



RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con
Lexis Compagnia Editoriale in Torino
prima edizione: 2018
ISBN 978-88-32028-00-3

SHAKESPEARE E LA MODERNITÀ

*Atti delle Rencontres de l'Archet
Morgex, 12-17 settembre 2016*

Pubblicazioni della Fondazione
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Le *Rencontres de l'Archet* 2016 sono state realizzate con il sostegno della



© 2018 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

INDICE

PRESENTAZIONE	p. 8
<i>Un ricordo di Sandro Serpieri</i> di Piero Boitani	p. 9
PARTE I. LEZIONI	
<i>Troilo e Amleto: Shakespeare e il senso della tradizione</i> di Piero Boitani	p. 11
<i>Shakespeare e un tempo che passa alla modernità</i> di Alessandro Serpieri	p. 21
<i>Lotte di potere: i capi e la plebe in due “drammi romani” di Shakespeare</i> di Alessandro Serpieri	p. 37
<i>Montaigne e Shakespeare. La modernità di oggi e la modernità di allora</i> di Warren Boutcher	p. 59
<i>Appunti su Shakespeare nel cinema</i> di Stefano Socci	p. 73
<i>«Shakespeare è la grande attualità del melodramma». I libretti shakespeariani di Arrigo Boito</i> di Emanuele d'Angelo	p. 92
<i>La Tempesta tra commedia e tragedia</i> di Nadia Fusini	p. 104
<i>«Il vostro silenzio mi piace»: i drammi romanzeschi</i> di Piero Boitani	p. 119
<i>«Il dramma e il sogno»: qualche considerazione su Shakespeare e l'immaginario nella pittura romantica</i> di Claudio Zambianchi	p. 131
PARTE II. INTERVENTI	
<i>«Poetry in persons»: appunti su Shakespeare e la teoria letteraria di John Henry Newman</i> di Francesca Caraceni	p. 144
<i>Come Eduardo De Filippo e Giovanni Testori hanno ricreato l'opera di Shakespeare: influenze ed ispirazioni dalla commedia</i> di Aida Čopra	p. 154

<i>«I know it is but a play»: Benjamin Partridge, Amleto e il '45 in Tom Jones</i> di Luigi D'Agnone	p. 162
<i>Macbeth Remix di Sanguineti-Liberovici: trasfigurazioni del potere</i> di Claudia Dell'Uomo D'Arme	p. 170
<i>L'attualità di Shakespearee nelle riscritture postcoloniali.</i> <i>Marina Warner riscrive La Tempesta al femminile: la nuova Sycorax</i> di Camilla Fascina	p. 179
<i>«Ricordate Shakespeare?»: un'interpretazione di Raffaele La Capria</i> di Luca Federico	p. 185
<i>La Tempesta: tempo, durata e ritmo narrativo</i> di Andrea Fenice	p. 193
<i>La rappresentazione della verità nel Julius Caesar di Shakespeare</i> di Simona Laghi	p. 199
<i>Shakespeare come icona nazionale tedesca. Genesi e "tedeschizzazione" del mito</i> <i>fra Sette e Novecento</i> di Antonio Locuratolo	p. 208
<i>La "tragedia-satira" di Šostakovič, tra Shakespeare e cultura sovietica</i> di Sara Mazzoni	p. 215
<i>Le riscritture di Shakespeare nella drammaturgia russa contemporanea.</i> <i>Titij Bezuprečnyj (Tito Impeccabile) di Maksim Kuročkin e Izobražaja žertvu</i> <i>(Recitando la vittima) dei fratelli Presnjakov</i> di Natalia Osis	p. 222
<i>«Troppo questo contagio d'oltremonte e d'oltremare ci ammorba»:</i> <i>Giuseppe Giusti, Manzoni e il Macbeth verdiano</i> di Francesco Rossini	p. 228
<i>Aspetti del travestimento e narrativa omoerotica in As You Like It</i> di Josmary Santoro	p. 241
 PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE	
<i>«I have forgotten and remember»: agnizione e auto-agnizione in Pericles,</i> <i>Prince of Tyre e in "Marina" di T.S. Eliot</i> di Jasmine Blasiotti	p. 248
<i>Tra Tempo ed Eternità: William Shakespeare e Samuil Maršak</i> di Giulia De Florio	p. 252
<i>Hamlet in (a) Nutshell</i> di Giorgia De Santis	p. 255
<i>L'elemento cromatico e i costumi in Romeo e Giulietta di Franco Zeffirelli</i> di Giorgia De Santis	p. 259
<i>Cannibali e viaggiatori: l'immaginario cosmografico nella Tempesta</i> di Matteo Leta	p. 261
<i>La stoffa dei sogni: un dialogo tra Shakespeare e De Filippo</i> di Antonella Pulice	p. 264
<i>L'ultima pièce di Václav Havel: Re Lear (e molto altro) in Uscire di scena</i> di Gaia Seminara	p. 267
<i>La trasposizione cinematografica dell'opera di Shakespeare</i> di Roberta Zanoni	p. 271

APPENDICE I

La metamorfosi del linguaggio musicale ispirato dalla drammaturgia di Shakespeare, dal repertorio lirico alle declinazioni della modernità
di Marco Guidarini

p. 274

APPENDICE II

Presentazione dei partecipanti

p. 279

PRESENTAZIONE

A partire dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» ha organizzato annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto nelle prime edizioni a giovani laureati (ed esteso anche ai docenti valdostani), successivamente a dottorandi di diverse università italiane, allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza ormai ventennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università italiane ne amplia le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale (decine di partecipanti ai nostri seminari sono oggi docenti universitari, critici e scrittori affermati).

Grazie al contributo della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i *tutor* e i dottorandi, proseguendo al di là del seminario, ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione i testi, in gran parte rielaborati, delle lezioni tenute dai docenti, oltre a diversi interventi di approfondimento e ampliamento suggeriti ai dottorandi dalle problematiche affrontate a Morgex.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione flessibile, aperta e dialogica.

Bruno Germano
Presidente della Fondazione Sapegno

UN RICORDO DI SANDRO SERPIERI

Alessandro (a tutti noto come Sandro) Serpieri è scomparso il 6 febbraio del 2017. Non era riuscito a venire a Morgex per le *Rencontres de l'Archet* del settembre 2016, come Franco Marengo e io avevamo fortemente voluto, perché si sentiva già troppo male, e aveva dato mandato a me di leggere i suoi interventi, che vengono stampati nel presente volume. Con caratteristica generosità, mi telefonò, qualche giorno più tardi, per congratularsi con me del Premio Balzan che mi era stato appena assegnato. E fece un grande sforzo per venire a incontrarmi alle Oblate, a Firenze, nel novembre di quell'anno 2016, in occasione della presentazione del libro di Giulio Guidorizzi, *Io Agamennone*: l'ultima volta che l'ho visto. Sandro e io ci conoscevamo da una quarantina d'anni, da prima che lui fosse mio giudice nel concorso a cattedre di Letteratura Inglese alla fine degli anni Settanta, ed eravamo diventati grandi amici durante un viaggio in Grecia, ad Atene e Salonicco, nei primi Novanta, quando parlammo l'uno all'altro come fossimo due adolescenti che s'incontrano e rinvengono l'uno nell'altro comuni interessi, comuni entusiasmi, e umanità comune. C'era, tra di noi, una simpatia molto forte, che ritrovavamo ogni volta che ci incontravamo anche dopo mesi o anni di silenzio. Sentire la sua voce nasale, dal remoto accento pugliese, era sempre un piacere.

Ma Sandro non è stato soltanto mio amico, è stato anche grande Maestro, mio e di tutti coloro che si dedicavano agli studi di letteratura, e in particolare di letteratura inglese, nei Sessanta e Settanta del secolo scorso. Ricordo molto bene quando presi in mano la prima volta il suo *John Webster* (1966), e più tardi lo stupore e l'emozione che provai nel leggere *Hopkins, Eliot, Auden. Saggi sul parallelismo poetico* (1969) e *T.S. Eliot. Le strutture profonde* (1973). Un'intelligenza fenomenale, una precisione metodologica fuori del comune, una sensibilità umana straordinaria sovrintendevano alla sua lettura dei testi. Ci dividevano, talvolta, le impostazioni rigide che Sandro prendeva dalla teoria, ma non era possibile non riconoscere alla sua scrittura una comprensione eccezionale dell'opera letteraria: ne *I sonetti dell'immortalità: il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare* (1975), nel formidabile *Otello: l'Eros negato* (1976), e ancora in *Retorica e immaginario* (1986).

