è conosciuto anche con il titolo di *Punch and Toby*: “Toby was wanted to sing and smoke the pipe as well, shake hands as well as seize Punch by the nose. When Toby was quiet, ye see, sir, it was the timidation of Punch's stick, for directly he put it down he flew at him, knowing at the same time that Punch was not his master”.

Lo spettacolo dunque, è composto di due atti, senza soluzione di continuità: il primo atto termina indicativamente nel momento in cui Punch viene portato in prigione in quanto accusato dell'omicidio di Judy e del loro bambino.

La difficoltà principale dello spettacolo, come ci spiega il *Punchman*, consiste nel riprodurre la caratteristica voce di Punch attraverso la pivetta:

The great difficulty in performing Punch consists in the speaking, which is done by a call, or whistle in the mouth such as this here. [he then produced the call from his waistcoat pocket,: It was a small flat instrument, made of two curved pieces of metal about the size of a knee-buckle, bound together with black thread. Between these was a secret. The call, he told me, was tuned to a musical instrument, and took a considerable time to learn] (...) Porsini brought the calls into this country with him from Italy. (...) Porsini taught me the call at the time I bought his show from him. I was six months in perfecting myself in the use of it⁸.

Il *Punchman* sta all'interno della baracca su di una pedana, nascosto al pubblico; fuori, ad interagire con i personaggi e gli spettatori, c'è il *pardner* (chiamato anche *bottler*).

⁷ Mayhew, Henry, op. cit., cap. 6, p. 446

⁸ Ibid., cap. 6, p. 447

Ad ogni inizio di spettacolo, Punch entra in scena cantando una canzone (che cambia spesso a seconda del variare delle mode del momento), per poi salutare amabilmente il pubblico:

Punch commences with a song. He does roo-too-rooey, and sings the "Lass of Gowrie" down below, and then he comes up, saying, "Ooy-ey; Oh, yes, I'm coming. How do you do, ladies and gents?" - ladies always first; and then he bows many times. "I'm so happy to see you", he says. "Your most obedient, most humble, and dutiful servant, Mr Punch." (ye see I can talk as affluent as can be with the call in my mouth.) "Ooy-ey, I wishes you all well and happy." Then Punch says to the drum-and-pipes-man, as he puts his hand out, "How do youdo, master? - play up; play up a hornpipe: I'm a mos hexcellent dancer"; and then Punch dances. Then ye see him a-dancing the hornpipe; and after that Punch says to the pipes "Master, I shall call my wife up, and have a dance; so he sing out, "Judy, Judy! my pratty creetur! come up stairs, my darling! I want to speak to you - and he knocks on the play-board.- "Judy! Here she comes, bless her little heart!"⁹.

A questo punto, entra Judy, e già dall'inizio il loro rapporto si rivela alquanto "turbolento":

Punch. What a sweet creature! what a handsome nose and chin!
(*He pats her on the face very gently.*)

Judy. (*Slapping him.*) Keep quiet, do!

Punch. Don't be cross, my dear, but give me a kiss.

Judy. Oh, to be sure, my love. [*They kiss.*]

Punch. Bless your sweet lips! (*Hugging her.*)

This is melting moments. I'm very fond of my wife; we must have a dance.

Judy. Agreed. [*They both dance.*]

Punch. Get out of the way! you don't dance well enough for me.
(*He hits her on the nose.*)

Go and fetch the baby, and mind and take care of it, and not hurt it.

[*Judy exaunts*¹⁰.

9 Mayhew, Henry, op. cit., cap. 6, p. 453

10 Le citazioni dei dialoghi di questo capitolo sono tratte da Mayhew, Henry, *London Labour and the London Poor*, Vol. 3, London, Griffen, Bohn & Company, 1851 e *The Wonderful Drama of Punch and Judy by Papernose Woodensconce with Illustrations by the Owl*, London, H. Ingram and Co, 1854 (vd. Appendice 1 e Appendice 2).

Con l'uscita di Judy, inizia la prima delle scene definite “sentimental” dal Punchman e che sono fra le più conosciute della *Punch's Opera*: quella con il Baby.

Judy rientra con il bambino in braccio e lo affida a Mr Punch, facendosi promettere di prendersene cura con attenzione.

All'inizio Punch sembra interessato al Baby: lo culla, gli canta una ninna nanna per farlo addormentare, ma improvvisamente il bambino si mette a strillare:

Punch. (*Shaking it.*)

What a cross boy

(*He lays it down on the playboard, and rolls it backwards and forwards, to rock it to sleep, and sings again.*)

'Oh. slumber, my, darling, thy sire is a knight,
Thy mother's a lady so lovely and bright;
The hills and the dales, and the tow'rs which you see,
They all shall belong, my dear creature, to thee.

(*Punch continues rocking the child. It still cries, and he takes it up in his arms, saying, What a cross child! I can't a-bear cross children. Then he vehemently shakes it, and knocks its head up against the side of the proceedings several times, representing to kill it, and he then throws it out of the winder.*)

In questa versione “da strada”, l'atto di far zittire il bambino picchiandolo è esplicito ed estremamente violento: Punch scuote il Baby, gli sbatte ripetutamente la testa sul proscenio fino a gettarlo fuori da una finestra senza mostrare il minimo ripensamento o rimorso. Judy rientra e chiede subito a Punch dove sia il bambino; alla risposta del marito:” I have had a misfortune; the child was so terrible cross, I throwed it out of the winder”, Judy prima si dispera, poi si infuria, prende un randello e comincia a bastonare Punch. I due si strappano a vicenda il bastone di mano e, a turno, si scambiano una rapida serie di legnate; queste scene di *slapstick*, nonostante la reiterata violenza, sono quelle che maggiormente provocano l'entusiasmo del pubblico, scatenandone l'ilarità. Il termine deriva dalla traduzione inglese della parola italiana “batacchio” o “bataccio”, un oggetto composto di due listarelle di legno unite tra loro ad una estremità.

Già utilizzato nella commedia dell'arte e in particolare dal personaggio di Arlecchino, quando viene percosso, anche con poca forza, il batacchio produce un forte schiocco: in questo modo gli attori possono colpirsi ripetutamente l'un l'altro, con

grande effetto e senza farsi alcun male. È stato uno tra i primi trucchi sonori degli spettacoli, e anche il teatro di figura popolare ne fa largo uso: senza di esso non esisterebbero *Punch and Judy* o Pulcinella e le sue Guarattelle.

A questo punto Judy minaccia di chiamare un poliziotto per farlo arrestare e Punch, sguaiatamente, le risponde: “Go to the Devil. I don't care where you go. Get out of the way!”, decisamente una frase poco “politically correct”!

Finalmente arriva il Beadle; il beadle era un membro laico della Chiesa, che aveva il compito di mantenere l'ordine civico e morale all'interno della giurisdizione della parrocchia, una sorta di autorità di quartiere. Il Beadle in questione dice a Punch di essere venuto a prenderlo per condurlo in prigione. Punch si fa beffe dell'ordine di arresto e lo colpisce:

Beadle. I've a warrant for you, my boy.

Punch. *(Striking him.)* And that's a warrant for you, my boy.

(The Beadle's a determined man, ye know, and resolved to go to the ends of justice as far as possible in his power by special authority; so a quarrel enshoos between them.)

Beadle. You are a blackguard.

Punch. So are you.

(The Beadle hits Punch on the nose, and takes the law in his own hands. Punch takes it up momentary; strikes the Beadle, and a fight enshoos. The Beadle, faint and exhausted, gets up once more; then he strikes Punch over the nose, which is returned pro and con.)

Beadle. That's a good 'un.

Punch. That's a better.

Beadle. That's a topper.

(He hits him jolly hard.)

Punch. *(With his cudgel.)* That's a wopper.

(He knocks him out of his senses, and the Beadle exaunts.)

In questa scena Punch ci offre un felice esempio della sua capacità di giocare con le parole: come abbiamo già osservato in precedenza, Mr Punch è un ribelle anarchico, che critica in maniera ironica l'autorità costituita attraverso i suoi simboli e il Beadle è uno di essi. Se *blackguard* vuol dire furfante, mascalzone, Punch e il Beadle non sono in fondo così diversi: in *Oliver Twist*, ad esempio, Charles Dickens inserisce il personaggio

di Mr Bumble, il *parish beadle*, il direttore dell'orfanotrofio, e lo descrive come un uomo fastidioso, invadente e corrotto, che si esprime con un linguaggio sgangheratamente forbito che ne ridicolizza il ruolo e la figura e provoca sul lettore un irresistibile effetto comico.

Il successivo *pun* fra i due personaggi (*good/better/topper/wopper*), segue il ritmo e l'andamento delle bastonate, che giungono al climax finale con la morte del povero Beadle.

Dopo il secondo omicidio, entra in scena il Merry Clown che viene descritto dal *Punchman* come “the best friend to Punch, he carries him through all his tricks, and he's a great favorite of Punch's. He's too cunning for him though, and knows too much for him, so they both shake hands and make it up”.

Il Clown saltella su e giù, appare e scompare; Punch cerca – inutilmente - di colpirlo, lo rincorre, tentando di acciuffarlo, ma il Clown è troppo veloce e alla fine Punch si ritrova esausto. Questa scena può ripetersi ad oltranza ed andare avanti tutto il tempo che il *puppeteer* ritenga necessario, a seconda dello spettacolo: “You see sir”, spiega il *Punchman* “the Clown gets over Punch altogether by his artful ways, and then he begins the same tricks over again; that is if he wants a long performance; if not, we cuts it off at the other pint. But I'm telling you the real original style, sir”.

Dopo l'uscita di scena del Clown, entra Jim Crow canticchiando un motivetto; Punch, non appena lo vede, per prima cosa lo colpisce sul naso. Jim piagnucola lamentandosi sonoramente ed esprimendosi con il tipico e stereotipato linguaggio dello schiavo nero: “What for you do that? Me nigger! me like de white man. Him did break my nose”; e più avanti: “Me beg you de pardon. Nebber mind, Punch, come and sit down, and we'll hab a song.”

Poco prima il Clown rimproverava a Punch di aver osato colpire un “white man”; Jim si definisce “me like de white man”: è inevitabile non vedere in queste due affermazioni l'atteggiamento razzista di superiorità dell' “uomo bianco” sulle razze cosiddette “inferiori”, atteggiamento ancora più evidente - e comune - in un'epoca di forte espansionismo colonialista e in una nazione come la Gran Bretagna che fu, già dal 1815, e soprattutto durante il regno imperialista di Vittoria, unanimamente considerata la maggiore potenza coloniale del mondo.

Jim Crow agisce nella *Punch's Opera* come ci si aspetterebbe da un *dancing nigger*: pare rassegnarsi alle botte ricevute e inizia il suo numero da *Black Minstrel show* davanti ad un estasiato Punch che lo incita a cantare ancora. Jim, però, approfitta della distrazione di Punch per colpirlo forte sul naso; Punch si offende e a sua volta tira a Jim una bella bastonata:

Jim. (*Rising.*) Oh mi! what for you strike a nigger? (*Holding up his leg.*) Me will poke your eye out. Ready-shoot-bang-fire. (*Shoves his leg into Punch's eye.*)

Punch. He's poked my eye out! I'll look out for him for the future.
(*Jim Crow exaunts*)

Il *Punchman* spiega a Mayhew il significato della parola *exaunts/excites* per poi introdurre il Ghost:

Jim Crow excites, or exaunts. Exaunt we calls it in our purfession, sir,-that's going away, you know. He's done his part, you know, and ain't to appear again.

Judy has died through Punch's ill usage after going for the Beadle, for if she'd done so before she couldn't ha' fetched the constable, you know,- certainly not. The beholders only believe her to be dead though, for she comes to life again afterwards; if she was dead, it would do away with Punch's wife altogether-for Punch is dotingly fond of her, though it's only his fun after all's said and done.

The Ghost, you see, is only a representation, as a timidation to soften his bad morals, so that he shouldn't do the like again. The Ghost, to be sure, shows that she's really dead for a time, but it's not in the imitation; for if it was, Judy's ghost (the figure) would be made like her.

The babby's lost altogether. It's killed. It is supposed to be destroyed entirely, but taken care of for the next time when called upon to perform--as if it were in the next world, you know,- that's moral.

In questa versione riportata da Mayhew, non esiste la scena dell'omicidio di Judy perpetrato dall' "orribile" Punch. Il *Punchman* la dà quasi per scontata tralasciandola volutamente; sappiamo infatti che in alcune versioni del *Punch and Judy show*, rivolte ad un pubblico più "sentimentale", questa non veniva rappresentata, oppure subiva dei tagli evidenti, così come veniva tagliata la scena del Ghost. In questo caso, il *Punchman*

lascia all'immaginazione degli spettatori – e dei lettori - intuire l'avvenuto omicidio di Judy e che il Ghost sia, in realtà, il suo spirito vendicatore.

Decisamente scosso dalla macabra apparizione, tormentato – forse – dal senso di colpa, Punch crolla a terra, tremante e in delirio, chiamando a gran voce un dottore.

Il Doctor appare in scena e vede Punch, che sembra morto:

Doctor: (...) Dear me (*looking at Punch in all directions, and examining his body*), this is my pertickler friend Mr. Punch; poor man! how pale he looks! I'll feel his pulse (*counts his pulse*)- 1, 2, 14, 9, 11. Hi! Punch, are you dead? are you dead? are you dead?

Punch. (*Hitting him with his right hand over the nose, and knocking him back.*) Yes.

Doctor. (*Rubbing his nose with his hand.*) I never heard a dead man speak before. Punch, you are not dead!

Punch. Oh, yes I am.

Doctor. How long have you been dead?

Punch. About six weeks.

Doctor. Oh, you're not dead, you're only poorly; I must fetch you a little reviving medicine, such as some stick-lickerish and balsam, and extract of shillalagh.

Punch. (*Rising.*) Make haste-(*he gives the Doctor a wipe on the nose*)- make haste and fetch it.

Il Dottore esce di scena e Punch aspetta il suo ritorno con “some physic”: “The Doctor going to get me some physic! I'm very fond of brandy-and-water, and rum-punch. I want my physic; the Doctor never brought me no physic at all. I wasn't ill; it was only my fun!”

Il Dottore riappare con un randello, e prende a colpire Punch: “There's physic! Physic! Physic! Physic! Pills! Balsam! sticklickerish!”.

Punch, più svelto del Dottore, gli strappa di mano lo *sticklickerish* e cerca di colpirlo, ma il Dottore riesce sempre in qualche modo a sfuggirgli. I due lottano vivacemente e il Dottore grida al soccorso: “Come to gaol! You shall repent for all your past misdeeds. Help! Assistance! Help, in the Queen's name!”

Richiamato dalle grida del Doctor, ecco tornare il Beadle che riesce con molta difficoltà a portare via Punch, chiudendo così il primo atto.

Beadle. (*Closing with them.*) Hi, hi! this is him; behold the head of a traitor! Come along! come to gaol!

Punch. (*A-kicking.*) I will not go, help!

Beadle. (*Shouting.*) More help! more help! more help! more help!
Come along to gaol! come along! come along! More help! more help!

Beadle. More help! be quick! be quick!

L'inizio del secondo atto, ci mostra Punch in prigione che canticchia una canzoncina da dietro le sbarre. Mentre Punch continua a cantare, entra in scena Jack Ketch, il boia, che inizia ad approntare la forca. Jeack Ketch fa presente a Punch che sta per essere giustiziato “by the British and foreign laws of this and other countries”: sarà “appeso per il collo” finché non sarà “dead - dead – dead”. La ripetizione enfatica dell'aggettivo *dead*, diventa motivo di un ennesimo, arguto, scambio di battute:

Punch. What, am I to die three times?

Jack. No, no; you're only to die once.

Punch. How is that? you said I was to be hung up by the neck till I was dead - dead - dead? You can't die three times.

Jack. Oh, no; only once.

Punch. Why, you said dead - dead - dead.

Jack. Yes: and when you are dead - dead - dead - you will be quite dead.

Punch. Oh! I never knowed that before.

Al momento di infilare la testa nel cappio, Punch si ferma e chiede al Boia cosa deve fare, facendo partire un esilarante scambio di battute che il *Punchman* definisce “a little comic business”:

Jack. Get out, young foolish! Now then, place your head in here.

Punch. What, up here?

Jack. No; a little lower down.

(There's quick business in this, you know; this is comic - a little comic business, this is.)

Punch. (*Dodging the noose.*) What, here?

Jack. No, no; in there (showing the noose again.)

Punch. This way?

Jack. No, a little more this way; in there.

[*Punch falls down, and pretends he's dead.*]

Jack. Get up, you're not dead.

Punch. Oh, yes I am.

Jack. But I say, no.

Punch. Please, sir, (*bowing to the hangman*) -do show me the way, for I never was hung before, and I don't know the way. Please, sir, do show me the way, and I'll feel extremely obliged to you, and return you my most sincere thanks.

Jack. Very well; as you're so kind and condescending, I will certainly oblige you by showing you the way. Here, my boy! now, place your head in here, like this (*hangman putting his head in the noose*); this is the right and the proper way; now, you see the rope is placed under my chin; I'll take my head out, and I will place yours in (that's a rhyme) and when your head is in the rope, you must turn round to the ladies and gentlemen, and say - Good-by; fare you well.

Punch (*quickly pulling the rope*). Good-bye; fare you well. (*Hangs the hangman.*)

Con uno scaltro stratagemma, Punch è riuscito ad eliminare il Boia.

Un altro gioco di parole che torna in diverse versioni del *Punch and Judy show* è quello fra Punch e il Clown e riguarda il cadavere di Jack Ketch. Il dialogo rimane essenzialmente lo stesso anche in versioni più edulcorate e la scena con la bara e il morto è tipica anche delle Guarattelle napoletane:

Clown. Dear me, I've run against a milk-post! Why, dear Mr. Punch, you've hung a man! do take him down! How came you to do it?

Punch. He got wet through, and I hung him up to dry.

Clown. Dear me! why you've hung him up till he's dried quite dead!

Punch. Poor fellow! then he won't catch cold with the wet. Let's put him in this snuff-box.

[*Pointing to coffin. Joe takes the figure down and gives it to Punch to hold, so as the body do not turn away, and then proceeds to remove the gallows. In doing so he by accident hits Punch on the nose*]

Punch. Mind what you are about!

Clown. Make haste, Punch, here's somebody a-coming! (*They hustle his legs and feet in; but they can't get his head in, the undertaker not having made the coffin large enough.*)

Punch. We'd better double him up, place the pall on, and take the man to the grave, - not the grave, but the brave: cos he's been a brave man in his time maybe.

[*Sings the song of "Bobbing around," while with the coffin he bobs Joey on the head, and exaunt*]

Il gioco appare forse macabro, ma l'immagine in realtà è esilarante: Punch e il Clown si arrabbattono nel cercare sadicamente di ripiegare il corpo di Jack Ketch su stesso: lo girano e lo rigirano per poterlo infilare nella bara, ma questi spunta sempre fuori e i due, alla fine, sono costretti a portarlo via così com'è.

Nel suo libro *Le Guarattelle, fra Pulcinella, Teresina e la Morte*, Roberto De Simone scrive, a proposito della scena della bara:

Mi rivedevo, dodicenne, a naso in su, affascinato, ipnotizzato dalle prodezze di Pulcinella, che si ripetevano uguali in tutti gli spettacoli, eppure risultavano sempre nuove, suscitando, nei punti salienti, le solite risate e le stesse reazioni emotive. Le scene più esilaranti erano quelle tra Pulcinella e la Morte che gli giocava dei tiri burloni. Tutto aveva inizio quando Pulcinella, dopo aver ammazzato un arrogante camorrista, lo deponeva in una bara che poi si caricava sulle spalle e, avanzando lentamente sotto il peso, cantava una improbabile marcia funebre. Ma giunto al cimitero, esausto per lo sforzo compiuto, scaricava la bara sulla ribalta e, sdraiandosi e poggiando la testa a pie' della cassa da morto, dichiarava di voler schiacciare un pisolino prima di affrontare la fatica di sotterrare il morto. Pulcinella iniziava a russare e da sottoterra sortiva la Morte che si stropicciava le mani, e, a gesti, dava a intendere di voler divertirsi alle spalle dell'incauto dormiente. Allora pian piano sollevava il morto dalla cassa e ve lo riponeva bocconi e al contrario, ma con la testa e le braccia sporgenti dalla bara, lì dove Pulcinella coricato poggiava il capo. Poi cautamente dava dei buffetti sulle guance dell'addormentato e subito correva ad acquattarsi in quinta. Sulle prime Pulcinella, tra veglia e sonno, senza punto sollevare il capo, lanciava nell'aria manate alla cieca, come a scacciare una mosca importuna: - Scìò...scìò..- scìò! - ciò fin quando la morte non lo colpiva con una violenza capocciata e subito si dileguava. A tale punto Pulcinella si svegliava, si levava in piedi, e, scorgendo il morto con la testa e le braccia fuori dalla bara, esclamava: - Ah, ma si' tu che faje 'o curioso? Miette 'a capa int' 'o tavuto! -. Quindi lo sollevava di peso, e lo riponeva supino, nella posizione mortuaria, pigiandogli la testa nella bara con sadiche capocciate; ciò fatto, si riaddormentava russando come un treno. La stessa azione si ripeteva più volte, con qualche variante, fino a che la morte faceva sparire il corpo del defunto gettandolo nelle quinte, indi capovolgeva la bara, vi si nascondeva sotto, e tra lo stupore di Pulcinella e le risate del pubblico, spostandosi di qua e di là aritmicamente, creava l'illusione che la cassa si muovesse da sola. Tanto che Pulcinella chiedeva: - Tavuto! Tavutiello bello, ma tu te vulisse fa na tarantella cu'mmico?¹¹

Come si può vedere dal confronto di questo passaggio di De Simone con la corrispondente scenetta dello spettacolo inglese, qui l'origine italiana di Mr Punch è chiaramente riconoscibile e questa è probabilmente una delle scene di *Punch and Judy* che più mantengono l'ascendenza italiana dell'opera.

¹¹ De Simone, Roberto, *Le Guarattelle fra Pulcinella, Teresina e la Morte*, Sorrento, Franco Di Mauro, 2003, tavole a colori di Gennaro Vallifuoco.

La scena successiva è quella della campana, probabilmente una rielaborazione di quella riportata da Payne Collier nella versione di Piccini del 1828: il *Punchman* ha più volte spiegato di avere imparato il mestiere da Porsini (Piccini) e di aver comprato direttamente da lui i burattini e la baracca. Di conseguenza è praticamente inevitabile che ne abbia ereditato anche il canovaccio dello spettacolo, seppur riadattandolo ai cambiamenti dei gusti e delle tendenze popolari.

In questa scena Punch esprime al meglio il suo spirito più giullaresco e dispettoso: nel cuore della notte (ci immaginiamo), inizia a suonare un campanaccio in mezzo alla strada e proprio sotto le finestre del proprietario di una locanda. Il povero locandiere si sporge dalla finestra e urla a Punch di smetterla, ma questi continua imperturbabile facendo ancora più rumore. Il locandiere, ormai esasperato, esce di casa e spinge via Punch, ma questi lo colpisce in testa con il campanaccio e ricomincia a suonare.

Nel frattempo compare in scena, in difesa del locandiere, un *publican*, impugnando un grosso randello: l'arrivo del *publican* comporta un'altra serie di *slapstick* che terminano in una vivace lotta per strapparsi di mano l'un l'altro la campana, un "tira e molla" piuttosto faticoso per il *Punchman* che deve gestire tre burattini alla volta, ma con un risultato di grande effetto dinamico.

Anche in questo caso Punch riesce a gabbare i due ed esce di scena. Rientra con il Clown e l'incontro tra i due amici dà il via ad una delle parti più divertenti dello spettacolo, quella delle salsicce. Il Clown domanda a Punch se ha fame e insieme decidono di entrare nella casa del locandiere. All'interno trovano la cucina piena di salsicce appese e il Clown vuole rubarle con l'aiuto di Punch. Le salsicce sono ancora oggi un elemento tipico del *Punch and Judy show*: vengono spesso usate per creare dei buffi siparietti con protagonista Joey il Clown o Mr Punch che cercano di non farsi sottrarre le salsicce da un gatto goloso o dal cane Toby. L'origine delle salsicce in *Punch and Judy* si deve allo stesso Joey Grimaldi, il clown, che ha dato il suo nome al Clown Joey del *Punch's show*. Grimaldi le inserisce nelle sue pantomime a partire dagli anni Venti dell'Ottocento: nei suoi numeri Joey rubacchia generi alimentari dai negozi e quest'azione scatena inevitabilmente la classica scena dell'inseguimento - che sarà, con lo *slapstick*, uno degli elementi più popolari del varietà, e che verrà ereditato, nel Novecento, dalle comiche del cinema muto. Visto il grande successo, Grimaldi si faceva spesso ritrarre con una fila di salsicce che gli sbucava fuori dalle tasche del costume. La salsiccia può assumere anche una valenza di tipo fallico-sessuale e, per questo motivo,

era usata frequentemente nelle canzoni di *Music Hall* per il suo doppio senso.

Nella versione descritta da Mayhew, Punch e il Clown entrano di soppiatto nella casa del *Landlord* per rubargli la sua scorta di salsicce; la scena prevede anche il furto di una padella e di un attizzatoio incandescente. Il *Landlord* si sveglia e li scopre: Joey, prima scarica la colpa su Punch e poi scappa. Punch viene scoperto in flagranza di reato e come dice saggiamente il *Punchman* “Joey stole 'em, and Punch took 'em, and the receiver is always worse than the thief, for if they was never no receivers there wouldn't never be no thieves”. A questo punto la scena entra nel vivo:

Landlord. (Seizing the sausages in Punch's hand.) How did you get these here?

Punch. Joey stole 'em, and I took 'em.

Landlord. Then you're both jolly thieves, and I must have my property.

(A scuffle ensues. Punch hollars out, Joey! Joey! Here's the landlord a stealing the sausages!)

Il *Punchman* così commenta l'atteggiamento di Punch: “So you see Punch wants to make the landlord a thief so as to exempt himself. He's a hypocrite there again, you see again - all through the piece he's the master-piece. Oh a most clever man is Punch, and such a hypocrite”.

A questo punto inizia lo *slapstick*: Punch afferra la padella, che è appoggiata sul bordo del palcoscenico, e comincia a darla in testa al locandiere. Il *Punchman* spiega a Mayhew che la padella ha il fondo finto (forse di carta), e quindi la testa del burattino ci passa attraverso con esiti indubbiamente comici: Punch tira la padella e le salsicce, che nel frattempo ha avvolto attorno al collo del *Landlord*. Alla fine, Punch lascia andare il povero, maltrattato *Landlord* che, ormai sfinito, esce di scena dopo aver finalmente recuperato padella e salsicce.

Questa parte dello *show* può essere considerata essenzialmente una replica in miniatura dei numeri di Joey Grimaldi e, diversamente dalle scene precedenti, qui non vi è alcun esito “cruento”, ma solo una divertente sequenza comica.

Verso la fine dell'Ottocento, con l'introduzione del Crocodile, questo prende il posto del *Landlord*. Il compito del coccodrillo è quello di strappare le salsicce di mano a Punch ed ingoiarle, mentre in alcune versioni moderne, le salsicce sono sostituite dal

randello di Punch, e la scena segue in modo quasi simile quella delle Guarattelle che vede protagonisti Pulcinella e il cane.

La scena successiva ricalca quella descritta da Payne Collier all'inizio del II Atto: mentre Punch siede in un angolo, appare un misterioso personaggio, senza testa, che il *Punchman* chiama Scaramouch. Punch, spaventato, esce velocemente senza dire una parola. Scaramouch, muovendosi in modo comico, si sposta su e giù per il palco, mentre il collo inizia ad allungarsi e abbassarsi, seguendo il ritmo del corpo, dopodiché la figura esce di scena.

Punch, quindi, rientra in scena portandosi dietro il bastone e mentre cerca di farsi coraggio cantando l'inno nazionale *God Save the Queen and all the Royal Family*, cade addormentato e sogna l'incontro con Satana che gli appare travestito da *Roossian Bear*. Sebbene il *Punchman* tenga subito a chiarire che "Punch belongs to nobody", è evidente che la scelta del *Roossian Bear* non sia affatto casuale: l'orso veniva usato già dal XVII come simbolo della Russia zarista ed utilizzato soprattutto nell'Ottocento - e particolarmente in Gran Bretagna - in vignette satiriche, caricature, pamphlet ed articoli di giornale per ridicolizzare o criticare la grande potenza russa, definita "big, brutal and clumsy". Dall'orso al diavolo il passo è breve.

La scena finale, Punch che batte Satana, e così descritta dal *Punchman*:

Punch has a dreadful struggle with Satan, who seizes the red-hot poker and wants to take Punch away, for all his past mis-deeds, and frolic and fun, to the bottomless pit. By struggling with Satan, Punch overpowers him, and he drops the poker, and Punch, kills him with his cudgel, and shouts 'Bravo! Hooray! Satan is dead,' he cries (we must have a good conclusion): 'we can now all do as we like!' - (That's the moral, you see.) 'Good-by, Ladies and Gentlemen: this is the whole of the original performance of Mr. Punch; and I remain still your most obedient and most humble servant to command. Good-by, good-by, good-by.'

Il *Punchman* si allontana. Lo spettacolo è finito.

In questa versione, dunque, sono presenti elementi già inseriti nella versione del 1828 di Piccini, ma anche delle novità. L'influenza del *Music Hall* e del varietà comico è molto forte sul *Punch and Judy show* vittoriano: diversamente da quello di Piccini, che possiede ancora molte caratteristiche del teatro di figura italiano e francese e delle pantomime settecentesche, qui Punch risente in particolar modo delle rappresentazioni clownesche e della satira sociale e politica dell'epoca, ma rimane, nonostante tutti i cambiamenti nel gusto del pubblico— e forse ancora di più in epoca vittoriana - un

sovversivo in miniatura, un piccolo, tirannico scaltro ed esilarante imbonitore di folle.

Nel 1854 viene pubblicato *The Wonderful Drama of Punch and Judy by Papernose Woodensconce with illustrations by The Owl*, il cui autore, ed illustratore, è un certo Robert Brough, drammaturgo e giornalista, conosciuto più che altro per i suoi *burlesques* e per le idee radicali. Robert Barnabas Brough nasce il 10 Aprile 1828 a Londra. Nel 1847 fonda il *Liverpool Lion*, un giornale comico, per il quale scrive articoli satirici e disegna le illustrazioni. Membro attivo di circoli bohemien dell'epoca, ostile fin dall'inizio all'andamento della guerra di Crimea, non fece mai mistero delle sue idee politiche di stampo radicale che si possono ritrovare nella raccolta di poesie del 1855 intitolata *Songs of the Governing Classes*. E' l'autore di alcuni famosi *burlesques*, alcuni composti insieme al fratello William, come *The Enchanted Isle; or, Raising the Wind* (1848), *Medea, or The Best of Mothers, with a Brute of Husband* (1856), *Masaniello; or, The Fish'oman of Naples* (1857) e anche di una parodia della poesia *The Raven* di Edgar Allan Poe e intitolata *The Vulture; An Ornithological Study* (1853). Nel 1859 Brough scrive un racconto breve dal titolo *Calmuck* (1859), che viene pubblicato nella rivista di Charles Dickens *Household Words*, in cui l'autore tratteggia in maniera poco discreta il presunto *affair* tra il pittore preraffaellita William Holman Hunt e la sua modella Emma Watkins, rapporto che si dice essere nato durante l'elaborazione del quadro di Hunt *The Hireling Shepherd*. Brough, in effetti, era un satirista e si divertiva a criticare la società della sua epoca attraverso le caricature di personaggi famosi e di aristocratici.

Il testo di *The Wonderful Drama of Punch and Judy* è anch'esso un'altra rielaborazione del *Punch's show*, ma sembrerebbe più un *divertissement* - o un piccolo *burlesque* - che una semplice trascrizione. Secondo George Speaight, che ne ha curato una riedizione in appendice al suo saggio *Punch and Judy, A History*, questo di Brough può essere considerato uno dei migliori *script* di *Punch and Judy*, sebbene sia quasi sconosciuto se paragonato alla popolarità del testo di John Payne Collier.

In questa versione Brough sostituisce Jim Crow con il “Distinguished Foreigner” e il Diavolo diventa un “Horrid Dreadful Personage”, chiamato Bogy.

The Wonderful Drama, sebbene non sia, per linguaggio e humor, una composizione dedicata e pensata per i bambini, a partire dagli Sessanta e Settanta dell'Ottocento è stata curiosamente pubblicata in vari testi di letteratura infantile e in raccolte ed antologie per ragazzi. Una nuova edizione (non per l'infanzia), l'ultima conosciuta, è del 1919: per

questo motivo il testo di Brough risulta di difficile reperibilità.

Diversamente dal testo riportato da Mayhew, lo *script* di Brough non prevede la divisione in atti, ma è composto da un susseguirsi di scenette, come fossero tanti piccoli quadri. All'inizio della pagina vi è l'illustrazione afferente alla scena rappresentata. E' forse per questa struttura grafica e anche per il titolo completo che recita *The Wonderful Drama of PUNCH AND JUDY and their little Dog Toby, as performed at the corner of the street. Corrected and revised, from the original manuscript in the possession of the King of the Cannibal Islands, by permission of his Majesty's Librarian, with notes and references, by Papernose Woodensconce, Esq. With Illustrations by The Owl* che il testo di Brough è diventato un classico della letteratura per l'infanzia ed in special modo dei testi di *puppet theatre* diretti ai *juvenile performers*.

Il linguaggio usato è, a parere di Speaight, “racy and instinct” e quindi di sicuro l'origine deve essere lo spettacolo di strada. In realtà, che provenga dalla strada lo afferma già il titolo di per sé, quando definisce l'opera “as performed at the corner of the street”.

In questa versione riappare in primo piano il “little Dog Toby”, che mancava invece nella trascrizione di Mayhew.

Gli episodi raccontati - ed illustrati - sono ventidue, più la scena finale con il Bogy e vengono introdotti da un titolo che ne presenta la trama.

In apertura vengono elencati i nomi dei burattini-attori ed è molto divertente leggerne le caratteristiche:

Mr. PUNCH, the father of a family

TOBY, his dog

JOEY, a clown, his friend

THE BEADLE, an officer, his enemy

A DISTINGUISHED FOREIGNER, imperfectly acquainted with the English language

JONES, a respectable tradesman

THE HANGMAN, ditto

A DOCTOR (of physic)

-----, a horrid dreadful personage

JUDY, Punch's wife, the mother of a family

A BABY, the family aforesaid

A G-H-O-O-O-O-OST!!!!!!

The Voice of the spirited Proprietor, supposed to be in the street below, minding his drum and looking after the coppers

Qui Punch viene rappresentato come un buon padre di famiglia e il boia è definito, come il Signor Jones, “a respectable tradesman”. L' “horrid dreadful personage” risulta talmente spaventoso che l'autore non ha il coraggio nemmeno di chiamarlo con il suo nome (che poi scopriremo essere Bogy - da Boogeyman, l'Uomo Nero o Babau -).

La scelta di non usare il Diavolo, ma il Boogey , e l'uso di un linguaggio colloquiale un po' sguaiato e piuttosto *witty*, fa di questo testo un facile prodotto commerciale per l'infanzia vittoriana, che sarà stata di certo affascinata, non solo dalle illustrazioni, ma anche dallo spirito goliardico e buffonesco del testo.

Nella prima scena incontriamo Mr Punch che si presenta con il suo inconfondibile “Root-to-to-to-to-to-too-o-o-it”; il *Proprietor* e Punch hanno un comico scambio di battute e poi, dopo i convenevoli di rito e un balletto, Punch chiede di sua moglie, Judy, la sua “duck of several diamonds”.

Nella seconda scena (*Punch has a Little Misunderstanding with his Wife*), Punch ammira estasiato sua moglie, che nel frattempo è entrata sul palco: ne esalta le fattezze, specialmente il naso (particolare questo che non può che scatenare le risate del pubblico, vista la bruttezza della povera Judy che, al pari di suo marito, possiede un naso a becco piuttosto “importante”).

Punch, allora, si scatena in una danza con Judy e la bacia appassionatamente per poi picchiarla in testa con il randello:

Prop. (severely). Mister Punch, that's very wrong.

Punch. Haven't I a right to do what I like with my own ?

Judy (taking stick from him). In course he has. (*Hitting Punch.*) Take that!

Punch. Oh!

Judy (hitting him again). Oh!

Punch. Oh!

Judy (hitting him again). Oh!

La scena prosegue con la classiche bastonate in serie, finendo con Punch che spinge Judy al di là del palco, uscendo a sua volta per andare a prendere il “Babby”.

La terza scena è intitolata *Punch throws his Son out of Window*, ed è uguale nella sostanza a quella descritta da Mayhew: Punch torna con il Baby in braccio e, mentre gli canta una ninna nanna per farlo addormentare, il bambino inizia a piangere e a chiamare la sua mamma. Mr Punch perde subito la pazienza e lo colpisce, intimandogli di dormire (“Go to sleep, you brat!”) per poi ricominciare a canticchiare la ninna nanna come se niente fosse.

Il Baby chiama mamma ancora più forte; Punch, a sua volta, lo colpisce più forte e così via fino al climax finale in cui il bambino viene gettato fuori della finestra:

The Child (louder). Mam-ma-a-a-a!

Punch (hitting harder). Go to sleep!

The Child (yells). Ya-a-a-ah-ah!

Punch (hitting him). Be quiet! Bless him, he's got his father's nose! (*The Child seizes Punch by the nose.*) Murder! Let go! There, go to your mother, if you can't be good

Throws Child out of window

Se c'è una cosa che Punch non sopporta - come abbiamo visto anche nel testo riportato da Mayhew - è l'essere preso per il naso (in senso sia metaforico che fisico): picchiarlo, morderlo, malmenarlo sul naso scatena la sua ira furibonda. Punch, in fondo, è un simbolo fallico di per sé: la gobba ad uncino sulla schiena, il naso a becco, il cappello conico ricurvo, tutto di lui fa pensare ad un grosso fallo. Colpendo il naso di Punch si vuole colpire in qualche modo la sua virilità, anche se solo simbolicamente: il naso, come la salsiccia, è un evidente simbolo sessuale, e ci riporta alle origini di Punch/Punchinello/Pulcinella, alle farse atellane e ai loro personaggi provvisti di falli posticci sotto gli abiti.