Infaticabile lavoratore, Sandro era riuscito a organizzare una mirabile serie di volumi dedicati al «laboratorio» di Shakespeare, e a tradurre e commentare, con ancor più ammirevole costanza, tante opere del Bardo: *Amleto e Il Primo Amleto, Otello, Macbeth, Giulio Cesare, Misura per misura, Riccardo II, Tito Andronico, La tempesta*. Non sapeva resistere, diceva, alle proposte degli editori, o dei registi teatrali, che gli chiedevano di produrre una nuova versione di Shakespeare. Riuscì persino nella nobile, difficile impresa di pubblicare *Pericle* (un'edizione commentata che ha esercitato su di me un'influenza profonda) e quindi tutti i *Drammi romanzeschi* e i monumentali *Sonetti*. In omaggio e ricordo di lui, comporrò una Introduzione al suo *Racconto d'inverno*. Ed è imminente l'uscita postuma del *Re Lear*, ultima fatica della sua vita.

Insomma Sandro era uno dei maggiori studiosi di Shakespeare in Europa, insieme, sul lato italiano, ad Agostino Lombardo, Giorgio Melchiori e Franco Marengo. Ma aveva frequentato con altrettanta passione Conrad e Donne, e soprattutto T.S. Eliot. La sua edizione della *Terra desolata*, con il testo della prima versione del poemetto, le traduzioni, e un commento esteso e puntuale, è un capolavoro che uso sempre. Grande intellettuale, Sandro Serpieri, e grande uomo.

Piero Boitani

LEZIONI

TROILO E AMLETO: SHAKESPEARE E IL SENSO DELLA TRADIZIONE

di Piero Boitani

Il mio supervisor cantabrigense, Jack Arthur Walter Bennett, un neozelandese oxoniense che di Cambridge, dove pur occupava la cattedra stata di C.S. Lewis, non sapeva che farsene, usava andare a letto portandovi enormi volumi che contenevano i cataloghi delle biblioteche antiche, soprattutto inglesi. Sosteneva che vi si apprendevano particolari importantissimi e si scivolava poi nel sonno con gli occhi sognanti dei venerabili tomi del Merton, o del Magdalen College.

Ho imparato moltissimo da lui, compreso il vizio di collezionare libri antichi, ma non l'hypnokataloghia. Fondamentalmente insonne, io invece, prima di andare a letto, mi diverto talvolta a compulsare i volumi dei cosiddetti «Sources and Analogues», le fonti e gli analoghi dei vari autori nei quali m'imbatto. La consultazione non concilia affatto il sonno, anzi lo allontana: perché, in sostanza, la *Quellenforschung* è un'impresa che da una parte eccita gli istinti più nobili degli studiosi, e dall'altra per sua propria natura non termina mai.

Godetevi lo spettacolo. I grecisti cercano persino le fonti di Omero, il che a rigor di logica parrebbe un controsenso, visto che i poemi omerici sono i primi tramandatici dalla Grecia arcaica e identificare ciò che veniva prima del primo è un po' come domandarsi cosa ci fosse prima del Big Bang. Oppure prendete Dante e la *Commedia* – vi sarete accorti che scelgo i sommi della letteratura occidentale –: a dar retta ai filologi danteschi, Dante avrebbe avuto a sua disposizione una biblioteca sterminata, fatta almeno di tutti gli autori e i libri menzionati nell'*Enciclopedia dantesca*, e una memoria da far invidia ai computer più avanzati del terzo millennio. Mentre è verosimile che Dante non possedesse più di una ventina di volumi (acquistare un manoscritto costava quanto comprare un'auto oggi, e l'Alighieri non era uno sceicco). Quanto a Shakespeare, la faccenda è ancora più divertente. Ho ereditato da Giorgio Melchiori la sua copia dei preziosi otto volumi di Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare's Plays*, nonché molte edizioni dei singoli drammi: testi che mi son venuti per le mani in occasione di questo quarto centenario shakespeariano e che apro rigorosamente dopo l'una di notte. Le espressioni più ricorrenti nelle sezioni dedicate alle fonti sono «Shakespeare *deve* aver avuto davanti a sé il Plauto dei *Menecmi*», «Shakespeare non può non avere consultato», «Con ogni probabilità Shakespeare ha usato». Qualche paragrafo dopo, tali proposizioni ipotetiche divengono certezze: quando, al termine di una

sezione, l'autore scrive: «dopo i *Menecmi* l'influenza maggiore su Shakespeare l'ha esercitata Giraldi Cinthio».

Naturalmente, qualcuno potrebbe domandarmi: «Ma se irridi tanto la *Quellenforschung*, perché mai passi ore insonni su di essa?». Beh, risponderei, perché la Fondazione Sapegno mi ha chiesto di parlare di «Shakespeare e la tradizione» e io, che sono una persona seria, non vedo come si possa fare questo con un minimo di congruenza filologica, senza esplorare le fonti di Shakespeare. Perché il Bardo non era un T.S. Eliot, che ha disseminato per il mondo saggi sulla tradizione e sugli autori e le opere che secondo lui la compongono, e non era neppure un Dante, che ha elaborato un *De vulgari eloquentia* per chiarire in cosa consistesse la miglior tradizione poetica in volgare, e che ha addirittura messo in scena, nel suo maggior poema, un canone che comprende Virgilio, la «bella scola» del Limbo, Stazio, i due Guidi e i poeti del *Purgatorio*. Con poche eccezioni, Shakespeare si guarda bene dal fare allusioni provviste di nomi e cognomi ad altri scrittori, e l'unico modo di ricostruire il suo senso della tradizione è appunto quello di far ricorso alla ricerca delle fonti.

Prendiamo, per esempio, *Troilo e Cressida*. Il dramma sarebbe cruciale per tale ricostruzione perché si inserisce esso stesso in una tradizione antica e nobile, quella che gravita intorno al mito di Troia e inizia appunto con Omero, per proseguire guadagnando proseliti di non poco conto quali l'Ovidio delle *Metamorfosi*, Benoît de Sainte Maure, Guido delle Colonne, Boccaccio e poi, su suolo inglese, Chaucer, Henryson, Lydgate, Caxton. Tale augusta tradizione, che continua poi sino al secolo XX, è stata oggetto, negli ultimi trent'anni, di due studi capitali: *The European Tragedy of Troilus*, che io stesso ho curato per la Oxford University Press nel 1989 coordinando un manipolo di studiosi italiani e stranieri, e il bel libro di Chiara Lombardi, *Troilo e Criseida nella letteratura occidentale*, del 2005. In entrambi i casi lo sforzo di situare il dramma di Shakespeare all'interno di quella sequenza è risultato, almeno in buona parte, vano. È possibile che Shakespeare abbia letto l'*Illiade*, magari nella traduzione di Chapman; molto probabile che conoscesse Chaucer (lo dimostrano però altri suoi drammi, non il *Troilo*, e il grande predecessore è nominato ne *I due nobili congiunti* composto a quattro mani con John Fletcher) e quello che spesso andava sotto il suo nome, lo Henryson del *Testament of Cresseid*; quasi certo che abbia dato uno sguardo al *Troy Book* di Lydgate (non più di uno sguardo, perché la mole e la modestia dell'opera sono tali da scoraggiare qualunque lettore) e al *Recuyell of the Historyes of Troye* nel quale Caxton tradusse il *Recueil* di Raoul Lefèvre, a sua volta riduzione in prosa della *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, che l'aveva ripresa dal *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure. Nessuna parte nell'ispirare Shakespeare sembra invece abbia avuto il *Filostrato* del Boccaccio, che pure è la fonte diretta del *Troilus* di Chaucer, mentre d'altro canto gioca un ruolo non del tutto secondario nel

fornire particolari di contorno quell'Ovidio che Shakespeare menziona per nome ben tre volte nei suoi drammi.