Dopo aver ucciso il Baby, nella quarta scena (*The Barbarous Murder of Judy*) Punch prosegue la sua scia di delitti assassinando Judy. Anche in questo caso la scena si discosta di pochissimo da quella di Mayhew, con l'unica differenza che qui l'autore fa capire chiaramente che Punch uccide Judy. L'intervento moralistico del *Proprietor* spezza la tensione della scena: “Mr Punch, you 'ave committed a barbarous and cruel murder, and you must hanswer for it to the laws of your country”.

Ed ecco infatti apparire il Beadle che accorre per arrestare Punch e fra i due inizia un dialogo surreale ed esilarante:

Beadle (beating time with his truncheon). I am the Beadle, Churchwarden, Over-seer, Street-keeper, Turncock, Stipendiary Magistrate, and Beadle of the parish!

Punch. Oh! you are the Beagle, Church-warming-pan, Street-sweeper, Turnip-top, Stupendiary Magistrate, and Blackbeetle of the parish ?

Beadle. I am the Beadle.

Punch. And so am I.

Beadle. You a Beadle ?

Punch. Yes.

Beadle. Where's your authority

Punch. There it is! *[Knocks him down.*

Alla fine, naturalmente, Punch uccide il Beadle e anche in questo caso la scena è fatta di giochi di parole e *slapstick*:

Beadle. Take your nose out of my face, sir.

Punch. Take your face out of my nose, sir.

Beadle. Pooh!

Punch. Pooh!

[Hits him.

(...)

Beadle. This mustn't go on, Mr Punch; I am under the necessity of taking you up.

Punch. And I am under the necessity of knocking you down.

[The Beadle falls a lifeless corpse.

Punch (in ecstasies). Roo-to-to-to-to-it!

A questo punto dovrebbe apparire un personaggio che spezzi la tensione. Nella versione di Mayhew avevamo Jim Crow, nel testo di Brough il ruolo è ricoperto da un “Distinguished Foreigner” il quale, come ci viene detto da una nota dell'autore, si suppone sia the Hospodar of Wallachia e non sembra avere molta confidenza con la lingua inglese, tanto che continua a pronunciare un'unica parola: Shallabala. Questo buffo personaggio compare e scompare da un lato e l'altro del palco schivando i colpi di Punch, che come ci viene detto nel titolo, riceve il visitatore “with old English hospitality”. Alla fine anch'egli è costretto a soccombere al randello di Punch e spirerà pronunciando l'ultimo “shallabala”.

La scena in questione è di una comicità surreale, di cui va sottolineata l'originalità rispetto ad altri intermezzi:

Enter a Distinguished Foreigner, popping up under Punch's nose.

The Distinguished Foreigner. Shallabala!

[Punch aims at and misses him.

He disappears, and bobs up on the other side].

The Illustrious Stranger. Shallabala!

[Punch makes another failure.

The Interesting Alien bobs up in another direction].

The Native of other Lands. Shallabala!

Punch. Why don't you speak English?

The Continental Personage. Because I can't.

Punch. Oh!

[He lays the Man from Abroad dead at one blow.

The Expiring Immigrant. Shallabala! *[He dies.*

Punch (exultingly). Root-to-to-to-to-it!

Ed ecco finalmente apparire il Ghost e anche qui la scena assume dei toni da pantomima: Punch vede il fantasma, annunciato da una musica misteriosa, stendere le mani sui corpi delle vittime che improvvisamente si alzano. L'autore tiene a dirci che dopo lunghe ricerche e meditazioni non è riuscito a capire a chi possa appartenere il terrificante spirito. Sembrerebbe quindi che in questo caso specifico il Ghost sia la materializzazione della cattiva coscienza di Punch, che gli appare come un'ombra ammonitrice e spaventosa, ricordando in qualche modo l'incontro tra Ebenezer Scrooge e lo spettro del suo defunto amico e collega Jacob Marley in *A Christmas Carol* di Charles Dickens.

Punch alla vista spaventosa del Ghost sviene; quando si risveglia il fantasma se ne è andato e Punch, sofferente, chiama il dottore. La scena con il Doctor è identica a quella raccontata dal *Punchman* di Mayhew, tranne sul finale, quando il dottore chiede a Punch di pagargli il suo onorario e questi per tutta risposta lo ripaga a bastonate.

Il corpo del dottore, ormai senza vita, diventa l'oggetto con cui Joey il Clown, nella scena successiva, si diverte a sbeffeggiare Punch, il quale, innervosito, prova a colpire Joey, ma senza successo. Inizia quindi una sorta di tira e molla, dove Joey appare e

scompare e schiva ogni volta i colpi di Punch. Questo tipico andamento ricorda i numeri circensi dei clown: l'augusto che sbeffeggia il clown bianco, lo *splastick* e l'inevitabile inseguimento attorno alla pista, con tutti e due i clown che, a turno, da inseguiti si fanno inseguitori. Questo siparietto così clownesco, nell'opera di Brough dura l'arco di tre scene.

Alla fine, Joey ha la meglio su Punch che chiama al soccorso il cane, Toby.

Toby compare in scena, mentre Joey esce, ma il cane non sembra essere così affezionato a Punch:

Punch. There's a beautiful dog! I knew he'd come to help his master; he's so fond of me. Poor little fellow! Toby, ain't you fond of your master ?

[*Toby snaps.*

Punch. Oh, my nose!

Prop. Mr Punch, you don't conciliate the hanimal properly; you should promise him something nice for supper.

Punch. Toby, you shall have a pail of water and a broomstick for supper. (*Toby snaps again.*) I'll knock your brains out.

Prop. Don't go to 'urt the dog, Mr Punch.

Punch. I will.

Prop. Don't!

Punch. I'll knock his brains out, and cut his throat!

Prop. How? with your stick?

Punch. I will! So here goes. One! two! (*Jones, a respectable tradesman, Toby's former master, rises, and receives the blow intended for Toby on his head.*)

Jones si rivela essere il vero ed unico proprietario di Toby: nella scena in questione, la sedicesima, Toby per tutta risposta alle sevizie di Mr Punch, gli morde il naso e alla richiesta di Jones di riavere indietro il cane, Punch si rifiuta e i due rivali si prendono a pugni, ma il cane passa immediatamente dalla parte di Jones e questa volta Punch è costretto ad uscire dalla contesa piuttosto malconcio, a causa dei morsi di Toby.

Non volendo rinunciare al cane, però, Punch propone di giocarselo a testa o croce, ma la cosa degenera talmente che Punch e Jones arrivano a contendersi il cane tirandolo l'uno dalla parte dell'altro:

Jones. Perhaps, Mr Punch, you'll own he's my dog now?

Punch. No, I won't.
Jones. Then anything to please you; I'll tell you what we'll do.
Punch. What?
Jones. We'll toss up for him.
Punch. Very well.
Jones. You cry.
[Tosses.
Punch. Head!
Jones. Tail! It's a tail. Come along, Toby; you're mine.
Punch. He isn't! he's mine.
Jones. I cried tail.
Punch. Then take his tail! I cried head; and you shan't have that!
Jones. I'll have my half.
Punch. And I'll have mine.
They pull Toby between them. The struggle lasts for some time, during which Toby sides with his former Master, by whom he is eventually carried off in triumph.

La scena venti si apre con Mr Punch in prigione, “condemned to death for his numerous crimes”.

Nella prima parte, il dialogo si svolge tra Punch e il Proprietor che lo informa della imminente condanna a morte; la seconda parte vede l'entrata in scena del boia e qui si ripete lo scambio di battute fra Punch e lo Hangman:

Hangman. Now, Punch, you are ordered for instant execution.
Punch. What's that?
Hangman. You are to be hanged by the neck till you are dead! dead! dead!
Punch. What! three or four times over ?
Hangman. No. Place your head in the centre of the rope there!
Punch (wringing his hands). Oh, dear! oh, dear!
Hangman. Come, Mr Punch; Justice can't wait.

Punch, però, come ben sappiamo, ha sempre un asso nella manica e anche in questo caso il boia cade nel tranello di Punch:

Hangman. That won't do, Punch. Come, put your head in there.

Punch (putting his head under the noose). There?

Hangman. No; higher up!

Punch (putting his head over). There?

Hangman. No; lower down!

Punch. There ?

Hangman. No, you blockhead; higher!

Punch. Well, I never was hanged before; and I don't know how to do it.

Hangman. Oh! as you never were hanged before, it's but right I should show you the way. Now, Mr Punch, observe me. In the first place, I put my head in the noose—so!

Il Boia cortesemente e molto *politely* insegna a Punch come infilare la testa nel cappio della forca; Punch si rivela un allievo attento e scrupoloso ed infatti, come recita la didascalia: “Punch profits by the instructions he has received, and hang the hangman”. La battuta di Punch “Here's a man tumbled into a ditch, and hung himself up to dry”, ricorda quella del Punch di Mayhew, “He got wet through, and I hung him up to dry”. Da qui si evince che i canovacci dei dialoghi erano praticamente gli stessi per tutti i *Punchmen*: le battute ben riuscite e le scene principali non vengono mai cambiate, semmai possono subire delle piccole variazioni in base al diverso tipo di pubblico o alla location dello spettacolo, ma lo scheletro su cui si regge il corpo della storia di *Punch and Judy* rimane inalterato.

Ed ecco la scena finale: la lotta fra Punch e il Diavolo. In questo testo Satana diventa Bogey, il terrificante Babau che spaventa i bambini cattivi e se li porta via.

In fondo, anche Punch può essere considerato un bambino cattivo, che fa del male senza quasi accorgersene: non un essere immorale, ma amorale e quindi difficilmente punibile. Il Bogey usato al posto del Diavolo era di sicuro effetto su un pubblico infantile, ma già la scena di per sé è esilarante:

The Horrid Dreadful Personage. You're come for.

Punch (alarmed). Who are you?

The Horrid Dreadful Personage (in a terrible voice). Bogy!

Punch. Oh, dear! what do you want ?

Bogy. To carry you off to the land of Bobetty-Shooty, where you will be condemned to the punishment of shaving the monkeys.

Punch. Stop! who were you to ask for ?

Bogy. Who? why, Punch, the man who was to be hanged.

Punch (pointing to Hangman). Then there lie is!

Bogy. Oh! is that him ? Thank you. Good night! [*Carries off Hangman*

In questo caso a rendere la scena così comica è lo scambio di battute di una cortesia molto inglese - e molto vittoriana - fra un disponibilissimo Punch che mostra al Bogy il cadavere del boia spacciandolo, scaltramente, per il suo, e il diavolo, quasi un esemplare autentico di gentiluomo vittoriano.

Anche questa volta Punch ha vinto sul diavolo e ancora una volta si è realizzata la magia comica del *Punch and Judy show*. Dalla strada alle *nursery rooms*, il fascino e l'irriverenza di Punch rimangono gli stessi ed anche nelle versioni più edulcorate si possono sempre avvertire l'anarchia e la ribellione di Mr Punch, la sua forza espressiva e l'arte secolare del teatro di figura.

E come direbbe il Proprietor: "Ladies hand gentlemen, the drama is concluded; and has you like it, so I hopes you'll recommend it".

CAPITOLO 6

Charles Dickens, *popular entertainment* e Punch: analisi del personaggio di Mr Quilp in *The Old Curiosity Shop*

Charles Dickens è sempre stato un estimatore convinto ed affezionato di Punch, tanto che quando alcuni benpensanti suoi contemporanei tentarono di convincerlo ad appoggiare la loro richiesta di bandire il *Punch and Judy show* dalle vie e dalle case di Londra, in quanto opera immorale ed oscena, Dickens rispose loro con queste parole e ciò che scrisse l'emerito autore vittoriano in difesa della *Punch's Opera* viene ancora oggi citato dai *Punchmen* con orgoglio:

In my opinion the Street Punch is one of those extravagant reliefs from the realities of life which would lose its hold upon the people if it were made moral and instructive. I regard it as quite harmless and as an outrageous joke which no one in existence would think of regarding as an incentive to any kind of action or as a model for any kind of conduct. It is possible, I think, that one secret source of pleasure very generally derived from this performance is the satisfaction the spectator feels in the circumstances that likenesses of men and women can be knocked about without any pain or suffering¹.

In effetti, il fine di Punch non è quello di istruire, ma di divertire e distrarre gli spettatori, per un attimo almeno, dalla frenesia e dalla lotta per la sopravvivenza, condizioni che regolavano, a volte in modo spietato, la quotidianità vittoriana.

Sebbene ogni burattino abbia delle evidenti e precise caratteristiche fisiche che lo rende immediatamente riconoscibile, l'espressione fissa del suo viso intagliato nel legno o nella cartapesta, l'immobilità dei loro volti, creano quella giusta distanza tra gli atti compiuti sulla scena e il pubblico, producendo una sorta di "straniamento" che permette allo spettatore di prendere le distanze dall'orrore di certe azioni amorali di Punch, stemperandole invece, nel riso e nel divertimento fine a se stesso.

¹ *The Letters of Charles Dickens*, Vol. V, 1847-1849, (letter written on Nov. 6th), ed. by G. Storey and K.J. Fielding, Gloucester, Clarendon Press, 1981.

Come scrive Rosalind Crone, infatti:

In performance, the comical and exaggerated features of Punch and Judy, as well as the inability of their wooden faces to express emotion or pain, are crucial as the audience is distanced from the violence and the characters themselves become difficult to identify with. When respectable Victorians later used the puppets for different purposes they would attempt to exploit this feature².

Dickens amava il mondo dello spettacolo già da piccolo e il suo è stato un rapporto d'amore fino alla fine della sua vita. A partire dalla sua prima rappresentazione per *toy theatre* quando era bambino, *The Miller and his Men*, per passare ai romanzi e alle loro trasposizioni per il teatro, fino alle sue letture pubbliche, Dickens ha sempre voluto portare l'arte del divertimento alla gente..

Le passioni di Dickens sono le forme di intrattenimento più popolari, dal circo alla pantomima, dal *sensational melodrama* a, naturalmente, *Punch and Judy*.

Paul Schlicke nel suo saggio su Dickens e l'intrattenimento popolare dice:

Such entertainment, as distinct from élitist culture which demanded education, wealth and social position, was broad-based in its appeal, inexpensive and widely available. As a journalist he watched it obsessively; as a social reformer he applauded its benefits for the people; as a popular artist he shared its aims; and as a participant he wholeheartedly entered into the fun³.

Dickens, dunque, non solo segue e ama ogni forma di intrattenimento popolare, ma questo diventa la base fondamentale della sua opera di narratore.

Lui stesso, in fondo, divenne per la sua epoca, il più famoso artista popolare dopo Shakespeare. Il suo fine era intrattenere il pubblico dei lettori, coinvolgerli, divertirli, alleggerirli delle loro fatiche quotidiane attraverso la sua arte e la sua immaginazione; una capacità, questa di Charles Dickens, che ancora oggi ci sorprende e ci affascina e che arriverà al suo climax durante gli ultimi anni della vita, quando girerà il mondo con i suoi *public readings*.

Durante l'infanzia di Dickens, il *popular entertainment* stava subendo un forte cambiamento: la Rivoluzione Industriale costringeva le persone ad emigrare dalle campagne alle città in cerca di lavoro. Lo spostamento in massa nelle grandi città

2 Crone, Rosalind, "Mr and Mrs Punch in Nineteenth Century England", in *The Historical Journal*, 49,4 2006, Cambridge University Press, p. 1065.

3 Schlicke, Paul, *Dickens and Popular Entertainment*, 1985, Academic Division of Unwin Hyman Ltd, London, cap. 1, p. 4.

industriali aumentò anche la richiesta di divertimento, che divenne via via sempre più accessibile ai membri della *working class* e della piccola e media borghesia inglese.

Questo nuovo tipo di pubblico voleva musica e balletti, spettacoli sensazionali e coinvolgenti, melodrammi, pantomime, *gothic dramas*.

Le opere di Dickens mescolano e riuniscono i vari generi d'intrattenimento popolare: dal melodramma, al gotico, dal sensazionale al comico, fino al grottesco e si sono prestate varie volte all'adattamento teatrale.

Uno dei più importanti teatri londinesi dell'epoca vittoriana, l'Adelphi, mise in scena un gran numero di lavori di Dickens, tra cui *The Christening* (1834), *The Pickwick Papers* (1836-37) con il titolo *The Peregrinations of Pickwick; or, Boz-i-a-na e Nicholas Nickleby; or, Doings at Do-the-Boys Hall* (1838). Al Lyceum, invece, altro teatro londinese alla moda, vennero rappresentate le versioni teatrali di *Martin Chuzzlewit* (1843-44) e di *A Tale of the Two Cities* nel 1859.

Dickens nasce per essere letto ad alta voce, per essere drammatizzato e recitato e Londra è il palcoscenico ideale per le sue storie: la città diventa il vero teatro dickensiano.

Il romanzo a puntate, tipicamente ottocentesco, che vede in Charles Dickens uno dei suoi maggiori rappresentanti, nasce proprio con l'intento di tenere desta il più possibile l'attenzione e la tensione nei lettori. Ecco quindi svilupparsi alcuni espedienti tipici di questa forma narrativa come, ad esempio, la ricerca del sensazionalismo e della continua *suspense*, proprio per instillare nel lettore la curiosità e la morbosità.

Per questo motivo, la pubblicazione a puntate risulta congeniale allo stile di Dickens, il quale, come abbiamo già visto, ha una naturale predisposizione per il dramma, il pittoresco e il melodrammatico.

Mario Praz così definisce questa propensione di Dickens:

La partica e la sensibilità del Dickens son quelle d'un uomo di teatro: all'abilità nei dialoghi egli unisce remissività verso le esigenze della pubblicazione, pronto a far tagli, pronto a registrare e seguire le reazioni del pubblico, modificando il destino di questo o quel personaggio per non alienarsi il lettore, attenuando certe frasi realistiche che potevano offenderlo. I suoi difetti pure son quelli dell'uomo di teatro, particolarmente di quel teatro vittoriano che era sensazionale e melodrammatico⁴.

4 Praz, Mario, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni Editore, Firenze, 1995, cap. XIX, p. 512

In *Sketches by Boz*, ad esempio, Dickens scrive spesso cronache esilaranti di serate nei teatri o nei *music hall* londinesi, ne racconta le origini e la storia, si fa testimone e spettatore attento di ciò che accade nei luoghi di divertimento più popolari e alla moda.

E' proprio per questa sua passione che Dickens viene considerato lo scrittore vittoriano più "teatrale", e il suo genuino interesse verso il teatro si manifesterà pienamente quando lo scrittore vittoriano inizierà i tour europei di letture pubbliche delle sue opere, che finiranno anche per portarlo negli Stati Uniti tra il 1867 e il 1868.

In un articolo datato 31 luglio 1858, e contenuto nell'*Illustrated London News*, si legge di Dickens e delle sue performance:

Mr Charles Dickens is an excellent reader. He uses little action, but he can make his feature eloquent. He is far from monotonous, and throws an alteration of light and shade, so to speak, into his reading, by means of a rapid or a low utterance, according to the character or importance or the passages read. He, therefore, maintains the interest of his subject for two hours with comparative ease, and carries his audience with him by means of the variety which he imparts to his entertainment. Without any aid from costume, or any extravagance of motion, by the mere power of facial expression, he impersonates the different characters of his stories and brings them ideally, but vividly, before the spectator's mind. Mr Dickens has invented a new medium for amusing and English audeinece, and merits the gratitude of an intelligent public⁵

Come abbiamo detto in precedenza, Dickens amava ogni forma di intrattenimento popolare, ma aveva una particolare predilezione per il *Punch and Judy show*, tanto da inserire spesso riferimenti al tradizionale spettacolo di burattini inglese nei suoi romanzi e in special modo nei primi tre: i *Pickwick Papers* (1836), *Oliver Twist* (1837-38) e *Nicholas Nickleby* (1838-39).