Insomma – e si sarà notato con quale cura abbia scelto i predicati del verbo essere in questo riassunto: «possibile», «probabile», «quasi certo» – la nostra *Quellenforschung* si rivela una caccia alle ombre, talvolta persino a ombre di ombre. Quale senso della tradizione attribuire su queste basi al William Shakespeare di *Troilo e Cressida*? Dubito che il drammaturgo avrebbe saputo distinguere, in questo coacervo di opere, quelle che gli hanno fornito modelli strutturali o di trama da quelle che gli hanno ispirato alcuni tratti dei suoi personaggi o infine dalle altre, del tutto occasionali, nelle quali ritrovava il germe di un'idea o di un'immagine, oppure l'allusione a un mito.

Non c'è poi un singolo verso del dramma che si possa ascrivere con sicurezza a una delle fonti qui elencate: nessuno, in ogni caso, dei più celebri e pregnanti, come la quasi sfrontata dichiarazione di Cressida a Troilo, «Prince Troilus, I have lov'd you night and day / For many weary months», o la sua risposta alla domanda di lui in questo stesso frangente, «Why was my Cressid then so hard to win?», con un discorso di straordinaria percezione della propria psiche, dei propri sentimenti, e delle convenzioni sociali:

Hard to seem won: but I was won, my lord,
 With the first glance that ever – pardon me –
 If I confess much, you will play the tyrant.
 I love you now; but not, till now, so much
 But I might master it: in faith, I lie;
 My thoughts were like unbridled children, grown
 Too headstrong for their mother. See, we fools!
 Why have I blabb'd? who shall be true to us,
 When we are so unsecret to ourselves?
 But, though I loved you well, I woo'd you not;
 And yet, good faith, I wish'd myself a man,
 Or that we women had men's privilege
 Of speaking first. Sweet, bid me hold my tongue,
 For in this rapture I shall surely speak
 The thing I shall repent. See, see, your silence,
 Cunning in dumbness, from my weakness draws
 My very soul of counsel! stop my mouth.

Non ci sono precedenti precisi neppure per la famosa orazione di Ulisse sul «degree» e l'ordine politico, né per le parole con le quali Achille ordina ai suoi Mirmidoni di uccidere Ettore e poi gridare che l'ha fatto lui (se Shakespeare aveva letto l'*Iliade*, gli deve aver tremato la mano mentre lo scriveva):

Strike, fellows, strike; this is the man I seek...

So, Ilion, fall thou next! now, Troy, sink down!
 Here lies thy heart, thy sinews, and thy bone.
 On, Myrmidons, and cry you all amain,
 «Achilles hath the mighty Hector slain».

Si rendeva conto, Shakespeare, che con questi versi distruggeva in un sol colpo l'intera tradizione epica occidentale, così come con la risposta di Cressida a Troilo feriva a morte quella cortese? Che razza d'idea della tradizione aveva uno che in un dramma ambientato a Troia non citava Omero, ma Aristotele, come fa Ettore parlando a Paride e Troilo (II II 167)? La stessa, direi, che ha della geografia chi, come Shakespeare farà nel *Racconto d'inverno*, doveva collocare la Boemia sul mare. La tradizione letteraria, per Shakespeare, non è un canone classicistico, ma un canovaccio fatto di lacerti marginali, periferici o secondari: Holinshed, Belleforest, Caxton, non Omero, Virgilio, Chaucer. Solo nei drammi romani Shakespeare si rivolge a un'autorità di prima grandezza, Plutarco. Solo nei drammi romanzeschi scopre davvero Boccaccio, Chaucer e Gower. Soprattutto, Shakespeare non esibisce un'idea canonica della letteratura: il *Pandosto* di Greene, per lui, equivale a Ovidio. Nella prassi, poi, Shakespeare fabbrica la propria tradizione: mescola e sovrappone le fonti, le intarsia, le stravolge, sembra le irrida, inventa: crea quell'impasto inafferrabile che è la tradizione secondo William Shakespeare.

Le vicende di Troia mi conducono ad *Amleto*. Perché in quella tragedia ambientata nella nordica Danimarca la fine di Ilio occupa una posizione non del tutto secondaria, nella declamazione, iniziata da Amleto stesso e proseguita poi dal Primo Attore nella seconda scena del secondo Atto. Il brano, come ricorda Amleto stesso, ha un precedente illustre in «Aeneas' tale to Dido», cioè nel racconto che Enea fa a Didone della caduta di Troia nel secondo Libro dell'*Eneide* di Virgilio. Dunque, Omero nel *Troilo*, Virgilio in *Amleto*. Proprio allo stesso modo, insisterei: perché come non c'è in sostanza nulla di Omero nel *Troilo*, così non c'è in sostanza nulla di Virgilio in *Amleto*, benché Shakespeare conoscesse abbastanza bene l'*Eneide*, come testimonia tra l'altro la *Lucrece*. Gli studiosi delle fonti sono andati allora a cercare nella *Tragedy of Dido* di Marlowe e Nashe, e vi hanno rinvenuto un paio di espressioni che Shakespeare pare riecheggiare in quel brano dell'*Amleto*. Nulla di meno: ma neppure nulla di più. La presa di Troia, che apparteneva alla tradizione epica sin dal canto di Demodoco nel Libro VIII dell'*Odissea*, e l'uccisione di Priamo da parte di Pirro, che nella tradizione tragica risaliva alle *Troiane* di Euripide, Shakespeare le reinventa a modo suo.

E a me sembra particolarmente importante notare due particolari a questo riguardo. Primo, che in quella stessa scena, poco prima della recita Amleto-Primo Attore, Polonio menziona Seneca e Plauto nel presentare la troupe appena giunta: la migliore al mondo, dice, per «tragedia, commedia, storia, pastorale, pastorale-comica, storica-pastorale, storico-tragica» ecc.: per questi

attori Seneca non è troppo pesante, né Plauto troppo leggero. Seneca e Plauto, due autori che Shakespeare conosceva bene, il primo invero partecipe della grande tradizione di Troia con le sue *Troiane*. Shakespeare, naturalmente, ignora il Seneca “troiano”.

Il secondo particolare è la celebre battuta di Amleto su Ecuba nel monologo che segue la scena con gli attori. Rimproverando se stesso per l’inazione Amleto paragona la foga dell’attore nel descrivere la tragica sorte di Ecuba alla propria reazione, a dir poco fredda, all’uccisione del padre, e si domanda:

Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his own conceit
 That from her working all his visage wann’d,
 Tears in his eyes, distraction in’s aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit? and all for nothing!
 For Hecuba!
 What’s Hecuba to him, or he to Hecuba,
 That he should weep for her? What would he do,
 Had he the motive and the cue for passion
 That I have?

Mi sono sempre domandato che senso abbia chiedersi «What’s Hecuba to him, *or he to Hecuba*». La prima parte ha una sua logica: che è Ecuba per lui da farlo piangere per lei? Ma la seconda, cos’è *lui per Ecuba*, è pura follia, perché mette sullo stesso piano una persona in carne e ossa, l’attore, e una *fiction*, appunto quale è Ecuba. «All for nothing!», esclama a ragione Amleto. Se sostituiamo Shakespeare all’attore (e Shakespeare era attore), la domanda diventa: cos’è Ecuba per Shakespeare, o lui per Ecuba? Nulla, per l’appunto. Forse neppure una tradizione...

La fonte remota della trama dell’*Amleto* sono le *Gesta Danorum* latine di Sassone Grammatico, uno studioso vissuto in Scandinavia nel XII secolo. Shakespeare le conosce attraverso la versione francese nelle *Histoires Tragiques* di François de Belleforest, traduttore anche – come Shakespeare sapeva – di Bandello, Boccaccio e Guicciardini. Alcuni, inoltre, danno peso a Thomas Kyd e alla sua *Spanish Tragedy*, altri alla *Pierce Penniless Supplication to the Devil* di Thomas Nashe, altri infine al *Treatise on Melancholy* di Timothy Bright. Su molti, aleggia poi lo spirito di Montaigne e dei suoi *Saggi*, che Shakespeare ha di sicuro usato altrove. Nessuno, però, riesce ad afferrarlo e legarlo a un momento, a una frase, a un’idea specifica.