Nel contesto letterario dickensiano, il *Punch and Judy show* appare come un ornamento descrittivo per sottolineare l'atmosfera e gli umori narrati nella storia, ma può anche essere un modello di riferimento per alcuni personaggi dickensiani. L'intento narrativo, oltre che essere descrittivo o puramente scenografico (le vie della Londra vittoriana non possono essere raccontate senza almeno un accenno al *Punch and Judy show!*), spesso è anche umoristico, oppure serve a sottolineare in modo ironico certe convenzioni sociali britanniche come, ad esempio, quelle legate al matrimonio. Emblematico in questo caso è un passaggio contenuto in *Dombey and Son* (1846-1848), in cui Mr e Mrs Punch vengono usati per anticipare quello che sarà il conflittuale e

⁵ Fonte: www.dickens.port.ac.uk/entertainment.

violento matrimonio fra Mr Dombey e la sua seconda moglie:

Now, the carriages arrive at the Bride's residence, and the players on the bells begin to jingle, and the band strikes up, and Mr. Punch, that model of connubial bliss, salutes his wife⁶.

La capacità di Dickens nel creare nuovi personaggi è insuperabile: il suo talento è proprio quello di riuscire a giocare con l'esagerazione, il sensazionale, lo straordinario e il bizzarro, il grottesco; un maestro nell'enfatizzare in modo arguto ed intelligente le caratteristiche e i tratti distintivi del genere umano.

Esempi di questo suo insuperabile acume nel tratteggiare in modo parossistico i vizi e le virtù sono, ad esempio, indimenticabili personaggi come Ebenezer Scrooge, Uriah Heep, Wilkins Micawber o Daniel Quilp.

Il senso del grottesco, dell'enfasi assoluta, del pittoresco, rendono i personaggi dei romanzi di Dickens memorabili, ed è probabilmente per questo motivo che lo scrittore adorava Punch, il burattino amorale, esagerato, grottesco e tragicomico, una caricatura dell'essere umano portata all'eccesso.

Dickens però non amava Punch solo per la sua personalità esagearata e il suo humor, ma anche e soprattutto perché *Punch and Judy* erano uno specchio veritiero della società dell'epoca, ed agivano usando come arma la comicità e la satira.

Per Dickens, come per altri intellettuali suoi contemporanei, la scrittura doveva fungere anche da "servizio sociale", per denunciare abusi, miseria, povertà, ignoranza. Per Dickens, come afferma Praz "la correzione delle ingiustizie sociali doveva venire dall'alto, dai ricchi, dai potenti convertiti al modo di Scrooge, non dall'odio sovversivo delle masse"⁷. Punch doveva quindi essere di stimolo al cambiamento, e il cambiamento doveva esserci, ma senza rivoluzioni armate o violente.

Gli scrittori, i poeti, i giornalisti, sono commentatori sociali, proprio come Punch.

Il disordine sociale Dickens lo racconta attraverso l'uso del pittoresco nelle descrizioni minuziose e quasi fotografiche delle case, dei quartieri e delle vie di Londra, la città desolata e dolente, la città delle contraddizioni a cielo aperto. E Londra prende vita sotto la penna di Dickens, diventa protagonista principale, a volte muta, cambia colore, forma, suoni, odori, caricatura anch'essa esagerata e grottesca.

⁶ Dickens, Charles, *Dombey and Son*, Bradbury and Evans, 1848, cap. XXXI, p. 316 cit. in *Punch 'n Dickens*, contenuto nel sito www.sagecraft.com.

⁷ Praz, Mario, op. cit., cap. XIX, p. 514.

Praz, citando Trollope, afferma che, secondo l'autore inglese, i personaggi di Dickens “non sono creature umane: è stata la peculiarità e la meraviglia del genio di quest'uomo d'aver investito i suoi burattini d'un incanto che gli ha permesso di non tenere conto della natura umana”⁸.

Proprio come Punch e il suo ineffabile viso senza espressione.

L'arte di Dickens è “un'arte dell'attimo”⁹ e il teatro dei burattini potrebbe definirsi anch'esso un “teatro dell'attimo”: è fatto sulla strada, è rapido e le sue storie e i suoi personaggi sembrano schizzati a penna su di un foglio volante.

Praz racconta di Dickens che “fermatosi allo stadio della fantasia fanciullesca, era affascinato dai nani e dai giganti, dalle case fatte con le barche, dalle torte nuziali piene di ragni, dal trito contrasto tra la primavera e la morte, dai teatri di marionette nei cimiteri, dalle analogie impossibili e dalle somiglianze illogiche”¹⁰.

Charles Dickens è il maestro del sublime del grottesco.

Mr Punch, quindi, portatore e attore delle istanze popolari, della necessità di riforma, della critica sociale, diverte Charles Dickens da spettatore, mentre lo ispira e lo intriga come scrittore.

Punch ha un ruolo centrale e paradigmatico all'interno del romanzo di Dickens *The Old Curiosity Shop*, il suo quarto romanzo, uscito per la prima volta a puntate su rivista tra il 1840-41 e subito dopo in volume nel 1841, nel quale lo scrittore presenta una carrellata di tanti fra gli intrattenimenti popolari della sua epoca.

La trama del romanzo narra della piccola Nell, una bambina di circa tredici anni che, ritrovatasi senza genitori, vive con il nonno materno nella bottega di antiquario del vecchio. Nell che conduce un'esistenza solitaria ed appartata, quasi interamente dedicata a suo nonno, ha come unico amico Kit, il giovane commesso di bottega.

Il nonno, però, ha un segreto che tiene celato alla nipote: ossessionato e tormentato dalla paura che, alla sua morte, Nell possa cadere in miseria (esattamente com'era già accaduto ai genitori di lei), esce di casa ogni notte per andare a giocare d'azzardo. Essendo obbligato a ripagare i debiti di gioco, il vecchio comincia a chiedere prestiti ad uno strozzino, un nano di nome Daniel Quilp. Tanto deforme quanto intimamente

⁸ Praz, Mario, op. cit., cap. XIX, p. 515.

⁹ Ibid., p. 515.

¹⁰ Ibid., p. 515.

sadico, il nano vive terrorizzando e tormentando tutti coloro che ha vicino, a cominciare dalla giovane moglie. Non riuscendo a sdebitarsi, il vecchio nonno è costretto a cedere tutte le sue proprietà nelle mani dell'avidò e spietato usuraio.

Ridotti in miseria da Quilp, complici anche il debole e servile avvocato Samson Brass e la sorella di lui, Sarah, il vecchio antiquario e Nell si trovano quindi costretti a fuggire da Londra, vivendo di accattonaggio.

Nel frattempo, convinto che ormai il vecchio sia riuscito a raggranellare una discreta fortuna per la giovane Nell, il fratello prodigo di questa, Frederick, riesce a persuadere senza troppe difficoltà il suo ingenuo amico Dick Swiveller a partire alla loro ricerca. L'intenzione del fratello maggiore è quella d'impossessarsi della presunta eredità di Nell a scapito della sorellina. Per riuscire nel suo intento, Frederick entra in contatto con Quilp; questi, anche se conosce perfettamente la situazione di Nell, incoraggia il giovane a proseguire le ricerche. Dick viene quindi assunto come impiegato presso lo studio legale di Samson Brass.

Kit, nel frattempo, rimasto senza lavoro, riesce a trovare un nuovo impiego presso i signori Garland, da lui incontrati casualmente per strada, ed entra in contatto con un uomo misterioso che sta cercando a sua volta notizie su Nell e il nonno. Kit, lo sconosciuto e Mr Garland, insieme alla madre di Kit, Mrs Nubbles, partono alla ricerca del vecchio e della bambina; lungo la strada, però, incappano in Quilp che trama per far accusare Kit di furto e quindi condannarlo alla deportazione. Dick, tuttavia, preso da scupolo di coscienza fa in modo di dimostrare l'innocenza del ragazzo. Quilp finirà la sua vita annegato nelle acque del Tamigi nel vano tentativo di sfuggire alla cattura.

Tutto sembra andare per il meglio, ma il lungo viaggio, le intemperie e le dure fatiche sopportate, hanno indebolito la salute di Nell, che si ammala improvvisamente e di lì a poco morirà.

Nel frattempo, una felice coincidenza permette al signor Garland di conoscere il luogo dove si sono nascosti Nell e il nonno; là giunge finalmente anche l'uomo misterioso che porta notizie da parte del fratello minore del nonno, padrone d'una prospera azienda, ma Nell è morta e il vecchio ha ormai perduto completamente la ragione. Pochi mesi dopo anche il nonno di Nell morirà di dolore.

La trama è tipicamente dickensiana: un insieme di pietoso e di grottesco, di pittoresco e sensazionale, di melodramma e comicità che, come sempre, vede

contrapporsi i buoni e i cattivi, là dove i cattivi possono anche riconvertirsi alla bontà d'animo e all'altruismo disinteressato, e dove i cattivi possono anche essere cattivissimi e i buoni, buonissimi.

Durante le loro peregrinazioni, la piccola Nell e suo nonno incontrano circhi e attrazioni ambulanti, *Punchmen* e strani personaggi, tutti comunque avvolti da un'aura grottesca e malinconica: uomini sui trampoli, l'addestratore di cani ballerini, i *freaks*, il prestigiatore e su tutti l'incantevole Mrs Jarley, l'inventiva e scaltra proprietaria del museo delle cere ambulante, una figura che, come afferma Manganelli nella sua introduzione a *La bottega dell'antiquario* “suona un po' carrolliana, direi un'antenata della Regina Rossa di Alice; (...) Mrs Jarley ripudia ogni parentela con il mondo di Punch: essa è cristiana e soprattutto prende il tè (...)”¹¹.

Incantevole, e un po' surreale, è anche la scena dell'incontro fra Mrs Jarley, Nell e suo nonno.

L'incontro avviene dopo che i due protagonisti hanno lasciato la casa del Maestro; nei pressi di un terreno incolto, accanto ad una siepe, i due intravedono un carrozzone, lindo e ben tenuto, e davanti ad esso una rispettabile ed elegante signora che sta prendendo il té all'aria aperta:

And that it was not an unprovided or destitute caravan was clear from this lady's occupation which was the very pleasant and refreshing one of taking tea. The tea-things., includeding a bottle of rather suspicious character and a cold knucle of ham, were set forth upon a drum, covered with a white napkin; and there, as if at the most convenient round-table in all the world, sat this roving lady, taking her tea and enjoying the prospect¹².

Insomma un incontro che potrebbe essere davvero uscito dalla penna di Lewis Carroll.

Mrs Jarley è il paradigma della vera professionista del *popular entertainment* e Dickens descrive così le sue capacità imprenditoriali e la sua inventiva:

In this depressed state of classical market, Mrs Jarley made extraordinary efforts to stimulate the popular taste, and whet the popular curiosity. Certain machinery in the body of the nun on the leads over the door was cleaned up and put in motion, so that the figure shook its head paralytically all day long, to the great admiration of a drunken, but very Protestant barber over the way (...)

Mrs Jarley sat in the pay-place chinking silver moneys from noon till night, and solemnly calling upon the crowd to take notice that the price of admission was only sixpence, and that the departure of the whole collection, on a short tour among the Crowned Heads of Europe, was positively fixed for that day week. (*OCS*, cap. 32, p. 238)

¹¹ Dickens, Charles, *La bottega dell'antiquario*, Rizzoli Editore, Milano, 2000. Introduzione, p.14.

¹² Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop*, Ware, Wordsworth Editions limited, 1995, cap, 26, p. 191.

Mrs Jarley reputa il *Punch and Judy Show* uno spettacolo orribile e volgare, e quando Nell le fa notare che non ha mai visto un “waxwork” prima di allora, chiedendole se sia più divertente di Punch, la gentile Mrs Jarley sbotta dicendo che “it's not funny at all.” e le consiglia caldamente di “Never go into the company of a filthy Punch anymore”(OCS, Cap. 27, p. 198).

Infatti poco prima dell'incontro con Mrs Jarley, Nell e il nonno hanno incontrato sul loro cammino due *Punchmen*, Short e Codlin i quali sembrano essere stati ispirati a Dickens da due veri burattinai che lo scrittore incontrò in Windsor Old Park e con i quali parlò a lungo finendo poi per noleggiarne uno spettacolo privato. I due fanno la loro curiosa apparizione dentro un cimitero, mentre si stanno riposando dalle fatiche della giornata e intenti a sistemare i loro burattini, in attesa di un nuovo spettacolo previsto per la sera nell'osteria.

Alla domanda del nonno di Nell sul perché si trovino proprio in un cimitero a sbrigare i loro affari, Short emblematicamente risponde:

Why you see, “ rejoined the little man, “we are putting up for tonight at the public-house yonder, and it wouldn't do to let 'em see the present company undergoing repair.”

“No!” cried the old man, making signs to Nell to listen, “why not, eh? why not?”

“because it would destroy all the delusion, and tke away all the interest, wouldn't it?” replied the little man. (OCS, cap. 16, p.122)

Dickens, da vero amante e sostenitore di Punch, ci tiene a sottolineare che la cosa più importante in uno spettacolo di burattini è proprio l'illusione, la magia, che c'è dietro ad esso. Non sarebbe uguale se gli spettatori potessero vedere i burattini appesi a testa in giù e ciondolanti fra un'esibizione e l'altra: loro sono “vivi”, perché noi lo vogliamo, siamo noi che creiamo l'illusione.

L'incontro con i *Punchmen* dà modo a Dickens di descrivere i burattini.

In part scattered upon the ground at the feet of the two men, and in part jumbled together in along flat box, were the other persons of the Drama. The hero's wife and one child, the hobby-horse, the doctor, the foreign gentleman who not being familiar with the language is unable in the representation to express his ideas otherwise than by the utterance of the word 'Shallalalah' three distinct times, the Radical neighbour who will by no means admit that the bell is an organ, the executioner, and the Devil, were all here.

(OCS, cap. 16, p. 120)

La descrizione di Dickens fa pensare che essi siano i protagonisti di una versione del *Punch and Judy show* che possiede ancora alcune delle sue caratteristiche pre-vittoriane come la presenza fra i burattini dell' "hobby-horse" e della campana, e di altre già vittoriane, come il Foreign Gentleman, che sa dire solo la parola "Shallalalal"

Punch invece viene descritto a parte, più lontano rispetto agli altri burattini.

Perched cross-legged upon a tombstone behind them, was a figure of that hero himself, his nose and chin as hooked and his face as beaming as usual. Perhaps his imperturbable character was never more strikingly developed, for he preserved his usual equable smile notwithstanding that his body was dangling in a most uncomfortable position, all loose and limp and shapeless, while his long peaked cap, unequally balanced against his exceedingly slight legs, threatened every instant to bring him toppling down.

(OCS, cap. 16, p. 120)

Più avanti, Dickens si diletta nel raccontare al lettore uno spettacolo di Punch e lo fa con divertito entusiasmo, quasi fanciullesco, dandoci prova del suo reale affetto verso il *Punch and Judy Show*. Dalle sue parole s'intuisce che fra i due *Punchmen*, Codlin è il *bottler* (detto anche *pardner*), la spalla, mentre Short manipola i burattini.

And now Mr Thomas Codlin, the misanthrope, after blowing away at the Pan's pipes until he was intensely wretched, took his station on one side of the checked drapery which concealed the mover of the figures, and putting his hands in his pockets prepared to reply to all questions and remarks of Punch, and to make a dismal feint of being his most intimate private friend, of believing in him to the fullest and most unlimited extent, of knowing that he enjoyed day and night a merry and glorious existence in that temple, and that he was at all times and under every circumstance the same intelligent and joyful person that the spectators then beheld him. (..)

Upon this head, however, he (*Codlin*) had no cause for any anxiety, for the whole performance was applauded to the echo, and voluntary contributions were showered in with liberality which testified yet more strongly to the general delight. Among the laughter none was more loud and frequent than the old man's. (OCS, cap. 16, p. 124)

Il più entusiasta fra il pubblico sembra essere il nonno di Nell, che in qualche modo rappresenta quella media borghesia vittoriana che tanto amava gli spettacoli di Punch, noleggiandoli privatamente, proprio come Dickens.

Rosalinde Crone sostiene infatti che "It was a sense of nostalgia that prompted early Victorian middle- and upper-class men to invite Punch into their homes. They had found immense joy in the show during their youth as young 'men about town', seeing in the puppet a reflection of the pleasurable elements of Regency culture, including hedonism

and misogyny”¹³.

Nel romanzo, Punch e la sua tragicomica amoralità sono alla base di una riflessione sul rapporto tra immoralità e malvagità umana, che porteranno lo scrittore vittoriano a creare un personaggio di *villain* che di Punch è l'espressione più eccessiva e grottesca, la sua caricatura malvagia, Daniel Quilp.

Il protagonista “cattivo” di *The Old Curiosity Shop*, potrebbe essere considerato un “esperimento” sociologico-letterario: Dickens cerca di descrivere come potrebbe essere Punch se incarnato in un essere umano, ed infatti Quilp, come Punch, è sottilmente e squisitamente malvagio, non ha rimorsi, anzi strizza l'occhio al lettore cercando di coinvolgerlo nelle sue malefatte. Egli non è il classico *villain* dall'animo torturato e torturatore di anime, non è adagiato su stesso e sulla sua villania anzi, si notano in lui un certo morboso autocompiacimento nel fare del male agli altri, nel perseguitare e nel tormentare, un particolare umorismo *noir*, un'ilarità crudele e raccapricciante di fronte alla sofferenza e al dolore.

Paradigma emblematico dell'estrema, quasi angelica bontà, ed esattamente il contrario di Quilp, è la piccola Nell, dalla straordinaria dolcezza e generosità, già una donna anche se in miniatura; infatti la prima impressione che l'anonimo narratore dei primi tre capitoli ha di Nell è quella di una cosina tremante, ma piena di grande energia e fascino: “I cannot describe how much I was impressed by this appeal and the energy with which it was made, which brought a tear into the child's clear eye, and made her slight figure tremble as she looked up into my face” (*OCS*, cap, 1, p. 4).

La bambina passa le sue giornate a prendersi cura dell'anziano nonno, trattandolo con un' attenzione precocemente materna: “Don't you think ill of me, because I use her help. She gives it cheerfully as you see, and it would break her heart if she knew that I suffered anybody else to do for me what her little hands could undertake” (*OCS*, cap. 1, p. 8).

Il nonno, dunque, con queste parole, conferma la personalità devota e sensibile della piccola Nell, che vive in funzione dei bisogni dell'anziano.

Quanto Nell è buona e gentile, quanto Mr Quilp è sadico e malvagio. Controparte inquietante e oscura della piccola Nell, Quilp cerca in tutti i modi possibili di umiliare la bambina, facendone anche un bersaglio sessuale, e i suoi approcci verso Nell hanno un che di inquietante e volgare:

¹³ Crone, Rosalind, art. cit., p.1071.

“You look very pretty today, Nelly, charmingly pretty. Are you tired, Nelly?”