Pochi, credo, hanno visto invece, e ricostruito nel complesso, due dei più importanti antecedenti di momenti cruciali del dramma: e cioè il *Doctor Faustus* di Marlowe nella prima parte e la Bibbia nella prima e soprattutto nella seconda parte dell’*Amleto*, quando il protagonista ritorna in Danimarca dal viaggio in Inghilterra che avrebbe dovuto, nelle intenzioni dello zio Claudio,

toglierlo di mezzo. Comincio con Marlowe. Nella scena d'apertura Faustus, nel suo studio, pronuncia un monologo dotto e memorabile, ponderando gli studi che ha compiuto – logica, filosofia, medicina, giurisprudenza, teologia – per giungere alla conclusione che soltanto con la magia e la negromanzia acquisterà il piacere, il potere, l'onore, l'onnipotenza che desidera. Il monologo comincia così:

Settle thy studies, Faustus, and begin
 To sound the depth of that thou wilt profess;
 Having commenc'd, be a divine in show,
 Yet level at the end of every art,
 And live and die in Aristotle's works.
 Sweet Analytics, 'tis thou hast ravish'd me!
Bene disserere est finis logices.
 Is to dispute well logic's chiefest end?
 Affords this art no greater miracle?
 Then read no more, thou hast attain'd that end;
 A greater subject fitteth Faustus' wit.
 Bid *on kai me on* farewell, Galen come,
 Seeing *ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus.*

La prima «arte», come Faustus la chiama alla maniera medievale, è quella che viene esposta negli *Analitici* di Aristotele: la logica, il cui fine è «disputare bene». Ma se il fine della logica è semplicemente «disputare bene», allora non c'è ragione per la quale Faustus debba proseguirne lo studio, perché, come vedremo nelle sue discussioni con Mefistofele, ha già raggiunto quel fine. La logica, però, non è che lo strumento principale della filosofia praticata dalle Scuole e ispirata ad Aristotele. Essa si preoccupa di una questione di fondo, che da Parmenide in poi occupa la mente dell'Occidente, quella dell'essere e del non essere: *on kai me on*, come Faustus dice in greco.

Essere e non essere? Ma questa è la questione – «that is the question» – che Amleto dibatte nel più celebre di tutti i suoi monologhi, sostituendo correttamente al *kai* – e – il più corretto «or»: «To be *or* not to be». Attenzione: Amleto non dice «vivere o darsi la morte», come specificherà subito dopo, ma proprio «essere o non essere», perché il problema è per lui eminentemente filosofico, speculativo, e non primariamente etico. E il suo dibattito attorno al problema prende la forma, come ci si dovrebbe attendere da uno che ha frequentato l'Università a Wittenberg, di una *quaestio* – «question», appunto – delle Scuole medievali. Possiamo infatti vertere la prima parte del monologo in una *quaestio* quale l'avrebbero dibattuta Tommaso d'Aquino, Sigieri di Brabante, Duns Scoto, Guglielmo di Ockham: «Esse aut non esse. Haec est quaestio: utrum nobilius sit in animo pati adversitates fortunae, aut pugnare contra et terminare eas. Ad primum dicendum quod dormire, mori, est optima consummatio, quia cum somno mortis finem ponimus malibus cordis et

generaliter carnis. Sed contra dicendum quod somnus potest habere somnia, quorum naturam in somno mortis, qui est sine sensibus corporis, noscimus»:

To be, or not to be: that is the question:
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles,
 And by opposing end them? To die: to sleep;
 No more; and by a sleep to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to, 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd. To die, to sleep –
 To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
 For in that sleep of death what dreams may come
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause.

Qui non è questione di *bene disserere*, di argomentare bene: che *est finis logices*, è il fine della logica. Qui si tratta di vita o di morte. Infatti, non c'è *respondeo dicendum* nella *quaestio* di Amleto, la quale si sbriciola nella sua articolazione Scolastica proprio davanti all'«intoppo», al muro del sogno nella morte. Amleto non conosce risposta. «Questa», ha appena concluso, «è consumazione da desiderare devotamente». «Consummation»: cioè fine, ma anche compiutezza, secondo le parole di Cristo sulla croce nel Vangelo di Giovanni: «consummatum est».

Amleto desidera morire. Davanti ai mille «natural shocks» di cui la carne è erede, preferisce il non essere. Equipara, però, il morire al dormire, secondo un topos antichissimo, cui dà immediatamente una svolta nuova. «Morire, dormire – dormire, forse sognare». Certo, se si dorme, si sogna, anche. Ma per l'appunto quali sogni possono venire «quando ci siamo liberati da questo groviglio mortale»? I sogni sono del corpo, della carne, di quella spira che ci avvolge nella mortalità. E queste sono le cose che gli esseri umani perdono quando muiono. «Sognare» vale dunque, metaforicamente, esperienze dell'anima dopo la morte. Ed è proprio l'immaginare queste che ferma la mano di chi vorrebbe morire: «è questo il pensiero che dà alla sofferenza una vita così lunga». Nessuno, infatti, sopporterebbe «la frusta e l'ingiuria del tempo», l'ingiustizia del mondo, le prevaricazioni, l'amore respinto, la pena del vivere

But that the dread of something after death,
 The undiscovered country, from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will,
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all;
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pitch and moment

With this regard their currents turn awry
And lose the name of action.

Quando la struttura formale della *quaestio* medievale viene meno – e viene meno nel momento in cui Amleto comincia a figurarsi il sonno della morte – si passa di colpo al Rinascimento: che infatti concepisce ciò che viene dopo la morte in guisa di landa non ancora scoperta dalla quale nessun viaggiatore ritorna secondo l’immaginario moderno. In altre parole, passiamo dalla tradizione all’invenzione.

Per concludere, uno sguardo alla tradizione biblica come l’immagina lo Shakespeare dell’*Amleto*. Qui, la possibilità di fantasticare è minore: pericolosa, nell’Inghilterra cinquecentesca. Eppure, neanche qui Shakespeare rinuncia alla propria libertà dispositiva e amalgamatrice. Ci sono almeno quattro allusioni o citazioni esplicite nell’*Amleto*, tre dall’Antico Testamento e una dal Nuovo. La prima: Claudio, il re usurpatore che ha ucciso il fratello, tenta di pregare e d’invocare misericordia e non ci riesce, come il Faustus di Marlowe nell’ultima scena. Comincia riconoscendo il proprio peccato: «O, my offence is rank. It smells to heaven. / It hath the primal eldest curse upon’t, / A brother’s murder». La maledizione prima e più antica, per l’assassinio di un fratello, è quella di Caino.

Il riferimento a Caino ritorna nel quinto Atto, quando dalla fossa che i due becchini stanno scavando – si scoprirà, poi, per Ofelia – vengono tirate fuori ossa e crani alla rinfusa. Amleto esclama a un certo punto: «Quel cranio una volta aveva una lingua dentro di sé, e sapeva cantare. E guarda come il mascalzone lo getta a terra come se fosse la mandibola di Caino, che commise il primo assassinio». All’inizio di questa stessa scena il Primo e Secondo Buffone, i due becchini, si scambiano una serie fenomenale di battute sull’onore della loro professione. «Non ci sono gentiluomini antichi quanto i giardinieri, gli sterratori e i becchini. Tengono alto il mestiere di Adamo», afferma il Primo. Perché, era un gentiluomo?, domanda il Secondo. La risposta gioca sul significato di «arms»: braccia e i simboli sullo stemma araldico. «Fu il primo ad avere *arms*», replica il Primo Buffone: il primo ad avere braccia. Il Secondo non si accontenta: «Ma non ne aveva», insorge, pensando allo stemma. Il compagno allora gli mena la stoccata definitiva: «Ma che dici? Sei pagano? La Scrittura dice che Adamo scavò. Come poteva scavare senza braccia?». Prima che giungano Amleto e Orazio, il dibattito all’umor nero tra Primo e Secondo Buffone ha modo di tornare ancora una volta all’immaginario biblico cristiano. Il Secondo domanda al Primo chi fabbrichi «più forte del muratore, del carpentiere di navi o del falegname», poi dimentica la risposta, sicché la fornisce il Primo: «il becchino. Le case che fa lui durano fino al Giorno del Giudizio».

In questo modo, l'*Amleto* ripercorre l'intera storia sacra, da Adamo sino al Giudizio Universale, ponendo al suo centro, significativamente, la maledizione di Caino. Ma c'è anche un momento del dramma nel quale Amleto evoca il Nuovo Testamento, e lo fa direttamente e con chiarezza assoluta. Quando gli portano la sfida di Laerte e Orazio lo esorta a rifiutarla, Amleto replica alla maniera oracolare:

Not a whit. We defy augury. There is special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now. If it be now, yet it will come. The readiness is all. Since no man knows aught he leaves, what is't to leave betimes? Let be.

C'è una speciale provvidenza nella caduta di un passero. I commentatori richiamano giustamente il Vangelo di Matteo: «Due passeri non si vendono forse per un soldo? Eppure neanche uno di essi cadrà a terra senza che il Padre vostro lo voglia». Ma forse, oltre alla *special Providence* calvinista, Shakespeare ha presente anche un brano parallelo del Vangelo di Luca, dove i passeri diventano cinque, ma che prosegue con un invito da parte di Gesù ad essere pronti, alla *readiness* di cui parla Amleto: «Siate pronti, con la cintura ai fianchi e le lucerne accese... Anche voi tenetevi pronti, perché il Figlio dell'uomo verrà nell'ora che non pensate».

Abbandonarsi alla Provvidenza, ed essere pronti alla morte, che può giungere in qualsiasi momento: questo il messaggio evangelico. Ma come può Amleto farsi portatore di tale umile sapienza, sostenere, come fa poco prima, che «una divinità dà forma ai nostri piani / Per quanto rozzamente li abbozziamo»? Da dove viene ad Amleto questo teleologismo cristiano?

In tutta la prima parte del dramma Amleto non aveva visto nel mondo alcun senso: a lui, esso appariva come «un giardino non sarchiato che va in seme», «uno sterile promontorio», «una sporca e pestilenziale congrega di vapori». Nessuna traccia, là, di un potere provvidenziale, che si prenda cura di poveri passeri o conti tutti i capelli sul nostro capo. Allora, Amleto si interrogava se essere o non essere, se fosse meglio continuare a vivere, sopportando tutte le pene cui l'uomo è sottoposto, o affrettare la morte, andarle incontro volontariamente, uccidersi. *To be or not to be*, questionava. Ora, proclama: *Let be* – lascia stare, sia così: *amen*. E lo ripeterà nel momento supremo, in punto di morte: *Let it be*.

Per capire l'importanza di ciò che Amleto sta veramente dicendo con il suo *amen*, basta paragonarlo ancora una volta alle parole del Faustus di Marlowe. Il quale dichiara, nel suo monologo d'ingresso, che dopo la logica («essere e non essere», appunto), la medicina e la giurisprudenza, forse la cosa migliore è lo studio della Scrittura, la teologia. Anche Faustus, e proprio leggendo la Vulgata di Girolamo, si scontra con la morte: «salario del peccato è la morte», pronuncia ad alta voce, e «se diciamo che siamo senza peccato, inganniamo noi stessi e la verità che è in noi», citando l'Epistola di Paolo ai Romani e la Prima Lettera di Giovanni. Faustus ne ricava un

inappuntabile sillogismo (il quale naturalmente non tiene conto del fatto che, in un'ottica cristiana, Cristo redime dal peccato): di sicuro pecciamo, e di conseguenza dobbiamo morire. E va oltre: «Sì, dobbiamo morire una morte eterna». Che razza di dottrina è mai questa, si domanda allora. Se la Scrittura e la teologia predicano l'inevitabile dannazione dell'uomo, a che servono? Così, Faustus conclude dando l'addio alla «divina scienza» per passare alla negromanzia: «*Che sarà, sarà: What will be, shall be*».

Faustus cita il detto italiano con fatalismo deterministico: nella traduzione inglese che ne offre, dice a tutti gli effetti: «quel che sarà, dovrà essere». Non c'è nessuna Provvidenza speciale, nelle sue parole, e nessun *amen*. Faustus è già dannato. La logica stringente di Amleto replica a quella di Faustus: «Se è ora, non sarà dopo. Se non sarà dopo, sarà ora. Se non è ora, tuttavia sarà». Ma essa conduce alla prontezza, che è il primo passo verso la salvezza. Il suo determinismo è forte, ma non assoluto. Faustus è cattivo interprete della Scrittura, Amleto è sulla retta via nella lettura della tradizione biblica – quella tradizione che Shakespeare evidentemente considera ineludibile più di tutte le altre.

Naturalmente, Amleto non compie il passo ulteriore, che sarebbe, in un'ottica cristiana, decisivo: quello di mettersi nella posizione del passero. Il Salmo 102 recita: «Si dissolvono in fumo i miei giorni e come brace ardono le mie ossa. Il mio cuore abbattuto come erba inaridisce, dimentico di mangiare il mio pane... Veglio e gemo come passero solitario sopra un tetto» (4-8). Ma poi aggiunge: «Tu, Signore, rimani in eterno, il tuo ricordo per ogni generazione. Tu sorgerai, avrai pietà di Sion, perché è tempo di usarle misericordia: l'ora è giunta» (13-14). No, Amleto guarda alla sorte dei passeri, e degli esseri umani, e di se stesso, quasi fosse sulla soglia delle Scritture. Che il volo degli angeli lo porti cantando al suo riposo è augurio e benedizione di Orazio dopo la morte dell'amico. Non c'è fulgore di fede, nelle ultime scene dell'*Amleto*: c'è piuttosto la comparsa di un lume lontano. La provvidenza speciale della caduta di un passero rimane un mistero intravisto: compreso, forse, dal protagonista, mai rivelato allo spettatore. A meno, naturalmente, che questi non identifichi la caduta del passero con quella di Amleto: con la morte dell'eroe. *Amen*.

SHAKESPEARE E UN TEMPO CHE PASSA ALLA MODERNITÀ

di Alessandro Serpieri

Come è ben noto, un vero vortice strutturale e conoscitivo investe l'Europa tra il primo Cinquecento e il primo Seicento, con l'emergere di uno spirito borghese e imprenditoriale che trova alimento nella scoperta di nuove terre e nuovi traffici, mentre la riforma luterana mette in discussione la tradizione religiosa su cui era basato il simbolismo cristiano medievale affidato al potere imperiale del Papa. In Inghilterra, in particolare, che nel Quattrocento è rimasta tutta presa dalle proprie lotte interne, trovandosi pertanto solo in piccola parte interessata ai grandi contributi concettuali e artistici del Rinascimento continentale, si scontra ora un modello simbolico del mondo d'impianto medievale, e proto-rinascimentale, con un modello relativistico nel quale si va formando, con Copernico, Keplero, Brahe, e poi definitivamente Galileo, la caduta di millenarie certezze cosmologiche.

L'intero universo diventa un enigma non più confortato dalla sicura armonia di un tempo ciclico e sostanzialmente sacro, il tempo mitico e simbolico, ma neanche dal tempo lineare finalizzato a una destinazione eterna monoteistica oppure a una fine senza risposta. In termini politici, da una parte resiste la visione monarchica, ritualistica, cerimoniale, che reclamava l'investitura divina del capo, e quindi la legittimazione metafisica del potere, mentre dall'altra si propone, o riemerge dalla storia, una visione per così dire repubblicana, e quindi laica, del potere, con legittimazione da parte del popolo e dei suoi rappresentanti. Intanto, il sorgere della "nuova scienza" (o "new Philosophy", come la chiamò John Donne) comincia a interrogare, con Bacone in particolare, non il *perché* ma il *come* dei fenomeni, e quindi immette uno sguardo molteplice, prospettico, sugli aspetti del mondo e dell'universo. A livello sociale, l'emergere di un assetto già per molti aspetti borghese e individualistico apre, a sua volta, a una molteplicità di prospettive e di punti di vista, nonché a una nuova percezione della soggettività e della alterità nella competizione produttiva.