“No, sir, I'm in a hurry to get back, for he will be anxious while I'm away.”

there's no hurry, little Nell, no hurry at all, ” said Quilp.

“How should you like to be my number two, Nelly?”

“To be what, sir?”

“My number two, Nelly, my second Mrs Quilp,” said the dwarf.

The child looked frightened, but seemed not to understand him, which Mr Quilp observing, hastened to explain his meaning more distinctly.

“To be Mrs Quilp the second, when Mrs Quilp the first is dead, sweet Nell”, said Quilp, wrinkling up his eyes and luring her towards him with his bent forefinger, “to be my wife my little cherry-cheeked, red-lipped wife. Say that Mrs Quilp lives five years, or only four, you'll be just the proper age for me. Ha ha! Be a good girl, Nelly, a very good girl, and see if one of these days you don't come to be Mrs Quilp of Tower Hill.”

(OCS, cap. 5, p. 44)

Questa scena ricorda in parte l'atteggiamento sfrontato e disinibito di Punch, che lo equipara al *Vice* dei *Morality Plays*.

Punch ha una moglie, ma anche una giovane amante, Polly. La figura di Polly, è muta e remissiva, quasi una bambola, che si presta a tutte le *avances* di Punch senza reagire lasciandosi trascinare in danze sfrenate e abbracci lascivi.

Sia Pretty Polly nel *Punch and Judy Show*, che la Teresina delle Guarattelle napoletane sono marotte¹⁴ e non burattini a guanto: questa particolarità le rende più simili a delle bambole e, di conseguenza, i loro movimenti risultano molto meno vivaci e più statici di quelli di un classico burattino.

E' importante sottolineare che nella trascrizione del *Punch and Judy Show* di Collier (che resta la versione forse più fedele dell'opera, perché ancora non rimaneggiata dagli interventi edulcoranti di epoca vittoriana) Polly appare proprio **dopo** la morte di Judy¹⁵:

14 La marotta non è un burattino che non va calzato, ma si manovra per mezzo di un bastone. Tale scelta è stata adottata per semplificare e ritmare la scena. La marotta più conosciuta è Teresina, eterna innamorata di Pulcinella che accompagna quest'ultimo nei suoi lazzi sfruttando il bastone. C'è tuttavia una leggenda popolare che attribuisce l'uso del bastone per rispettare la donna. Infatti, la leggenda vuole che nessun gentiluomo si sarebbe reso disponibile a mettere la mano sotto le vesti di una donna, e visto che per calzare un burattino bisogna fare ciò, i personaggi femminili vennero trasformati in marotte. In realtà quasi tutti i personaggi femminili hanno il bastone (se parliamo di burattini), quindi sono tutte marotte. Il termine deriva dal francese *marotte*.

15 Collier, John Payne, *Punch and Judy, A Short History with the Original Dialogue*, Mineola, New York, Dover Publications Inc., 2006, scena V, p. 113

ENTER PRETTY POLLY

Punch (*seeing her and singing out of the Beggars opera while she dances*)

when the heart of a man is oppressed with cares,
the clouds are dispelled when a woman appears...etc

Punch (*aside*) What a beauty! What a pretty creature! (*extending his arms, and then clasping his hands in admiration. She continues to dance, and dances round him, while he surveys her in silent delight. He then begins to sing a slow tone and foots it with her; and as the music quickens, they jig it backwards and forwards, and sideways, to all parts of the stage, At last Punch catches the lady in his arms and kisses her most audibly, while she appears "nothing loth". After waltzing, they dance to the tune of The White Cockade, and Punch sings as follows*):

I love you so, I love you so
I never will leave you, no, no, no:
If I had all the wives of wise King Sol,
I would kill them all for my Pretty Poll.

(Exeunt dancing)

Polly è “pretty” come Nell, ma diversamente da Polly, che è una bambola muta, Nell dimostrerà uno spirito tenace e volitivo e rifuggirà da Quilp.

Quilp è capace di sconce avances, ma anche di una ironica e stucchevole cortesia verso le donne e in special modo, nel romanzo, questa si esprime nei confronti di Miss Sally Brass, la sorella di Samson Brass, l'avvocato-tuttofare di Quilp.

Sally Brass non è affatto bella: è mascolina, ossuta, ombrosa e non sa manifestare i sentimenti, sembra incapace anch'essa di compassione; è una donna energica, volitiva, dura e concreta, simile al fratello per l'aspetto fisico, ma non per il carattere, e questo la rende decisamente più virile e di polso rispetto a Samson: “In complexion Miss Brass was sallow - rather a dirty sallow, so to speak – but this hue was agreeably relieved by the healthy glow which mantled in the extreme tip of her laughing nose”(OCS, cap. 33. p. 241). Insomma un'altra Judy.

Quilp nei confronti di Miss Brass è estremamente “courteous”, ma di una cortesia così iperbolica da apparire per quella che è, un'esilarante presa in giro.

“Hallo! He said, standing on tip-toe on the window sill, and looking down into the room. “Is ther anybody at home?” Is there any of the Devil's ware here? Is Brass at premium, eh?”

“Ha, ha, ha!” laughed the lawyer in an affected ecstasy. “Oh, very good , sir! Oh, very good indeed! Quite eccentric! Dear me, what huomour he has!”

“Is that my Sally?” croaked the dwarf, oglingthe fair Miss Brass. “Is it Justice with the bandage off her eyes, and without the sword and scales? Is it the Strong Arm of the Law? Is it the Virgin of Bevis?”

“What an amazing flow of spirits!” cried Brass. “Upon my word it's quite extraordinary!”

(OCS, cap.33, p. 244)

E ancora:

“There is the woman I ought to have married – there is the beautiful Sarah – there is the female who has all the charms of her sex and none of their weakness. Oh Sally, Sally!”

To this amorous address Miss Brass briefly responded “Bother!”

“Hard-hearted as the metal from which she takes her name,” said Quilp. “Why don't she change it – melt down the brass, and take another name?”

“Hold your nonsense, Mr Quilp, do,” returned Miss Sally, with a grim smile. “I wonder you're not ashamed of yourself (...)” (OCS, cap. 33, p. 245)

Non è difficile anche qui fare un paragone tra Punch e Quilp: come non vedere in questo scambio di battute fra una bisbetica e scontrosa Miss Sally e uno stucchevole Quilp, lo stesso gioco che si verifica fra Punch e sua moglie Judy?

Punch. Oh! I've got such a splendid wife! (*Calling below.*) Judy!—Judy, my darling!—Judy, my duck of several diamonds!

Enter Judy.

Punch (admiring his Wife). Ain't she a beauty? There's a nose! Give us a kiss.

(They embrace fondly.) Now play up.

*They dance*¹⁶.

16 *The Wonderful drama of Punch and Judy by Papernose Woodensconce*, op. cit. (vd. Appendice 2).

Oppure la stessa scena nella versione di Mayhew:

Punch. What a sweet creature! what a handsome nose and chin!
(*He pats her on the face very gently.*)

Judy. (*Slapping him.*) Keep quiet, do!

Punch. Don't be cross, my dear, but give me a kiss.

Judy. Oh, to be sure, my love. [*They kiss.*]

Punch. Bless your sweet lips! (*Hugging her.*) This is melting moments. I'm very fond of my wife; we must have a dance.

Judy. Agreed. [*They both dance* ¹⁷.]

Infatti Quilp quasi si rammarica di non avere Sally come moglie, la quale sembra possedere, come dice lui, tutto il fascino dell'essere donna tranne le sue debolezze (decisamente il contrario della fragile e tremante Mrs Quilp). Quindi, se Quilp sta a Punch, risulta chiaro che Miss Brass sta a Judy, così come Nell sta, in parte, a Pretty Polly.

Se il burattino Punch con il suo grosso naso adunco e la gobba, il sorriso luciferino e le gambette disarticolate, appare già una creatura dall'aspetto inquietante, Dickens rende il corrispondente umano di Punch, Quilp, ancora più inquietante:

The child was closely followed by an elderly man of remarkably hard features and forbidding aspect, and so low in stature as to be quite a dwarf, though his head and face were large enough for the body of a giant. His black eyes were restless, sly, and cunning; his mouth and chin, bristly with stubble of a coarse hard beard; and his complexion was one of that kind which never looks clean or wholesome. But what added most to the grotesque expression of his face, was a ghastly smile, which appearing to be the mere result of habit and to have no connection with any mirthful or complacent feeling, constantly revealed the few discoloured fangs that were scattered in his mouth and gave him the aspect of a panting dog.

(*OCS*, cap. 3, p. 22)

Il paragone di Quilp con il cane, ci ricorda che nella *Punch's Opera*, uno dei protagonisti principali è un cane, Toby. I riferimenti alla scena in cui Punch lotta con il cane e il suo padrone, Mr Jones (o Scaramouche, come nella versione di Collier) sono evidenti. Nella scena seguente, Dickens fa incontrare Quilp con un cane legato alla catena e qui la citazione da *Punch and Judy* è chiarissima:

¹⁷ *The Dominion of Fancy, or, Punch's Opera*, in Mayhew, Henry, op. cit. (vd. Appendice 1).

“Why don't you come and bite me, why don't you come and tear me to pieces, you coward? Said Quilp, hissing and worrying the animal till he was nearly mad. “You're afraid, you bully, you're afraid, you know you are.”

The dog tore and strained at his chain with starting eyes and furious bark, but there the dwarf lay, snapping his fingers with gestures of defiance and contempt. When he had sufficiently recovered from his delight, he rose, and with his arms a-kimbo achieved a kind of demon-dance round the kennel, just without the limits of the chain, driving the dog quite wild. (*OCS*, cap. 21, p. 162)

Nella scena con il cane Toby, l'effetto della lotta fra burattino e animale è assolutamente esilarante: Toby morde Punch sul naso e i due iniziano una sorta di balletto a base di bastonate e morsi.

In questo caso, invece, la “demon-dance”, come la chiama Dickens, la danza infernale che Quilp fa davanti al povero cane, possiede una netta sfumatura sadica: Quilp si diverte a perseguitare il cane che però a sua volta non può difendersi dal nano, poichè è legato alla catena.

Il burattino Punch, come nella scena quasi identica delle Guarattelle napoletane tra Pulcinella e il cane Caciuttiello, trasforma la persecuzione in un gioco vivace e comico, dove però nessuno vince o perde, perché i due protagonisti sono comunque alla pari. Quilp, invece, agisce in modo subdolo e crudele, in quanto le sue malefatte sono rivolte sempre ed esclusivamente contro i più deboli, vecchi, bambini, donne, che non possono e non riescono a difendersi, proprio come il cane alla catena.

Secondo questa logica, quindi, è naturale che la prima vittima delle nefandezze e delle cattiverie di Quilp sia sua moglie, che non riesce in alcun modo a sottrarsi al sottile e violento sarcasmo del marito.

Over nobody had he such complete ascendancy as Mrs Quilp herself – a pretty, little mild-spoken, blue eyed woman, who having allied herself in wedlock to the dwarf in one of those strange infatuations of which examples are by no means scarce, performed a sound practical penance for her folly, every day of her life. (*OCS*, cap. 4, p. 29)

Se Quilp è l'esagerazione di Punch, Mrs Quilp può essere considerata invece la diminuzione di Judy. Mrs Punch non si tira indietro nel fronteggiare il marito e, anche se ne viene sopraffatta, s'intuisce che Judy non è affatto una donnina mite e remissiva. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che all'origine dello show, Punch era lo zimbello di sua moglie Joan, una bisbetica manesca e dispotica, con la quale intratteneva esilaranti

rapporti di ordinario *slapstick* domestico.

A questo proposito, alquanto inquietante risulta la scena in cui Mr Quilp, tornando a casa, trova la moglie e la suocera con altre signore riunitesi per il tè. L'uomo si dimostra subito irritato da quel circolo di donne e non si perita a manifestarlo apertamente.

Uscite le vicine, allontanata un'infuriata -anche se intimorita- suocera, Quilp e la moglie rimangono da soli in salotto. La donna viene quindi costretta dal marito a restare sveglia e immobile con lui per tutta la notte, nel freddo della stanza e al buio.

La scena è una rappresentazione emblematica non solo del rapporto squilibrato che c'è fra Quilp e sua moglie, ma anche della capacità dell'uomo di annullare spiritualmente e fisicamente la donna, attraverso delle vessazioni psicologiche che sono ancora più sadiche e sottilmente malvage di quelle fisiche. I coniugi Punch risolvono i loro problemi famigliari a botte di randello e mestoli di legno, ma Judy, prima di soccombere alla furia di Punch, si difende sia verbalmente che fisicamente e di certo non si lascia intimorire da Punch, anzi lo sfida apertamente.

Nel capitolo 50, Dickens introduce così la scena che vede contrapporsi Quilp e sua moglie, rea di aver creduto morto il marito:

Matrimonial differences are usually discussed by the parties concerned in the form of dialogue, in which the lady bears at least her full half share. Those of Mr and Mrs Quilp, however, were an exception to the general rule; the remarks which they occasioned being limited to a long soliloquy on the part of the gentleman, with perhaps a few deprecatory observations from the lady, not extending beyond a trembling monosyllable uttered at long intervals, and in a very submissive and humble tone.

(OCS, cap. 50, pp. 363-364)

Quilp nel suo violento monologo, non riesce a stare fermo: si agita, corre di qua e di là, scuote violentemente gambe e braccia, sembra davvero un burattino sulla scena.

Mrs Quilp, invece, se ne rimane seduta, piangendo silenziosamente.

Of these Mr Quilp delivered himself with the utmost animation and rapidity, and with so many distortions of limb and feature, that even his wife although tolerably well accustomed to his proficiency in these respects, was well-high beside herself with alarm. (OCS, cap.50, p. 364)

Alla domanda della moglie sul perché fosse sparito all'improvviso senza neppure avvisarla, Quilp reagisce con una risposta che è davvero emblematica del suo "essere" Punch.

“How could you go away so long without a saying a word to me or letting me hear or know anything about you?” asked the poor little woman, sobbing. “How could you be so cruel, Quilp?”

“How could I be so cruel! Cruel!” cried the dwarf. “Because I was in the humour. I’m in the humour now. I shall be cruel when I like. (...)” (OCS, cap. 50, p. 364)

E ancora, più oltre, quando la povera e affranta Mrs Quilp va a fare visita al marito che nel frattempo se n'è andato di casa:

“Halloa!”

“Oh, Quilp!” cried his poor little wife, looking up. “How you frightened me!”

“I meant to, you jade,” returned the dwarf. “What do you want here? I’m dead, an’t I?”

“Oh, please come home, do come home,” said Mrs Quilp, sobbing; “we’ll never do so any more. Quilp, and after all it was only a mistake that grew out of our anxiety.”

“Out of your anxiety,” grinned the dwarf. “Yes, I know that – out of your anxiety for my death. I shall come home when I please. I’ll be a Will o’the Wisp, now here, now there, dancing about you always, starting up when you least expect me, and keeping you in a constant state of restlessness and irritation.”

(..)

Her worthy lord stretched his neck and eyes until she had crossed the yard, and then, not at all sorry to have had this opportunity of carrying his point, and asserting the sanctity of his castle, fell into a n immoderate fit of laughter, and laid him self down to sleep again. (OCS, cap. 50, p. 371)

Quilp appare come un burattino “umano” grottesco e mostruoso e qui ritorna l'eco delle parole di Punch:

Officer. You must go with me. You killed your wife and child.

Punch. They were my own, I suppose; and I had a right to do what I liked with them.

Punch si diverte della sua malvagità burattinesca; ad ogni malefatta risponde con una risata, ad ogni dispetto con una canzoncina, proprio come Quilp.

Quilp, quindi, non è un nano qualunque: con la grossa testa e il corpo piccolo, la gobba e il naso a uncino, il ghigno perennemente costretto in un sorriso malefico, egli è la copia vivente di Mr Punch.

Un'altra caratteristica che rende Quilp così simile a Punch è quella di apparire e scomparire senza preavviso: come Mr Punch fa la sua sorprendente apparizione dai vari

angoli del palco, anche Quilp pare avere lo stesso comportamento.

Il suo divertimento pare essere sbucare all'improvviso alle spalle della gente, spesso da dietro finestre o piccole porte e l'immagine è esilarante: Quilp spunta fuori dal nulla proprio come farebbe un burattino, o un *Jack in a box*.

In questa scena ben riuscita, Quilp non solo fa quasi morire di paura la madre di Kit, Mrs Nubbles, ma è anche ben chiaro il parallelo che si propone di fare Dickens con l'episodio di Punch e The Baby :

The good woman was so much alarmed by the sudden apparition of this unknown piece of ugliness, that she hastily caught the baby from its cradle and retreated into the fustiest corner of the room; while little Jacob, sitting upon his stool with his hands on his knees, looked full at him in a species of fascination, roaring lustily all the time. Richard Swiveller took an easy observation of the family over Mr Quilp's head, and Quilp himself, with his hands in his pockets, smiled in an exquisite enjoyment of the commotion occasioned.

“Don't be frightened, mistress,” said Quilp, after a pause. “Your son knows me; I don't eat babies; I don't like 'em. It will be as well to stop that young screamer though, in case I should be tempted to do him a mischief. Holloa, sir! Will you be quiet?”

Little Jacob stemmed the course of two tears which he was squeezing out of his eyes, and instantly subsided into a silent horror.

“Mind you don't break out again, you villain!” said Mr Quilp, looking sternly at him, “or I'll make faces at you and throw you into fits, I will.” (*OCS*, cap. 21, p. 157)

La minaccia di far del male al piccolo Jacob in questo caso non si realizza, ma Quilp non avrebbe alcuno scrupolo nell'attuarla e certamente nessun rimorso di coscienza:

Punch, il burattino, invece realizza pienamente la minaccia e di certo non si fa scrupoli nel gettare suo figlio dalla finestra, ma l'azione risulta così surreale e ad effetto da essere comica nel suo humor nero. Punch però è un burattino, e come tale non ha sentimenti propri: recita una parte e lo fa sapendo che chi osserva è cosciente del fatto che la rappresentazione, anche delle peggiori nefandezze, sia solo una messinscena. Lo sguardo e il ghigno immobile di Punch creano una sorta di distanza emotiva fra le sue azioni e il pubblico, ma anche una sottile inquietudine, perché i crimini di Punch sembrano essere compiuti in completa amoralità: un bambino cattivo che si diverte a fare i dispetti.

Quilp, invece, è un cattivo per eccellenza, e la sua cattiveria portata talmente all'eccesso, così esagerata, da diventare inevitabilmente un personaggio grottesco e irreale, proprio come un burattino sulla scena.

Il ghigno immobile di Quilp è difficile da decifrare ed è speculare all'eterno sorriso di Punch:

Making his voice ascend in the scale with every succeeding, Mr Quilp finished in a shrill squeak, and subsided into the panting look which was customary with him, and which, whether it were assumed or natural, had equally the effect of banishing all expression from his face, and rendering it, as far as it afforded any index to his mood or meaning, a perfect blank. (*OCS*, cap. 48, p. 352)

Quilp squittisce come Punch, quando è irritato, e il suo volto è una maschera, rigida e fissa. Egli diventa un'unica, vuota espressione.