In Inghilterra, in particolare, la malinconia sembra diventare il più diffuso umore d'epoca e l'ossessione della morte corona il lutto quotidiano in quanto percezione di uno smarrimento del Senso certo del mondo. Il tempo dell'uomo è diventato ambiguo, non più sicuramente ciclico, non ancora sicuramente progressivo verso una qualche mèta. E intanto, nel 1592-93 e nei primi anni del Seicento infuria la peste. Tutto questo è ben noto, ma l'ho riproposto per introdurre in tutta la

produzione di Shakespeare, e non solo in quella teatrale, una percezione, spesso lancinante, di un tempo ingannevole, molteplice, simbolico e relativistico, provvidenziale e nichilistico. Siamo, con la sua straordinaria revisione della storia, sia inglese che romana, nonché con la sua produzione, sia lirica (i poemetti *Venere e Adone* e *Lo Stupro di Lucrezia* nonché i grandi *Sonetti*) che drammatica (soprattutto nelle grandi tragedie), siamo alle soglie della modernità che si apre appunto con una molteplice e problematica percezione e valutazione del Tempo.

Il tempo ha non a caso una frequenza altissima nella sua opera, con ben 1187 occorrenze, ed è spesso personificato, a partire dallo *Stupro di Lucrezia* e dai *Sonetti*, per svilupparsi in maniera ancora più complessa in molti drammi. Nei *Sonetti*, il Tempo è un personaggio quasi centrale: è “tiranno”, ingannevole, con la mano “deforme”, “oltraggiosa”, “crucele”; che impugna la “falce”, spesso aparendo nella figura della morte; è falso, pieno di inganni, ladro o *villain*, deforme fisicamente o moralmente.

Il suo fondamentale misfatto emerge clamorosamente nel poemetto giovanile *Lo stupro di Lucrezia*, durante il lungo lamento della nobile violentata, la quale, più che contro il colpevole Sesto Tarquinio che l’ha stuprata, si rivolta contro:

- 1) la Notte, la colpevole, che invoca a spegnere per sempre il giorno, perché può essere palcoscenico di tragedie e nutrice di altri peccati; non dovrebbe lasciar posto alla luce e al conseguente disvelamento della propria vergogna;
- 2) la Opportunity, il Caso, simile alla *tuke* greca, vile maligno e falso, quasi sempre dalla parte dei potenti e degli oppressori contro i deboli e gli indifesi;
- 3) ma soprattutto il Tempo, che contiene la Notte e il Caso, ed è dunque il vero colpevole, l’oltraggioso mutevole Tempo (“injurious shifting Time”), assistito dalla sua “servant Opportunity”. La sua funzione dovrebbe essere quella, positiva, di far girare bene le ore e le stagioni, riparare torti e portare pace, ma si orienta quasi sempre verso il male:

Misshapen time, copesmate of ugly night,
 Swift subtle post, carrier of grisly care,
 Eater of youth, false slave to false delight,
 Base watch of woes, sin’s pack-horse, virtue’s snare,
 Thou nursest all, and murd’rest all that are.¹ (vv. 925-29)

Il Tempo non fa che «sconciare di polvere le splendenti torri dorate» (v. 945 «And smear with dust their glitt’ring golden towers»); e «nutrire l’oblio con la rovina delle cose» (v. 947 «To feed

¹ «Tempo deforme, compare dell’orrida notte, / corriere rapido e furbo, distributore di sinistri affanni, / divoratore di giovinezza, falso schiavo della falsa gioia, / vile guardiano notturno delle pene, cavallo da soma del peccato, trappola della virtù, / Tu tutto nutri e assassini tutti quelli che esistono». Si veda il “Devouring time” del sonetto 19 e la celebre metafora ovidiana, ripresa da tanti autori medievali e rinascimentali, del «tempus edax rerum» (*Metamorfosi*, XV 234), tradotta dal Golding come «Thou time, the eater up of things».

oblivion with decay of things»). Tra i suoi fatti e misfatti, il peggiore è quello del perpetuo avanzare:

Why work'st thou mischief in thy pilgrimage
 Unless thou *couldst return* to make amends?
 One poor retiring minute in an age
 Would purchase thee a thousand thousand friends ...
 O this dread night, wouldst thou *one hour come back*,
 I could prevent this storm and shun thy wrack!² (vv. 960-6)

Ma il tempo *non* torna mai indietro, è un apristrada notturno verso l'eternità (967 «Thou ceaseless lackey to eternity», «Tu mai fermo fante sulla strada dell'eternità...»),³ un'eternità che tuttavia non è sentita, cristianamente, come l'inveramento del tempo umano nel *non tempo* metafisico.

Il Tempo non torna mai indietro in modo che possano essere cancellati i suoi misfatti, e, visto che è molto più negativo che positivo, distruttore che creatore, la sua *irreversibilità*, e quindi *irredimibilità* degli scempi che compie, costituiscono il suo più grande crimine. Solo se fosse reversibile, potrebbe essere detto amico. Ed ecco, allora, che l'unica possibile forma di *reversibilità* è affidata all'arte: nella parola del poeta chi verrà *dopo* potrà ancora vedere, vivere, il *prima*; solo l'arte ferma il flusso e consente di tornare indietro. Questo è uno dei grandi temi dei *Sonetti*, dove "time" o "Time" con la maiuscola ricorre ben 79 volte, molto spesso personificato come attore, devastatore, del grande dramma umano. E in guerra col Tempo scende il poeta con la sua *magia* di eternità della parola.

Un sonetto sicuramente giovanile, il numero 15 del canzoniere, può servire a introdurre temi ricorrenti nella grande produzione shakespeariana: quello dell'arte opposta alla caducità del tempo e quello della vita come spettacolo più o meno consapevolmente, oppure oniricamente, inscenato e interpretato nel grande teatro del mondo. Vi si profila un paradigma che si articolerà nei più vari modi fino alla *Tempesta*. Il mondo è un palcoscenico su cui viene giocata l'intera esistenza di tutte le cose viventi, dalle piante agli esseri umani, secondo la recita di una breve vita consegnata alla decadenza e alla morte. Ma nella quartina iniziale, a ben guardare, c'è più che una metafora metateatrale. C'è un *doppio sguardo*: quello del poeta che riflette, appunto, sul mondo come una scena istituzionalmente effimera, e quello insondabile di *altre entità*, aliene e inafferrabili,

² «Perché operi misfatti nel tuo pellegrinaggio / Se non puoi tornare indietro a porvi riparo? / Un solo misero minuto che tornasse indietro in tutta un'epoca / ti regalerebbe migliaia di amici... / Oh, in questa orrenda notte, se tu tornassi un'ora indietro, / io potrei prevenire questa tempesta ed evitare la tua rovina!».

³ Cfr. «Thou by thy dial's shady stealth mayst know / Time's thievish progress to eternity» («dal trafugare dell'ombra sulla meridiana potrai capire / il furtivo avanzare del tempo verso l'eternità»), Sonetto 77, dove il Tempo, sempre negativo, è visto come un ladro.

rappresentate dalle stelle, istanze lontane, astrologicamente magiche, e tuttavia quasi pettegole autrici-spettatrici accomodate nei palchi di questo grande teatro di ombre e di apparenze.

Le quali stelle commentano, sì, come qualsiasi pubblico, la scena a cui stanno assistendo, *ma* anche, e segretamente, la influenzano. Concorrono, cioè, a *farne la scena che è!* Questo secondo sguardo è benevolo o malevolo? Di una trascendenza sensata o insensata? È la domanda di sempre, assoluta, che pone il tema ontologico del senso dell'essere al di là della perpetua metamorfosi che Pitagora cantava per esorcizzare il terrore della morte.

Ma, come che sia, il tempo tutto crea e tutto travolge nel suo corso inarrestabile. Quindi, a partire da questo sonetto, il poeta ingaggia una lotta col Tempo nel nome dell'Arte che immortali il giovane amato; e quell'arte è la magia di un *innesto* sul tronco deperibile della vita («I *engraft you new*»); è l'intervento della *cultura* e, massimamente, della *scrittura*, che, sole, possono supplire alla precarietà della *natura*. Soltanto l'arte può riscattare le supposte certezze o evidenze della labile realtà, la cui consistenza non è molto più certa di quella del sogno. Ma, come confida Amleto a Orazio, già suo compagno di studi nella università di Wittenberg: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy» (I v 175-76). «Quali cose? A quali fini? Con quali meravigliosi o tenebrosi segreti?».

Altro grande sonetto della sfida al Tempo tramite la poesia che immortala il suo referente è il numero 60. Molto forte e puntuale è l'influsso del discorso finale di Pitagora nel XV libro delle *Metamorfosi*. Mai come in questo sonetto Shakespeare lavora su un altro testo, lo segue, lo trasforma e lo accomoda alla sua intenzione. Nella prima quartina, il tempo è paragonato con il mare (e non con il fiume, come in Ovidio, che probabilmente seguiva la suggestione eraclitea) ed è visto nella sua inane progressione verso la morte (e non come un semplice trascorrere inesausto delle cose e delle forme).⁴ Nella mente del poeta, il primo passo ovidiano dovette connettersi al secondo passo – utilizzato nella seconda quartina – sotto il segno della morte che concludeva il tragitto breve ed esemplare della vita. Il mare e il tempo, nei primi due versi, vengono comparati con assoluto parallelismo: *the waves = our minutes, make towards = hasten, the pebbled shore =*

⁴ Per la prima quartina se ne vedano i vv. 180-185: «Neque enim consistere flumen / Nec levis hora potest, sed ut unda impellitur unda / urgeturque eadem veniens urgetque priorem, / tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur / et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est, / fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur» («Non si può il fiume fermare né l'ora fugace; ma come l'onda è sospinta dall'onda e preme da quella che viene preme quell'altra che avanza; così fugge il tempo e incalza, nuovo d'istante in istante. Ciò che era è passato; e diviene quello che mai non è stato e s'innovano tutti i momenti»). Per la seconda, i vv. 221-227: «Editus in lucem iacuit sine viribus infans; / mox quadripes rituque tulit sua membra ferarum, / paulatimque tremens et nondum poplite firmo / constitit adiutis aliquo conamine nervis; / inde valens veloxque fuit spatiumque iuventae / transit et emeritis medii quoque temporis annis / labitur occiduae per iter declive senectae» («Come nacque restò senza forza il bambino: come le bestie cammina per terra carponi, barcolla a poco a poco, si regge sui popliti ancora malfermi e con sostegni s'aiuta. Diventa poi forte e veloce, passa l'età giovanile e, trascorsi pur gli anni virili, della vecchiezza cadente precipita verso la china»).

their end. La serie verbale della quartina – *make towards, hasten, changing place, goes, sequent, contend* – sottolinea, nelle sue marcate ridondanze, la fretta affannosa, orizzontale, quasi insana, che va ad arginarsi nella riva-morte. Se il correre delle onde è metafora dell'inevitabile pulsione alla fine, nella seconda quartina quella vita è figurata nelle sue fasi essenziali che vanno dalla nascita come immersione nella luce al declino annunciato da eclissi che adombrano la notte-morte. Nella terza quartina, il tempo viene quindi personificato come il falciatore che tutto spiana e distrugge. Solo l'arte celebrativa, nel distico finale, sta in piedi, verticale, di fronte al tempo, e ai tempi, cioè le varie epoche che a loro volta fluiscono come onde.

L'unico sonetto in cui, invece di immortalare il giovane amico-patrono, il poeta affronta in prima persona il Tempo, è il 123 in cui si oppone al ricco mutamento in cui il Tempo vuol mostrare di consistere, e lo fa denunciando come siano truccate le carte con cui fa passare per *nuovo* e *strano* ciò che ogni volta si sussegue in un andamento perennemente *ricorsivo*. Insomma, il Tempo che tutto consuma tutto *ripete* ed è atrocemente unidirezionale, nient'altro che una freccia scagliata in avanti chissà dove e perché, senza lasciare né scampo né senso.

Dunque, nell'intero arco della produzione sia drammaturgica che poetica di Shakespeare ha un rilievo centrale il tema quanto mai problematico del tempo, che viene indagato e utilizzato da molteplici punti di vista. Forte fu indubbiamente sulla sua immaginazione la lettura delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui il Tempo è il grande protagonista nel segno di continue trasformazioni di stato e di forma che costituiscono, per così dire, le creste o le giunture del fluire temporale in una natura tutta animata. Quel libro fu per Shakespeare una fonte inesauribile di storie e di motivi per i più vari temi e intrecci. Tutto nell'universo mondo vi si svolge in una continua metamorfosi a partire dalla prima creazione che impone un *ordine* nell'indifferenziato Caos e dà così inizio all'incessante divenire delle cose: «Of shapes transformde to bodies straunge, I purpose to entreate...».

Il mutare delle forme, nonché della prospettiva da cui possono essere viste, dovette affascinare Shakespeare fin da giovane sotto molteplici aspetti relativi alla crisi epistemologica della sua epoca, nonché al mezzo teatrale in cui maggiormente intendeva esprimersi. La realtà si presentava ai suoi occhi molteplice, relativa, processuale, un teatro dalle indefinite quinte, uno spettacolo allo stesso tempo tangibile e precario, pieno di eventi e di illusioni, di voci e di silenzi.

Se alla violenza del Tempo Shakespeare risponde nei *Sonetti* con la immortalità che solo l'arte può conferire ai referenti transeunti, nei drammi, e soprattutto nelle tragedie, delega all'eroe tragico di rispondere al Tempo con una violenza apocalittica, che consiste nella invocazione della fine del mondo, della morte universale e quindi della morte dello stesso Tempo. È una risposta, se non *la* risposta dell'uomo tragico, agli inganni del Tempo, una risposta di negatività assoluta all'atto

della positività assoluta, e cioè la creazione divina che, col mondo e l'umanità, ha creato il Tempo. Il bersaglio ultimo dell'eroe tragico è, quindi, in modo più o meno apertamente blasfemo, colui che ha dato l'avvio al Tempo, e cioè Dio o gli dei. E già emerge così una forma di arso scetticismo nonché, in più punti, di evocato o invocato nichilismo.

È l'invocazione, ricorrente negli eroi tragici shakespeariani, di una definitiva catastrofe del mondo e della distruzione metaforica della stessa *pancia* della terra insieme ai semi che l'hanno fecondata. Apocalittico è Amleto che, nella scena con Ofelia in III I, reclama la fine delle generazioni umane: non dovranno esserci più matrimoni!⁵ Apocalittico è Otello nella scena finale della tragedia quando invoca un'immensa eclisse di sole e di luna: «Oh, insopportabile! Oh, ora di dolore! / Credo che adesso dovrebbe esserci una enorme eclissi / di sole e di luna, e che il globo terrorizzato / dovrebbe spalancarsi davanti a questa alterazione». Lo è Lear, quando sotto la tempesta nella brughiera notturna invoca la distruzione della «thick rotundity o'the world», il gravido ventre della terra con i suoi stampi in attesa dei germi che generano gli umani ingrati.⁶ E apocalittico è, infine, Macbeth nella sua invocazione alle streghe in IV I, quando reclama di sapere il suo prossimo futuro, a ogni costo, anche quello della stessa fine del mondo.⁷

E fra tutti gli eroi tragici shakespeariani, Macbeth è quello maggiormente assalito dai fantasmi della mente rispetto al Tempo. L'enigma della tragedia sta sostanzialmente nel suo confrontarsi con il tempo delle streghe, il cui sapere profetico ambiguamente aggroviglia vari segmenti del tempo lineare umano proferendo verità che sembrano incompatibili tra loro: Macbeth sarà re, ma i discendenti di Banquo saranno re. Macbeth vorrebbe costringerle a dipanare i loro nodi: «Stay, imperfect speakers, tell me more» (I III 70): la loro contraddittoria profezia ha mandato Macbeth in una sorta di *trance*, cosicché allo sguardo sconcertato di Banquo appare rapito a se stesso e al mondo (*rapt withal*). Risente le parole imperfette come un *soliciting*, una *suggestion*, una tentazione che si incontra con un suo già nato pensiero rimosso, e tuttavia ossessivo perché *fatto* di assassinio («My thought, *whose* murder...»). La profezia è intervenuta a farsi garante di quel segreto:

⁵ «AMLETO Ho saputo dei vostri trucchi, anche, molto bene. Dio vi ha dato una faccia e voi ve ne fate un'altra. Vi dondolate e ancheggiate e scilinguate, affibiate nomignoli alle creature di Dio, e fate passare per ingenuità la vostra vanità. Via, non ne voglio più sapere. Mi ha fatto diventare pazzo. Io dico che qui non ci saranno più matrimoni. Quelli che sono già sposati, tutti tranne uno, vivranno; gli altri resteranno come sono».