Dickens dunque riesce a portare all'estremo l'elemento grottesco, ed è proprio la felice commistione tra “eccessivo” e “minuscolo” che rende il personaggio Quilp così ben riuscito e così simile a Punch:

Il “grotesque” di Quilp sta nella specifica, dissennata miscela di enorme – come mangia, come dorme, come odia, le sue smorfie, le sue insidie, le sconce blandizie, la prevaricazione fortunata, la vocazione ad offendere e corrompere - e di minuscolo – la sua corporeità, i vagabondaggi toposchi, l'occhiuta vigilanza da furetto, il notturno starnazzare, il modo di procedere sgusciando, apparendo, scomparendo, il parlare untuoso e unto, cerimonioso e furbo. (...) E' il tentatore, che ha successo anche se la sua funzione empia e insieme ilare - c'è un'allegria degli inferi – è apertamente denunciata dal suo corpo di mostro¹⁸

Esagerato è anche l'appetito, quasi disumano, di Quilp per i piaceri della vita, soprattutto per il cibo. Anche in questo caso la fame di Quilp è insaziabile e senza fondo.

Punch e Pulcinella sono anch'essi amanti dei piaceri della vita, ma Quilp porta questa passione a livelli parossistici.

Sembra impossibile che un uomo della sua statura possa avere un tale feroce appetito, ed anche in questo caso Quilp dimostra quanto siano ferine, animalesche e grottesche le sue azioni, perfino nella quotidianità, come in questa scena in cui Quilp fa colazione con la moglie e la suocera:

Slight and ridiculous as the incident was, it made him appear such a little fiend, and withal such a keen and knowing one, that the old woman felt too much afraid of him, to utter a single word, and suffered herself to be led with extraordinary politeness to the breakfast-table. Here he by no means diminished the impression he just produced, for he ate hard eggs, shell and all, devoured gigantic prawns with the heads and tails on, chewed tobacco and water-cresses at the same time and with extraordinary greediness, drank boiling tea without winking, bit his fork and spoon til they bent again, and in short performed so many horrifying and uncommon acts that the women were nearly frightened out of their wits, and began to doubt if he were really a human creature. (*OCS*, cap. 4, p. 39)

¹⁸ Dickens, Charles, *La bottega dell'antiquario*, Milano, Rizzoli Editore, 2000, Introduzione di Giorgio Manganelli, p. 8.

E' interessante notare che Dickens per ben due volte sottolinei la straordinarietà delle azioni di Quilp, proprio attraverso l'uso reiterato dell'aggettivo “extraordinary”, ma anche di “uncommon” e “horrifying”, e che concluda affermando che Quilp possa non essere un vero essere umano.

Un elemento che è bene sottolineare della figura di Quilp è la sua ilarità: Quilp sorride, ride, ghigna, sembra sempre contento e felice, nonostante le sue malefatte. Quest'aspetto ci ricorda Punch: l'esuberanza e la spensieratezza del burattino appartengono anche a Quilp.

Quilp is not in the least unhappy. His whole picturesqueness consists in the fact that he has a kind of hellish happiness, an atrocious hilarity... Quilp is not in the least bitter; he has an unaffected gaiety, an expansiveness, an universality. He desires to hurt people in the same hearty way that a good-natured man desires to help them... Quilp is not in the least stunted in mind; he is not in reality even stunted in body – his body, that is, does not in any way falls hort of what he wants to do¹⁹.

E' proprio quella “allegria degli inferi” di cui parlava Manganelli.

Punch, anarchico, ribelle, amorale, un po' folletto e un po' diavolo si deforma e si espande in Quilp, immorale, diabolico, astuto, sarcastico, spietato.

Chesterston's emphasis on Quilp's cheerfulness is important: he is not a tortured miserable villain, so twisted by obsession that he can take no pleasure in his ill deeds. He has the ability to stand apart from himself, contemplate his actions, and appreciate and enjoy his own cunning²⁰.

Scrive ancora Manganelli:

Essendo di vocazione infernale, Quilp è un realista, un concreto, un misuratore del mondo: un mondo che egli pensa come se in esso non esistesse lui appunto, l'irreale realista Quilp. Il demonio è il signore del mondo ma la sua distrazione narcisistica gli impone di ignorare che egli stesso è parte del mondo. Infine Quilp non è la forza, giacché egli è un acquirente d'anime, ma è un potere negativo, qualcosa che esercita la sua azione chiamando a sé, mostruosamente orfico, quel che di deforme indovina in coloro che sono dannati ad innamorarsi del deforme²¹.

Nella parte finale del *Punch and Judy show*, Mr Punch, il diabolico burattino, ha la meglio sul diavolo: lo batte e lo supera in destrezza ed astuzia. E sopravvive ancora una volta, all'infinito.

Quilp, nonostante tutta la sua malvagia scaltrezza, la sua capacità infernale di attirare a sé le anime corrotte, di fare del male e di goderne, alla fine del romanzo, invece, morirà, annegando nel Tamigi, nel tentativo di sfuggire alla giustizia, la stessa

19 Chesterston, Gilbert Keith, in Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 1995, Introduction by Peter Preston, p. XX.

20 Ibid, p. XX.

21 Dickens, Charles, op. cit., pp. 8-9.

giustizia della quale Punch riesce sempre a beffarsi, in un gioco ironico e perpetuo.

And there it lay, alone. The sky was red with flame, and the water that bore it there had been tinged with the sullen light as it flowed along. The place the deserted carcase had left so recently, a living man, was a blazing ruin. There was something of the glare upon its face. The hair, stirred by the damp breeze, played in a kind of mockery of death – such a mockery as the dead man himself would have revelled in when alive – about its head, and its dress fluttered idly in the night wind. (*OCS*, cap. 67, p. 500)

C'è una spietata ironia nella morte di Quilp, nel suo viso rischiarato dal bagliore delle fiamme lontane, come una prefigurazione del suo viaggio verso gl'Inferi; una morte che è un beffardo scherzo del destino, un gioco macabro.

Al contrario, il *Punchman* di Mayhew così spiega la fine del Diavolo per mano di Punch:

By struggling with Satan, Punch overpowers him, and he drops the poker, and Punch, kills him with his cudgel, and shouts 'Bravo! Hooray! Satan is dead,' he cries (we must have a good conclusion): 'we can now all do as we like!' - (That's the moral, you see.)

Sconfitto il Diavolo, superato il confine fra bene e male, tutto diventa possibile, specialmente per Punch, mentre Quilp, nonostante sia come Punch, non è un burattino, ma un essere umano e quindi mortale e limitato.

Dickens, con la morte violenta di Quilp, ristabilisce l'ordine costituito, in cui i cattivi muoiono sempre, mentre i buoni trionfano: una sorta di utopica speranza. Nel teatro di figura, in *Punch and Judy*, l'allegoria è più sottile, complessa e forse più attinente alla realtà mondana di quella dickensiana: nella vita, come fra i burattini, il Male può vincere ed essere, a volte, anche più potente del Bene, perché come dice il *Professor* di Mayhew in conclusione, “that's the moral, you see”.

BIBLIOGRAFIA

Byrom, Michael, *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*, Norfolk, Da Silva Puppet Books, 1988.

Chesterston, Gilbert Keith, in Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop*, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, 1995.

Collier, John Payne, *Punch and Judy*, London, Bell&Daldly, York Street, Covent Garden, Fifth Edition, (First Edition, London, S. Prowett, 1828), 1870.

Collier, John Payne, *Punch and Judy, A Short History with the Original Dialogue*, Mineola, New York, Dover Publications Inc., 2006.

Dickens, Charles, *Dombey and Son*, Bradbury and Evans, 1848, in *Punch 'n Dickens*, (articolo contenuto sul sito www.sagecraft.com).

Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop*, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Limited, 1995.

Dickens, Charles, *La bottega dell'antiquario*, Milano, Rizzoli Editore, 2000.

Pepys, Samuel, *Diary*, in Speaight, George, *History of the English Puppet Theatre*, New York, John De Graff, 1955.

Fano, Nicola, *Le maschere italiane*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Fielding, Henry, *The Author's Farce*, London, J. Watts, 1750.

Leach, Robert, *The Punch and Judy Show*, London, Batsford Academic and Educational, 1985.

Mayhew, Henry, *London Labour and the London Poor*, Vol.3, London, Griffen, Bohn & Company, 1851.

Mayhew, Henry, *London Labour and the London Poor*, Ware, Wordsworth Editions Limited, 2008

Praz, Mario, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni Editore, 1995.

Schlicke, Paul, *Dickens and Popular Entertainment*, Academic Division of Unwin Hyman Ltd, London, 1985.

Speaight, George, *History of the English Puppet Theatre*, New York, John De Graff, 1955.

Speaight, George, *Punch and Judy, A History*, first published under the title *History of the English Puppet Theatre*, (revised edition), London, Studio Vista Ltd., 1970.

Stead, John Philip, *Mr Punch*, London, Evans Brothers Limited, 1950.

Punch and Judy in *The National Nursery Book with One Hundred and Twenty Illustrations*, London, Frederick Warne and Co., Bedford Street, Covent Garden, ca.1870.

Punch (or The London Charivari), in Leach, Robert, *The Punch and Judy Show*, London, Batsford Academic and Educational, 1985.

The Wonderful Drama of Punch and Judy by Papernose Woodensconce with illustrations by The Owl, London, H. Ingram and Co., 1854.

The Letters of Charles Dickens, Vol. V, 1847-1849, ed. by Storey.G. and Fielding K.J., Gloucester, Clarendon Press, 1981 in:

http://www.punchandjudy.org/Punch&Judy_Punch_and_Dickens.htm

Articoli

Crone, Rosalind, “Mr and Mrs Punch in Nineteenth Century England”, in *The Historical Journal*, 49,4 2006, Cambridge University Press, pp. 1055-1082.

Freshwater Pearls Puppetry, *Punch 'n Dickens*, in:

<http://www.sagecraft.com/puppetry/traditions/punch.dickens.html>

Sitografia

www.buma.it

www.britannica.com

www.dickens.port.ac.uk/entertainment

<http://www.freshwaterpearlspuppetry.com>

<http://www.history.co.uk/explore-history/history-of-london/pleasure-gardens.html>

www.magocoppelius.it

www.sagecraft.com.

<http://www.traditionalmusic.co.uk>

APPENDICE 1

A Punch and Judy script as it first appeared in *London Labour and the London Poor* by Henry Mayhew, published in 1851.

The Dominion of Fancy, or, Punch's Opera.

Punch is a fancy for every person, you know, whoever may fancy it. I stands inside here on this footboard; and if there's any one up at the winders in the street, I puts my foot longways, so as to keep my nob out of sight. This here is the stage front, or proceedings (proscenium), and is painted over with flags and banners, or any different things. Sometimes there's George and the Dragging, and the Rile Queen's Arms, (we can have them up when we like, cos we are sanctioned, and I've played afore the rile princes). But anything for freshness. People's tired of looking at the Rile Arms, and wants something new to cause attraction, and so on.

'This here's the playboard, where sits Punch. The scenes behind are representing a garding scene, and the side scenes is a house and a cottage-they're for the exaunts, you know, just for convenience. The back scene draws up, and shows the prison, with the winders all cut out, and the bars showing, the same as there is to a gaol; though I never was in one in my life, and I'll take good care I never shall be.

'Our speaking instrument is an unknown secret, cos it's an "unknown tongue," that's known to one except those in our own purfession. It's a hinstrument like this which I has in my hand, and it's tuned to music. We has two or three kinds, one for out-doors, one for in-doors, one for speaking, one for singing, and one that's good for nothing, except selling on the cheap. They ain't whistles, but "calls," or "unknown tongues"; and with them in the mouth we can pronounce each word as plain a parson, and with as much affluency.

'The great difficulty in preforming Punch consists in speaking with this call in the

mouth-cos it's produced from the lungs; it's all done from there, and is a great strain, and acquires suction-and that's brandy-and-water, or summat to moisten the whistle with. 'We're bound not to drink water by our purfession, when we can get anything stronger. It weakens the nerves, but we always like to keep in the bounds of propriety, respectability, and decency. I drinks my beer with my call in my mouth, and never takes it out, cos it exposes it, and the boys (hang 'em!) is so inquisitive. They runs after us, and looks up in our face to see how we speaks; but we drives 'em away with civility.

'Punch is a dramatical performance, sir, in two acts, patronised by the nobility and gentry at large. We don't drop the scene at the end of the first act, the drum and pipes strikes up instead. The first act we consider to end with Punch being took to prison for the murder of his wife and baby. You can pick out a good many Punch performers, without getting one so well versed as I am in it; they in general makes such a muffing concern of it. A drama, or dramatical performance, we calls it, of the original performance of Punch.

It ain't a tragedy; it's both comic and sentimental, in which way we think proper to preform it. There's comic parts, as with the Clown and Jim Crow, and cetera-that's including a deal more, yer know.

'It's pretty play Punch is, when preformed well, and one of the greatest novelties in the world; and most ancient; handed down, too, for many hundred years.

'The prison scene and the baby is what we calls the sentimental touches. Some folks where I preforms will have it most sentimental, in the original style. Them families is generally sentimental theirselves. To these sentimental folks I'm obliged to preform steady and werry slow; they won't have no ghost, no coffin, and no devil; and that's what I call spiling the performance entirely. Ha, ha!' he added, with a deep sigh, 'it's the march of intellect that's doing all this: it is, sir. 'Other folks is all for the comic, specially the street people; and then we has to dwell on the bell scene, and the nursing the baby, and the frying-pan, and the sausages, and Jim Crow.

'A few years ago Toby was all the go. Formerly the dog was only a stuffed figure, and it was Mr. Pike what first hit upon introducing a live animal; and a great hit it war. It made a surprising alteration in the exhibition, for till lately the performance was called Punch and Toby as well. We used to go about the streets with three dogs, and that was

admirable, and it did uncommon well as a new novelty at first, but we can't get three dogs to do it now. The mother of them dogs, ye see, was a singer, and had two pups what was singers too. Toby was wanted to sing and smoke a pipe as well, shake hands as well as seize Punch by the nose. When Toby was quiet, ye see, sir, it was the timidation of Punch's stick, for directly he put it down he flew at him, knowing at the same time that Punch was not his master.

'Punch commences with a, song. He does roo-too-rooey, and sings the "Lass of Gowrie" down below, and then comes up, saying, "Ooy-ey; Oh, yes, I'm a coming. How do you do, ladies and gents? " - ladies always first; and then he bows many times. "I'm so happy to see you," he says. "Your most obedient, most humble, and dutiful servant, Mr. Punch." (Ye see I can talk as affluent as can be with the call in my mouth.) "Ooy-ey, I wishes you all well and happy." Then Punch says to the drum-and-pipes-man, as he puts his hand out, "How do you do, master? - play up; play up a hornpipe: I'm a most hexcellent dancer"; and then Punch dances. Then ye see him a-dancing the hornpipe; and after that Punch says to the pipes, "Master, I shall call my wife up, and have a dance"; so he sing out, "Judy, Judy! my pratty creetur! come up stairs, my darling! I want to speak to you- and he knocks on the play-board.-"Judy! Here she comes, bless her little heart!"

Enter JUDY

Punch. What a sweet creature! what a handsome nose and chin!
(*He pats her on the face very gently.*)

Judy. (*Slapping him.*) Keep quiet, do!

Punch. Don't be cross, my dear, but give me a kiss.

Judy. Oh, to be sure, my love. [*They kiss.*]

Punch. Bless your sweet lips! (*Hugging her.*) This is melting moments. I'm very fond of my wife; we must have a dance.

Judy. Agreed. [*They both dance.*]

Punch. Get out of the way! you don't dance well enough for me.
(*He hits her on the nose.*) Go and fetch the baby, and mind and take care of it, and not hurt it. [*Judy exaunts.*]

Judy. *(Returning back with baby.)* Take care of the baby, while I go and cook the dumplings.

Punch. *(Striking Judy with his right hand.)* Get out of the way!
I'll take care of the baby. *[Judy exaunts.*

Punch *(sits down and sings to the baby)-*

'Hush-a-by, baby, upon the tree-top,
When the wind blows the cradle will rock,
When the bough breaks the cradle will fall,
Down comes the baby and cradle and all.'

[Baby cries.

Punch. *(Shaking it.)* What a cross boy *(He lays it down on the playboard, and rolls it backwards and forwards, to rock it to sleep, and sings again.)*

'Oh. slumber, my, darling, thy sire is a knight,
Thy mother's a lady so lovely and bright;
The hills and the dales, and the tow'rs which you see,
They all shall belong, my dear creature, to thee.

(Punch continues rocking the child. It still cries, and he takes it up in his arms, saying, What a cross child! I can't a-bear cross children. Then he vehemently shakes it, and knocks its head up against the side of the proceedings several times, representing to kill it, and he then throws it out of the winder.)

Enter JUDY

Judy. Where's the baby?

Punch. *(In a melancholy tone.)* I have had a misfortune; the child was so terrible cross, I throwed it out of the winder. *(Lemontation of Judy for the loss of her dear child. She goes into asterisks, and then excites and fetches a cudgel, and commences beating Punch over the head.)*

Punch. Don't be cross, my dear: I didn't go to do it.

Judy. I'll pay yer for throwing the child out of the winder. *(She keeps on giving him knocks of the head, but Punch snatches the stick away and commences an attack upon his wife, and beats her severely.)*

Judy. I'll go to the constable, and have you locked up.

Punch. Go to the devil. I don't care where you go. Get out of the way! *(Judy exaunts, and Punch then sings, 'Cherry ripe,' or 'Cheer, boys, cheer.' All before is sentimental, now this here's comic. Punch goes through his roo-too-to-rooey, and then the Beadle*

comes up.)

Beadle. Hi! hello, my boy!

Punch. Hello, my boy. *(He gives him a wipe over the head with his stick, which knocks him down, but he gets up again.)*

Beadle. Do you know, sir, that I've a, special order in my pocket to take you up?

Punch. And I've a special order to knock you down. *(He knocks him down with simplicity, but not with brutality, for the juvenial branches don't like to see severity practised.)*

Beadle. *(Coming up again.)* D'ye know, my boy, that I've an order to take you up?

Punch. And I've an order I tell ye to knock you down. *(He sticks him. Punch is a tyrant to the Beadle, ye know, and if he was took up, he wouldn't go through his rambles, so in course he isn't.)*

Beadle. I've a warrant for you, my boy.

Punch. *(Striking him.)* And that's a warrant for you, my boy. *(The Beadle's a determined man, ye know, and resolved to go to the ends of justice as far as possible in his power by special authority, so a quarrel enshoos between them.)*

Beadle. You are a blackguard.

Punch. So are you.
(The Beadle hits Punch on the nose, and takes the law in his own hands. Punch takes it up momentary; strikes the Beadle, and a fight enshoos. The Beadle, faint and exhausted, gets up once more; then he strikes Punch over the nose, which is returned pro and con.)

Beadle. That's a good 'un.

Punch. That's a better.

Beadle. That's a topper. *(He hits him jolly hard.)*

Punch. *(With his cudgel.)* That's a wopper. *(He knocks him out of his senses, and the Beadle exaunts.)*

Enter MERRY CLOWN

Punch sings 'Getting up Stairs,' in quick time, while the Clown is coming up. Clown dances round Punch in all directions, and Punch with his cudgel is determined to catch him if possible.

Clown. No bono, allez tooti sweet, Mounseer. Look out sharp! Make haste! catch 'em alive! Here we are! how are you? good morning! don't you wish you may get it? Ah! coward, strike a white man! *(Clown keeps bobbing up and down, and Punch trying to hit all the time till Punch is exhausted nearly.)*

(The Clown, ye see, sir, is the best friend to Punch, he carries him through all his tricks, and he's a great favorite of Punch's. He's too cunning for him though, and knows too much for him, so they both shake hands and make it up.)

Clown. Now it's all fair; ain't it, Punch?

Punch. Yes.

Clown. Now I can begin again.

(You see., sir. the Clown gets over Punch altogether by his artful ways, and then begins the same tricks over again; that is, if we wants a long performance; if not, we cuts it off at the other pint. But I'm telling you the real original style, sir.)

Clown. Good! you can't catch me.

(Punch gives him one whack of the head, and Clown exaunts, or goes off.)

Enter JIM CROW

Jim sings 'Buffalo Gals,' while coming up, and on entering Punch hits him a whack of the nose backhanded, and almost breaks it.

Jim. What for you do that? Me nigger! me like de white man. Him did break my nose.

Punch. Humbly beg your pardon, I did not go to help it.

(For as it had been done, you know, it wasn't likely he could help it after he'd done it-he couldn't take it away from him again, could he?)

Jim. Me beg you de pardon. *(For ye see, sir, he thinks he's offended Punch.)* Nebber mind, Punch, come and sit down, and we'll hab a song.

JIM CROW prepares to sing

Punch. Bravo, Jimmy! sing away, my boy- give us a stunner while you're at it.

Jim sings

'I'm a roarer on the fiddle,
Down in the ole Virginny;
And I plays it scientific.
Like Master Paganinni'

Punch. (*Tapping him on the head.*) Bravo! well done, Jimmy! give us another bit of a song.

Jim. Yes, me will. [*Sings again.*]

'Oh, lubly Rosa, Sambo come;
Don't you hear the banjo?
Tum,tum,tum!

Jim hits Punch with his head over the nose, as if butting at him, while he repeats tum-tum-tum. Punch offended, beats him with the stick, and sings-

'Lubly Rosa, Sambo come;
Don't you hear the banjo?
Tum, tum, tum!

Jim. (*Rising.*) Oh mi! what for you strike a nigger? (*Holding up his leg.*) Me will poke your eye out. Ready-shoot-bang-fire. (*Shoves his leg into Punch's eye.*)

Punch. He's poked my eye out! I'll look out for him for the future.

Jim Crow excites, or exaunts. Exaunt we calls it in our purfession, sir,-that's going away, you know. He's done his part, you know, and ain't to appear again.

Judy has died through Punch's ill usage after going for the Beadle, for if she'd done so before she couldn't ha' fetched the constable, you know,- certainly not. The beholders only believe her to be dead though, for she comes to life again afterwards; if she was dead, it would do away with Punch's wife altogether-for Punch is dotingly fond of her, though it's only his fun after all's said and done.

The Ghost, you see, is only a representation, as a timidation to soften his bad morals, so that he shouldn't do the like again. The Ghost, to be sure, shows that she's really dead for a time, but it's not in the imitation; for if it was, Judy's ghost (the figure) would be made like her.

The babby's lost altogether. It's killed. It is supposed to be destroyed entirely, but taken care of for the next time when called upon to perform--as if it were in the next world, you know,- that's moral.

Enter Ghost.

Punch sings meanwhile 'Home, sweet Home.' (This is original). The Ghost represents the ghost of Judy, because he's killed his wife, don't you see, the Ghost making her appearance; but Punch don't know it at the moment. Still he sits down tired, and sings in the corner of the frame the song of 'Home, sweet Home,' while the Sperrit appears to him.

Punch turns round and sees the Ghost, and is most terribly timided. He begins to shiver and shake in great fear, bringing his guilty conscience to his mind of what he's been guilty of doing, and at last he falls down in a fit of frenzy. Kicking, screeching, hollaring, and shouting 'Fifty thousand pounds for a doctor!' Then he turns on his side, and draws hisself double with the screwmatics in his gills.

[Ghost *excites*

Enter DOCTOR

Punch is represented to be dead. This is the dying speech of Punch.

Doctor. Dear me! Bless my heart! Here have I been running as fast ever I could walk, and very near tumbled over a straw. I heard somebody call most lustily for a doctor. Dear me (*looking at Punch in all directions, and examining his body*), this is my pertickler friend Mr. Punch; poor man! how pale he looks! I'll feel his pulse (*counts his pulse*)- 1, 2, 14, 9, 11. Hi! Punch, are you dead? are you dead? are you dead?

Punch. (*Hitting him with his right hand over the nose, and knocking him back.*) Yes.

Doctor. (*Rubbing his nose with his hand.*) I never heard a dead man speak before. Punch, you are not dead!

Punch. Oh, yes I am.

Doctor. How long have you been dead?

Punch. About six weeks.

Doctor. Oh, you're not dead, you're only poorly; I must fetch you a little reviving medicine, such as some stick-lickerish and balsam, and extract of shillalagh.

Punch. (*Rising.*) Make haste-(he gives the Doctor a wipe on the nose)- make haste and fetch it.

[Doctor *exaunts*.

Punch. The Doctor going to get me some physic! I'm very fond of brandy-and-water, and rum-punch. I want my physic; the Doctor never brought me no physic at all. I wasn't ill; it was only my fun. (*Doctor reappears with the physic-stick, and he whacks Punch over the head no harder than he is able, and cries*) -'There's physic! physic! physic! physic! physic! Pills! balsam! sticklickerish!'

Punch. (*Rising and rubbing his head against the wing.*) Yes; it is sticklickerish.

(Ah! it's a pretty play, sir, when it's showed well - that it is - it's delightful to read the morals; I am werry fond of reading the morals, I am.)

Punch. (Taking the stick from the Doctor.) Now, I'll give you physic! physic! physic!
(He strikes at the Doctor, but misses him every time.) The Doctor don't like his own
stuff.

Punch. (Presenting his stick, gun-fashion, at Doctor's head.) I'll shoot ye- one, two,
three.

Doctor. (Closing with Punch.) Come to gaol along with me.
(He saves his own life by closing with Punch. He's a desperate character is Punch,
though he means no harm, ye know.) A struggle enshoos, and the Doctor calls for help,
Punch being too powerful for him.

Doctor. Come to gaol! You shall repent for all your past misdeeds. Help! assistance!
help, in the Queen's name!

(He's acting as a constable, the Doctor is, though he's no business to do it; but he's
acting in self-defence. He didn't know Punch, but he'd heard of his transactions, and
when he came to examine him, he found it was the man. The Doctor is a very sedate
kind of a person, and wishes to do good to all classes of the community at large,
especially with his physic, which he gives gratis for nothink at all. The physic is called
"Head-e-cologne, or a sure cure for the head-ache.")

Re-enter Beadle. (Punch and the Doctor still struggling together.)

Beadle. (*Closing with them.*) Hi, hi! this is him; behold the head of a traitor! Come
along! come to gaol!

Punch. (*A-kicking.*) I will not go, help!

Beadle. (*Shouting.*) More help! more help! more help! more help!
Come along to gaol! come along! come along! More help! more help!

(Oh! it's a good lark just here, sir, but tremendous hard work, for there's so many figures
to work- and all struggling, too,- and you have to work them all at once. This is comic,
this is.)

Beadle. More help! be quick! be quick!

Re-enter JIM CROW

Jim Crow. Come de long! come de long; come de long! me nigger,
and you beata me

[Exaunts all, Punch still singing out, 'I'll not go.'

END OF FIRST ACT

Change of Scene for Second Act

Scene draws up, and discovers the exterior of a prison, with Punch peeping through the bars, and singing a merry song of the merry bells of England, as of the olden time, (That's an olden song, you know; it's old ancient, and it's a moral-a moral song, you know, to show that Punch is repenting, but pleased, and yet don't care nothink at all about it, for he's frolicsome, and on the height of his frolic and amusement to all the juveniles, old and young, rich and poor. We must put all classes together.)

Enter Hangman Jack Ketch, or Mr. GRABALL

(That's Jack Ketch's name, you know; he takes all, when they gets in his clutches. We mustn't blame him for he must do his duty, for the sheriffs is so close to him.)

[Preparations commences for the execution of Punch. Punch is still looking through the bars of Newgate.

The last scene as I had was Temple-bar Scene; it was a prison once, ye know; that's the old ancient, ye know, but I never let the others see it, cos it shouldn't become too public. But I think Newgate is better, in the new edition, though the prison is suspended, it being rather too terrific for the beholder. It was the old ancient style; the sentence is passed upon him, but by whom not known; he's not tried by one person, cos nobody can't.

Jack Ketch. Now, Mr. Punch, you are going to be executed by the British and Foreign laws of this and other countries, and you are to be hung up by the neck until you are dead - dead - dead.

Punch. What, am I to die three times?

Jack. No, no; you're only to die once.

Punch. How is that? you said I was to be hung up by the neck till I was dead - dead - dead? You can't die three times.

Jack. Oh, no; only once.

Punch. Why, you said dead - dead - dead.

Jack. Yes: and when you are dead - dead - dead - you will be quite dead.

Punch. Oh! I never knowed that before.

Jack. Now, prepare yourself for execution.

Punch. What for?

Jack. For killing your wife, throwing your dear little innocent baby out of the window, and striking the Beadle unmercifully over the head with a mop-stick. Come on.

[Exaunt Hangman behind Scene, and re-enter, leading Punch slowly forth to the foot of the gallows. Punch comes most willingly, having no sense.]

Jack. Now, my boy, here is the corfin, here is the gibbet, (and here is the pall.

Punch. There's the corfee-shop, there's giblets, and there's St. Paul's.

Jack. Get out, young foolish! Now then, place your head in here.

Punch. What, up here?

Jack. No; a little lower down.

(There's quick business in this, you know; this is comic - a little comic business, this is.)

Punch. *(Dodging the noose.)* What, here?

Jack. No, no; in there (showing the noose again.)

Punch. This way?

Jack. No, a little more this way; in there.

[Punch falls down, and pretends he's dead.]

Jack. Get up, you're not dead.

Punch. Oh, yes I am.

Jack. But I say, no.

Punch. Please, sir, *(bowing to the hangman)* - (Here he's an hypocrite; he wants to exempt himself,) - do show me the way, for I never was hung before, and I don't know the way. Please, sir, do show me the way, and I'll feel extremely obliged to you, and return you my most sincere thanks.

(Now, that's well worded, sir; it's well put together; that's my beauty, that is; I am obliged to study my language, and not have anything vulgar whatsoever. All in simplicity, so that the young children may not be taught anything wrong. There aren't nothing to be learnt from it, because of its simplicity.)

Jack. Very well; as you're so kind and condescending, I will certainly oblige you by showing you the way. Here, my boy! now, place your head in here, like this (hangman putting his head in the noose); this is the right and the proper way; now, you see the rope is placed under my chin; I'll take my head out, and I will place yours in (that's a rhyme) and when your head is in the rope, you must turn round to the ladies and gentlemen, and say - Good-by; fare you well.

(Very slowly then - a stop between each of the words; for that's not driving the people out of the world in quick haste without giving 'em time for repentance. That's another moral, yer see. Oh, I like all the morals to it.)

Punch (*quickly pulling the rope*). Good-bye; fare you well. (*Hangs the hangman.*) (What a hypocrite he is again, yer see, for directly he's done it he says: "Now, I'm free again for frolic and fun"; calls Joey, the clown, his old friend, because they're both full of tricks and antics: "Joey, here's a man hung hisself": - that's his hypocrisy again, yer see, for he tries to get exempt after he's done it hisself.)

Enter Clown, in quick haste, bobbing up against the gallows.

Clown. Dear me, I've run against a milk-post! Why, dear Mr. Punch, you've hung a man! do take him down! How came you to do it?

Punch. He got wet through, and I hung him up to dry.

Clown. Dear me! why you've hung him up till he's dried quite dead!

Punch. Poor fellow! then he won't catch cold with the wet. Let's put him in this snuff-box. [*Pointing to coffin.*

[Joe takes the figure down and gives it to Punch to hold, so as the body do not turn away, and then proceeds to remove the gallows. In doing so he by accident hits Punch on the nose.

Punch. Mind what you are about! (for Punch is game, yer know, right through to the back-bone.)

Clown. Make haste, Punch, here's somebody a-coming! (They hustle his legs and feet in; but they can't get his head in, the undertaker not having made the coffin large enough.)

Punch. We'd better double him up, place the pall on, and take the man to the grave, - not the grave, but the brave: cos he's been a brave man in his time maybe. - Sings the song of "Bobbing around," while with the coffin he bobs Joey on the head, and exaunt.

Re-enter PUNCH

Punch. That was a jolly lark, wasn't it?
Sings,-

'T'd be a butterfly in a bower.
Making apple-dumplings without any flour.'

All this wit must have been born in me, or nearly so; but I got a good lot of it from Porsini and Pike - and gleanings, you know.

[Punch disappears and re-enters with. bell.

Punch. This is my pianner-sixty: it plays fifty tunes all at one time.

[Goes to the landlord of the public-house painted on the side-scene, or cottage, represented as a tavern, or hotel. The children of the publican are all a-bed. Punch plays up a tune and solicits for money.

Landlord wakes up in a passion through the terrible noise; pokes his head out of window and tells him to go away.

(There's a little window, and a little door to this side-scene.) If they was to play it all through, as you're a writing, it 'ud open Drury-lane Theatre.

Punch. Go away? Yes, play away! Oh, you means, O'er the hills and far away. (He misunderstands him, wilfully, the hypocrite.)

[Punch keeps on ringing his bell violently. Publican, in a violent passion, opens the door, and pushes him away, saying, 'Be off with you!']

Punch. I will not. (Hits him over the head with the bell.) You're no judge of music. (Plays away.)

Publican exaunts to fetch cudgel to pay him out. Punch no sooner sees cudgel than he exaunts, taking his musical instrument with him. It's far superior to anything of the kind you did ever see, except "seldom." Yoy know it's silver, and that's what we says "seldom"; silver, you know is "seldom" because it's seldom you sees it.

Publican comes out of his house with his cudgel to catch old Punch on the grand hop. Must have a little comic.

Punch returns again with his bell, while publican is hiding secretly for to catch him. Publican pretends, as he stands in a corner, to be fast asleep, but keeps his eyes wide awake all the while, and says, "If he comes up here, I'll be one upon his tibby."

Punch comes out from behind the opposite side, and rings his bell violently. Publican makes a blow at him with his cudgel, and misses, saying, 'How dare you intrude upon my premises with that nasty, noisy bell!'

Punch, while publican is watching at this side-scene, appears over at the other, with a hartful dodge, and again rings his bell loudly, and again the publican misses him; and while publican is watching at this side-scene, Punch re-enters, and draws up to him very slowly, and rests his pianner - sixty on the board, while he slowly advances to him, and gives him it whack on the head with his fist. Punch then disappears, leaving his bell behind, and the Landlord in pursession of his music.)

Landlord (*collaring the bell*). Smuggings! prusession is nine points of the law! So this bell is mine, (*guarding over it with a stick*). Smuggings! this is mine, and when he comes up to take this bell away, I shall have him. Smuggings! it's mine.

Punch re-enters very slowly behind the publican as he is watching the bell, and snatching up the bell, cries out, 'That's mine,' and exaunts with it.

Publican. Dear me! never mind; I look after him; I shall catch him some day or other. (*Hits his nose up against the post as he is going away.*) (That's comic.) Oh, my nose! never mind, I'll have him again some time.

[*Exaunt* Publican.]

CLOWN *re-enters* with Punch

Clown. Oh, Punch, how are you?

Punch. I'm very glad to see you. Oh, Joey, my friend, how do you do?

Clown. Here, Punch, are you a mind for a lark? (*Peeping in at the cottage window, represented as a public house.*) Are you hungry, Punch would you like something to eat?

Punch. Yes.

Clown. What would you like?

Punch. Not peculiar.

(Not particular, he means, you know; that's a slip word.)

Clown. I'll go up, to the landlord, and see if he's got anything to eat. (*exaunt into cottage, and poking his head out of the window.*) Here, Punch; here's the landlord fast asleep in the kitchen cellar; here's a lot of sausages hanging up here. (Joey's a-thieving; don't you see, he's a robbing the landlord now) Would you like some for supper, eh, Punch?

Punch. Yes, to be sure.

Clown. Don't make a noise; you'll wake the landlord.

Punch (*whispering as low as he can bawl through the window*). Hand' em out here. (*Punch pulls them out of the window.*)

Clown. What are we to fry them in? I'll go and see if I can find a frying-pan.

[*Exaunt from window, and re-appears with frying-pan, which he hands out of window for Punch to cook sausages in and then disappears for a moment; after which he returns, and says, with his head out of window, "Would you like something hot, Punch?"*]

Punch. Yes, to be sure. (Punch is up to everything. He's a helping him to rob the publican. One's as much in the mud as the other is in the mire.)

Clown. (*Thrusting red-hot poker out of window.*) Here, lay hold - Here's a lark - Make

haste - Here's the landlord a coming. (*Rubs Punch with it over the nose.*)

Punch. Oh my nose! - that is a hot 'un. [*Takes poker.*]

Clown. (*Re-enters, and calls in at window.*) Landlord, here's a fellow stole your sausages and frying-pan. (*Wakes up Landlord and exaunts.*)

Landlord. (*Appears at window.*) Here's somebody been in my house and axually stole my sausages, frying-pan, and red-hot poker!

(Clown exhaunts when he has blamed it all to Punch. Joey stole 'em, and Punch took 'em, and the receiver is always worse than the thief, for if they was never no receivers there wouldn't never be no thieves.)

Landlord. (*Seizing the sausages in Punch's hand.*) How did you get these here?

Punch. Joey stole 'em, and I took 'em.

Landlord. Then you're both jolly thieves, and I must have my property. (A scuffle ensues. Punch hollars out, Joey! Joey! Here's the landlord a stealing the sausages!)

(So you see Punch wants to make the landlord a thief so as to exempt himself. He's a hypocrite there again, you see again - all through the piece he's the master-piece. Oh a most clever man is Punch, and such a hypocrite.)

(Punch, seizing the frying-pan, which has been on the playboard, knocks it on the publican's head; when, there being a false bottom to it, the head goes through it, and the sausages gets about the Publican's neck, and Punch pulls at the pan and the sausages with vehemence, till the landlord is exhausted, and exaunts with his own property back again; so there is no harm done, only merely for the lark to return to those people what belongs to 'em - What you take away from a, person always give to them again.)

Re-enter Clown

Clown. Well, Mr. Punch, I shall wish you a, pleasant good morning.

Punch. [*Hits him with. his cudgel.*] Good morning to you, Joey.

Exaunt Joey

Punch sits down by the side of the poker, and Scaramouch appears without a head.

Punch looks, and beholds, and he's frightened, and exaunts with the poker.

Scaramouch does a comic dance, with his long neck shooting up and down with the actions of his body, after which he exaunts.

Punch re-enters again with the poker, and places it beside of him, and takes his cudgel in his hand for protection, while he is singing the National Anthem of 'God save the

Queen and all the Royal Family.'

Satan then appears as a dream (and it is all a dream after all), and dressed up as the Roossian Bear (leave Politics alone as much as you can, for Punch belongs to nobody).

Punch has a dreadful struggle with Satan, who seizes the red-hot poker and wants to take Punch away, for all his past mis-deeds, and frolic and fun, to the bottomless pit.

By struggling with Satan, Punch overpowers him, and he drops the poker, and Punch, kills him with his cudgel, and shouts 'Bravo! Hooray! Satan is dead,' he cries (we must have a good conclusion): 'we can now all do as we like!' - (That's the moral, you see.) 'Good-by, Ladies and Gentlemen: this is the whole of the original performance of Mr. Punch; and I remain still your most obedient and most humble servant to command. Good-by, good-by, good-by.

God bless you all. I return you my most sincere thanks for your patronage and support, and I hope you'll come out handsome with your gold and silver.'

APPENDICE 2

The Wonderful Drama of Punch and Judy by Papernose Woodensconce with illustrations by The Owl, London, H. Ingram and Co., 1854.

Music. The spirited Proprietor plays Pop goes the weasel' or any other popular melody, as much out of tune as possible. Curtain rises.

Punch (below). Root-to-to-to-to-too-o-o-it!

Proprietor. Now, Mister Punch, I 'ope you're ready.

Punch. Shan't be a minute; I'm only putting on my boots.

Prop. (perfectly satisfied with the explanation). Werry good, sir.

[He plays with increased vigour.

Punch (pops up). Root-to-to-to-to-it!

Prop. Well, Mister Punch, 'ow de do?

Punch. How de do ?

Prop. (affably). I am pooty well, Mister Punch, I thank you.

Punch. Play us up a bit of a dance.

Prop. Cert'ny, Mister Punch.

[*Music. Punch dances.*

Punch. Stop! Did you ever see my wife?

Prop. (with dignity). I never know'd as 'ow you was married. Mister Punch.

Punch. Oh! I've got such a splendid wife! (*Calling below.*) Judy!—Judy, my darling!—Judy, my duck of several diamonds!

Enter Judy.

Punch (admiring his Wife). Ain't she a beauty? There's a nose! Give us a kiss.

(*They embrace fondly.*) Now play up.

They dance. At the conclusion, Punch hits his Wife on the head with his stick.

Prop. (severely). Mister Punch, that's very wrong.

Punch. Haven't I a right to do what I like with my own ?

Judy (taking stick from him). In course he has. (*Hitting Punch.*) Take that!

Punch. Oh!

Judy (hitting him again). Oh!

Punch. Oh!

Judy (hitting him again). Oh!

Punch (taking stick from her, and knocking her out of sight). Oh! That was to request her to step downstairs to dress the babby. Such a beautiful babby, you've no idea. I'll go and fetch him.

Punch sinks and rises with Baby in his arms.

Punch (sings).

'Hush-a-bye, baby,

And sleep while you can;
If you live till you're older,
You'll grow up a man.'

Did you ever see such a beautiful child ? and so good ?

The Child (cries). Mam-ma-a-a!

Punch (thumping him with stick). Go to sleep, you brat! (*Resumes his song.*)

Hush-a-bye, baby,'—

The Child (louder). Mam-ma-a-a-a!

Punch (hitting harder). Go to sleep!

The Child (yells). Ya-a-a-ah-ah!

Punch (hitting him). Be quiet! Bless him, he's got his father's nose! (*The Child seizes Punch by the nose.*) Murder! Let go! There, go to your mother, if you can't be good.

Throws Child out of window.

Punch (sings, drumming with his legs on the front of the stage).

'She's all my fancy painted her,
She's lovely, she's divine!'

Enter Judy (with maternal anxiety depicted on her countenance).

Judy. Where's the boy ?

Punch. The boy ?

Judy. Yes.

Punch. What! didn't you catch him ?

Judy. Catch him ?

Punch. Yes; I threw him out of window. I thought you might be passing.

Judy. Oh! my poor child! Oh! my poor child!

Punch. Why, he was as much mine as yours.

Judy. But you shall pay for it; I'll tear your eyes out.

Punch. Root-to-to-to-to-oo-it!

[Kills her at a blow.

Prop. Mr Punch, you 'ave committed a barbarous and cruel murder, and you must hanswer for it to the laws of your country.

The Beadle (entering brandishing his staff of office). Holloa! holloa! holloa! Here I am!

Punch. Holloa! holloa! holloa! and so am I!

[Hits Beadle.

Beadle. Do you see my staff, sir?

Punch. Do you feel mine ?

[Hits him again.

Beadle (beating time with his truncheon). I am the Beadle, Churchwarden, Overseer, Street-keeper, Turncock, Stipendiary Magistrate, and Beadle of the parish!

Punch. Oh! you are the Beagle, Church-warming-pan, Street-sweeper, Turnip-top, Stupendiary Magistrate, and Blackbeetle of the parish ?

Beadle. I am the Beadle.

Punch. And so am I.

Beadle. You a Beadle ?

Punch. Yes.

Beadle. Where's your authority ?

Punch. There it is!

[*Knocks him down.*]

The Beadle (rising). Mr Punch, you are an ugly ill-bred fellow.

Punch. And so are you.

Beadle. Take your nose out of my face, sir.

Punch. Take your face out of my nose, sir.

Beadle. Pooh!

Punch. Pooh!

[*Hits him.*]

Beadle (appealing to the Proprietor). Young man, you are a witness that he has committed an aggravated assault on the majesty of the law.

Punch. Oh! he'd swear anything.

Prop. (in a reconciling tone). Don't take no notice of what he says.

Punch. For he'd swear through a brick.

Beadle. It's a conspiracy; I can see through it.

Prop. Through what?

Punch. Through a brick.

Beadle. This mustn't go on, Mr Punch; I am under the necessity of taking you up.

Punch. And I am under the necessity of knocking you down.

[*The Beadle falls a lifeless corpse.*]

Punch (in ecstasies). Roo-to-to-to-to-it!

Enter a Distinguished Foreigner, popping up under Punch's nose.

The Distinguished Foreigner. Shallabala!

[*Punch aims at and misses him. He disappears, and bobs up on the other side.*]

The Illustrious Stranger. Shallabala!

[*Punch makes another failure. The Interesting Alien bobs up in another direction.*]

The Native of other Lands. Shallabala!

Punch. Why don't you speak English?

The Continental Personage. Because I can't.

Punch. Oh!

[*He lays the Man from Abroad dead at one blow.*]

The Expiring Immigrant. Shallabala!

[*He dies.*]

Punch (exultingly). Root-to-to-to-to-it!

Punch exults over his successful crimes in a heartless manner, by singing a fragment of a popular melody, and drumming with his heels upon the front of the stage.

Mysterious music, announcing the appearance of the Gho-o-o-o-ost!!! who rises and places its unearthly hands upon the bodies of Punch's victims in an awful and imposing manner. The bodies rise slowly.

Punch (in the same hardened manner, as yet unconscious of the approaching terrors).

'Rum ti turn ti iddity um.

Pop goes!———

The Ghost. Boo-o-o-o-oh!

Punch (frightened). A-a-a-a-ah!

[He kicks frantically, and is supposed to turn deadly pale.

Ghost. Boo-o-o-o-oh!!

Punch. A-a-a-a-ah!

[He trembles like a leaf.

Ghost. Boo-o-o-o-oh!!!

Punch faints. The Ghost and bodies disappear. Punch, by spasmodic convulsions, expresses that the terrors of a guilty conscience, added to the excesses of an irregular course of life, have brought on an intermittent fever.

Punch (feebly). I'm very ill: fetch a Doctor.

[The Doctor rises.

Doctor. Somebody called for a Doctor. Why, I declare it's my old friend Punch. What's the matter with him?

The Doctor (feeling the patient's pulse). Fourteen—fifteen—nineteen—six. The man is not dead—almost, quite. Punch, are you dead ?

Punch (starting up and hitting him). Yes.

[He relapses into insensibility.

Doctor. Mr Punch, there's no believing you; I don't believe you are dead.

Punch (hitting him as before). Yes, I am.

Doctor. I tell you what. Punch, I must go and fetch you some physic.

[Exit.

Punch (rising). A pretty Doctor, to come without physic.

Re-enter Doctor., with cudgel. Punch relapses as before.

Doctor. Now, Punch, are you dead ? No reply! (*Thrashing him.*) Physic! physic! physic!

[The mixture as before is repeated each time.

Punch (reviving under the influence of the dose). What sort of physic do you call that, Doctor?

Doctor. Stick-liquorice! stick-liquorice! stick-liquorice!

[The mixture as before, repeated each time.

Punch. Stop, Doctor! give me the bottle in my own hands. (*Taking stick from him, and thrashing him with it.*) Physic! physic! physic! (*Doctor yells.*) What a simple Doctor! doesn't like his own physic! Stick-liquorice! stick-liquorice! stick-liquorice!

Doctor (calling out). Punch, pay me my fee, and let me go.

Punch. What's your fee ?

Doctor. A guinea.

Punch. Give me change out of a fourpenny-bit.

Doctor. But a guinea's twenty-one shillings.

Punch. Stop! let me feel for my purse. (*Takes up stick and hits Doctor.*) One! two! three! four! Stop! that was a bad one; I'll give you another. Four! five! six!

[*Hits Doctor twenty-one times. Then looks at him. He is motionless.*]

Punch. Root-to-to-to-to-it! Settled!

Punch (sings). 'I dreamt that I dwelt in marble halls,
With vassals and serfs by my side;
And of all who assembled within those proud walls,
That I was the joy and the'——

Joey the Clown rises, and takes up the body of the Doctor, whose head he bobs in Punch's face.

Joey. Bob!

Punch (rubbing his nose). Who said 'bob' ?

Joey (knocking Doctor into his face again). Bob! bob! bob!

Punch. Bob! bob! bob! (*Knocks Doctor out of sight, and sees Joey.*) Ah, Joey! was that you?

Joey. Yes; how's your mother?

Punch. Well, don't do it again.

Joey. Why not ?

Punch. Because I'm nervous! Come and feel how my hand shakes. (*Joey approaches. Punch aims a blow at him, which he dodges.*) Come a little nearer! I won't hurt you.

Joey (to Proprietor). Do you think he will. Mister?

Prop. Well, Joey, I shouldn't think as 'ow he would, if so be as he calls hisself a gentleman.

Joey. I'll try him.

Joey, assured of the friendly intentions of Punch, approaches him. Punch aims a vigorous blow at him, which he again avoids, by dodging to the other side.

Punch. There! it didn't hurt, did it?

Joey. No.

Punch (aims again. Joey avoids blow as before). Nor that?

Joey. No.

Punch (as before). Nor that?

Joey. Not a bit.

Punch. Then what are you afraid of? Come and shake hands.

Joey (to Proprietor). Do you think I'm safe. Mister?

Prop. Cert'ny, Joey; Mr Punch 'as behaved hisself like a man of his word.

Joey approaches Punch to shake hands. Punch aims at him. Joey avoids blow as before.

Punch. Joey, you're a coward.

Joey. Don't call names.

Punch. Then fight fair.

Joey. Come on.

[*Music, 'Drops of brandy'. They fight, Joey avoiding all Punch's blows.*

Punch (aiming a blow at Joey on the right side of the stage). There!

Joey (appearing on the left). No! here!

Punch. Oh, very good There

[*Misses again.*

Joey (popping up his head in front, under the curtains). Where?

Punch (aims at him). There!

[*Misses, and looks over.*

Joey (putting his head outside curtains, on the right). Mr Punch, that was a foul blow.

Punch. Then here's a fair one!

Aims again. Joey disappears. Punch looks round the curtains, watching for him.

Joey (putting his head out on the other side). Now, Mr Punch, I'm ready.

Punch. And I'm willing.

Turns quickly round, and hits at him again. Joey disappears as before. Fight continues, Joey always vanishing when Punch aims a blow, and appearing in an opposite direction. At last Punch lays down his stick, and peeps cautiously round the curtains to watch for Joey.

Punch. I've got him now!

Joey (rising behind him, and seizing stick). And how do you like him?

[*Larrups Punch*

Punch. Murder! thieves! Toby, come and help your master!

[*Toby barks below. Joey disappears.*

Toby rises, barking. Punch embraces him.

Punch. There's a beautiful dog! I knew he'd come to help his master; he's so fond of me. Poor little fellow! Toby, ain't you fond of your master ?

[*Toby snaps.*

Punch. Oh, my nose!

Prop. Mr Punch, you don't conciliate the animal properly; you should promise him something nice for supper.

Punch. Toby, you shall have a pail of water and a broomstick for supper. (*Toby snaps again.*) I'll knock your brains out.

Prop. Don't go to 'urt the dog, Mr Punch.

Punch. I will.

Prop. Don't!

Punch. I'll knock his brains out, and cut his throat!

Prop. How? with your stick?

Punch. I will! So here goes. One! two! (*Jones, a respectable tradesman, Toby's former master, rises, and receives the blow intended for Toby on his head.*)

Three!

Jones. Murder!

Jones (rubbing his head, to Punch). I shall make you pay for my head, sir!

Punch. And I shall make you pay for my stick, sir!

Jones. I haven't broken your stick.

Punch. And I haven't broken your head.

Jones. You have, sir!

Punch. Then it was cracked before.

Jones (seeing Toby). Why, that's my dog Toby! Toby, old friend, how are you?

Toby. Bow, wow, wow!

Punch. He isn't your dog.

Jones. He is!

Punch. He isn't!

Jones. He is! A fortnight ago I lost him.

Punch. And a fortnight ago I found him.

Jones. We'll see if the dog belongs to you, Mr Punch. You shall go up to him, and say, 'Toby, poor little fellow, how are you?'

Punch. Oh! I'm to go up to him, and say, 'Toby, poor little fellow^, how are you?'

Jones. Yes.

Punch. Very good.

Punch (to Jones). We'll soon see. (*Goes up to Toby.*) 'Toby, poor little fellow, how are you?'

[*Toby snaps at Punch's nose.*]

Jones. There! you see!

Punch. What?

Jones. That shows the dog's mine.

Punch. No; it shows he's mine.

Jones. Then if he's yours, why does he bite you?

Punch. Because he likes me.

Jones. Pooh! nonsense! We'll soon settle which of us the dog belongs to, Mr Punch. We'll fight for him. I'll have the dog to back me up. Toby, I'm going to fight for your liberty. If Punch knocks me down, you pick me up; if Punch wollops me, you wollop him.

Punch. But I'm not going to fight three or four of you.

Jones. The dog is only going to back me up.

Punch. Then somebody must back me up. (*To Proprietor.*) Will you back me up, sir?

Prop. (always willing to oblige). Cert'ny, Mr Punch.

[*They take places for a fight.*]

Prop. Now, you don't begin till I say 'time'. (Punch knocks Jones down.) Mr Punch, that wasn't fair.

Punch. Why, you said 'time'.

Prop. I didn't.

Punch. What did you say, then?

Prop. I said, 'You don't begin till I say "time".'

Punch. There! you said it again.

[Knocks Jones down again.]

Jones. Toby, I'm down! back me up.

[Toby flies at Punch.]

Toby. G-r-r-r-r-r-r!

[Bites Punch.]

Punch. It isn't fair; he didn't say 'time'.

Jones. At him again, Toby! Good dog!

Toby. G-r-r-r-row-wow!

[Bites again.]

Punch. Murder! I say, sir, please to call him off!

Prop. Mr Punch, you must wait till I say 'time'.

[Toby attacks Punch furiously, defending his former Master.]

Jones. Perhaps, Mr Punch, you'll own he's my dog now?

Punch. No, I won't.

Jones. Then anything to please you; I'll tell you what we'll do.

Punch. What?

Jones. We'll toss up for him.

Punch. Very well.

Jones. You cry.

[Tosses.]

Punch. Head!

Jones. Tail! It's a tail. Come along, Toby; you're mine.

Punch. He isn't! he's mine.

Jones. I cried tail.

Punch. Then take his tail! I cried head; and you shan't have that!

Jones. I'll have my half.

Punch. And I'll have mine.

They pull Toby between them. The struggle lasts for some time, during which Toby sides with his former Master, by whom he is eventually carried off in triumph.

Punch (calling after them). I wouldn't have him at a gift; he's got the distemper!

A lapse of time is supposed to have occurred. Punch is in prison, condemned to death for his numerous crimes.

Punch. Oh, dear! I'm in the coal-hole!

Prop. No, Mr Punch; you are in prison!

Punch. What for?

Prop. For having broken the laws of your country.

Punch. Why, I never touched 'em.

Prop. At any rate, Mr Punch, you will be hanged.

Punch. Hanged? Oh, dear! oh, dear!

Prop. Yes; and I hope it will be a lesson to you.

Punch. Oh, my poor wife and sixteen small children! all of 'em twins! and the oldest only two years and a half old! B-r-r-r-r!

[*Weeps. The Hangman rises, and erects the gallows.*]

Hangman. Now, Punch, you are ordered for instant execution.

Punch. What's that?

Hangman. You are to be hanged by the neck till you are dead! dead! dead!

Punch. What! three or four times over ?

Hangman. No. Place your head in the centre of the rope there!

Punch (wringing his hands). Oh, dear! oh, dear!

Hangman. Come, Mr Punch; Justice can't wait.

Punch. Stop a bit; I haven't made my will.

Hangman. A good thought. We can't think of letting a man die till he's made his will.

Punch. Can't you?

Hangman. Certainly not.

Punch. Then I won't make mine at all.

Hangman. That won't do, Punch. Come, put your head in there.

Punch (putting his head under the noose). There?

Hangman. No; higher up!

Punch (putting his head over). There?

Hangman. No; lower down!

Punch. There ?

Hangman. No, you blockhead; higher!

Punch. Well, I never was hanged before; and I don't know how to do it.

Hangman. Oh! as you never were hanged before, it's but right I should show you the way. Now, Mr Punch, observe me. In the first place, I put my head in the noose—so!

[*Puts his head in the noose. Punch watches attentively.*]

Hangman (with his head in the noose). Now, Mr Punch, you see my head?

Punch. Yes.

Hangman. Well, when I've got your head in, I pull the end of the rope.

Punch (pulling rope a little). So?

Hangman. Yes, only tighter.

Punch (pulling a little more). So?

Hangman. Tighter than that.

Punch. Very good; I think I know now.

Hangman. Then turn round and bid your friends farewell; and I'll take my head out, and you put yours in.

Punch. Stop a minute. (*Pulls the rope tightly.*) Oee! oee! oee! I understand all about it. Now, oee! oee! oee! (*Pulls the rope, and hangs the Hangman.*) Here's a man tumbled into a ditch, and hung himself up to dry.

[*Swings Hangman backwards and forwards.*

Punch (*swinging the Hangman's rope*). Oee! oee! oee!

A Horrid Dreadful Personage rises behind Punch, and taps him on the shoulder;

The Horrid Dreadful Personage. You're come for.

Punch (*alarmed*). Who are you?

The Horrid Dreadful Personage (*in a terrible voice*). Bogy!

Punch. Oh, dear! what do you want ?

Bogy. To carry you off to the land of Bobetty-Shooty, where you will be condemned to the punishment of shaving the monkeys.

Punch. Stop! who were you to ask for ?

Bogy. Who? why, Punch, the man who was to be hanged.

Punch (*pointing to Hangman*). Then there lie is!

Bogy. Oh! is that him ? Thank you. Good night!

[*Carries off Hangman.*

Punch (*knocking them both as they go*). Good night!

[*Sings.*

Root-to-to-it! Punch is right,—
All his enemies put to flight;
Ladies and gentlemen all, good night
To the freaks of Punch and Judy!

[*Exit.*

The Proprietor. Ladies hand gentlemen, the drama is concluded; and has you like it, so I hopes you'll recommend it.

[*Bows gracefully.*