⁶ «Soffiate, venti, e spaccatevi le guance! Infuriate! Soffiate! / Voi, cateratte e trombe marine, sgorgate finché non avrete / infradiciato i nostri campanili e annegato i galli segnamento! / Voi fuochi sulfurei e rapidi come il pensiero, / avanguardie dei fulmini che spaccano le querce, / strinate la mia testa bianca! E tu, tuono che tutto scuoti, / spiana la spessa rotondità del mondo, / schianta gli stampi della natura, distruggi d'un colpo / tutti i semi che fanno l'uomo ingrato».

⁷ «Doveste scatenare i venti e farli combattere / contro le chiese; dovessero le onde schiumanti / travolgere e ingoiare ogni imbarcazione; dovessero il grano abbattersi ancora verde, e gli alberi schiantarsi, e i castelli rovinare sulla testa dei guardiani, e palazzi e piramidi / piegare la testa sulle loro fondamenta; / dovesse il tesoro di tutti i germi della Natura / sprofondare alla rinfusa, fino a stomacare / la stessa Distruzione; rispondetemi / a ciò che vi domando».

l'usurpazione *sarà* realtà; ma perché lo sia, Macbeth dovrà agire. Ma, per agire, dovrà fare i conti con l'orrore (*horrid image, horrible imaginings*) dell'atto prefigurato nella mente, con quella paura, ben più profonda di qualsiasi paura reale, che è costituita dai fantasmi che già l'accompagnano. Quando, però, il re Duncan nomina il figlio Malcolm suo successore e quindi gli preclude la possibilità di una *sua* incruenta successione al regno – «If chance will have me king, why, chance may crown me / Without my stir.» («Se il caso mi vuole re, allora il caso può incoronarmi, / senza che io mi muova»), aveva provvisoriamente deciso –, Macbeth si sente spinto ad agire e invoca la notte più buia, affinché l'*occhio* non veda ciò che la *mano* si accinge a compiere.

La sua è la tragedia del *fare* e dell'*essere* nel tempo. Si muove dall'essenza all'esistenza, dal tempo ciclico e simbolico al tempo lineare, dalla integrazione tra tutti i comparti del reale – microcosmo, corpo politico, mondo naturale e macrocosmo – alla disintegrazione e alla insignificanza del tutto. Il *fare* che trasgredisce il sistema simbolico non potrà mai raggiungere l'*essere*, in quanto l'essere può consistere solo all'interno di un tempo ciclico e/o di un piano provvidenziale, per cui l'agire umano sta nel seguire un percorso pre-scritto: *si è* in quanto *si era* (per l'autorità dell'eterno ieri, come indicava Max Weber a proposito delle concezioni simboliche del mondo) e *si dovrà essere*. Lo attesta la figura del Re garante del piano divino negli accadimenti umani, legittimato per trasmissione ereditaria, quindi figura che *ritorna*.⁸

A fronte dell'*essere*, la dannazione di Macbeth e di Lady Macbeth è quella del *divenire*. E la mente dell'uomo del *divenire* rischia di ammalarsi, poiché cerca vanamente un approdo all'*essere* nel segno del «*si è* solo in quanto *si sarà*»,⁹ e non in quello che da sempre è *stato*. Tutta la tragedia ruota attorno alla collocazione dell'uomo nel tempo. I due complici vogliono forzare il futuro e, insieme, sentirlo garantito per tutta la loro vita. In questa chiave il momento più intricato e intenso è l'inizio del monologo di Macbeth, in I VII, quando si assenta dal banchetto organizzato nel suo castello per il Re Duncan e medita sulla definitività o indefinitività dell'atto tramite cui quel futuro sognato dovrebbe realizzarsi. Il suo tormento, qui come poi in tutto il dramma, sta nel sospetto di non poter spingere il *fare* fino al punto di raggiungere l'impossibile traguardo, l'*essere-tutto* e poter *concludere-tutto*.

⁸ Si veda quanto dichiara l'ultimo Re sacro della tradizione medievale inglese, Riccardo II, quando rimette piede nella sua terra già invasa dall'usurpatore Bolingbroke: «... questo ladro, questo traditore, Bolingbroke, / che per tutto questo tempo ha fatto baldoria nella notte, / mentre noi andavamo vagando agli antipodi, / quando ci vedrà sorgere nel *nostro trono, l'Oriente*, / i suoi tradimenti avvamperanno di vergogna sul suo volto, / incapaci di reggere la vista del giorno, / e tremeranno atterriti per la sua colpa». Il trono, insieme alla corona il massimo segno del potere tradizionale e sacro, è rappresentato dall'*Oriente*, a significare il *ritorno* garantito metafisicamente nel *tempo ciclico*: il potere è perché è *stato* da sempre, come il sole nel sistema tolemaico. L'essere è dunque anche, o soprattutto, la tradizione, dove il *divenire* sembra ritornare sempre su se stesso, in un eterno ciclo dove il futuro conferma il passato.

⁹ Come dice esplicitamente Lady Macbeth al marito in I IV: «Thy letters have transported me beyond / This ignorant present, and I feel now / The future in the instant.» («la tua lettera mi ha trasportato al di là / di questo ignaro/ignorante presente, ed ora io sento / il futuro nell'istante.»).

If it were done when 'tis done, then 'twere well
 It were done quickly. If th'assassination
 Could *trammel up the consequence*, and catch
 With his surcease success; that but this blow
 Might be the *be-all and the end-all*, here,
 But here upon this bank and shoal of time,
 We'd jump the life to come...¹⁰

Balza subito all'occhio, nei primi due versi, come lo stallo in cui si trova consista in un intrico dei tempi del *fare* per raggiungere il risultato, l'*essere* re, che quel fare dovrebbe assicurare: sono i tempi di *questo* momento del dubbio, del progettato imminente regicidio e del suo annunciato e sognato futuro status di re. È possibile, con una pugnolata, ottenere il *be-all* e lo *end-all*, l'essere e il concludere tutto? Se lo fosse, Macbeth sarebbe pronto, ora, in *questo* momento sospeso che viene reso metaforicamente come l'affioramento di una secca nel mare del Tempo («this bank and shoal of time»), a giocare la vita eterna in quanto salvezza ultraterrena. Proseguendo nella sua affannosa meditazione egli avrebbe concluso di *non* agire, ma l'arrivo della moglie presto lo spinge a commettere l'atto.

Macbeth vorrebbe violare l'ordine simbolico e sacro, e tuttavia non profanarlo, distruggere il segno della regalità sacra e tuttavia *essere* quel segno. Trasgredisce l'ordine simbolico, ma quell'ordine ritorna a farsi sentire immediatamente in forma allucinatoria dopo l'atto. Ha appena raggiunto la moglie, dopo aver ucciso Duncan, ma il suo pensiero è fisso non già sul successo raggiunto o sull'atto patricida¹¹ ma sul fatto di non aver risposto con "Amen" alla domanda cerimoniale e sacra della benedizione ("God bless us!") che i due figli del re, svegliatisi per un momento nel sonno, avevano pronunciato. Ha in mente non l'atto sacrilego ma il non compimento dell'atto di fede nel nome del padre: II II 30-31 «But wherefore could I not pronounce 'Amen'? / I had most need of blessing, and 'Amen' / Stuck in my throat». Risente il *ritorno del sacro simbolico* e si apre nella sua mente il varco alla schizofrenia che gli presenta estranee le mani insanguinate pronte a strappargli gli occhi.

Non appena incoronati, Macbeth e Lady Macbeth già risentono la precarietà del proprio stato e l'angoscia di Macbeth si esprime, in III I, nei termini della vanità del rango finalmente raggiunto: «To be thus is nothing / But *to be* safely thus» («Essere così è nulla / se non si è sicuramente così»),

¹⁰ «Se fosse fatto, una volta fatto, allora sarebbe bene / che fosse fatto in fretta. Se l'assassinio / potesse pescare il suo risultato e afferrare, / con la sua fine, il successo; se solo questo colpo / potesse essere l'*essere-tutto* e il *concludere-tutto*, qui, / qui soltanto, su questo sabbioso banco, / su questa secca del tempo, scavalcheremmo / la vita del mondo a venire» (vv. 1-7): straordinari versi, ricchi di neologismi, su cui non posso qui soffermarmi.

¹¹ E poco prima Lady Macbeth aveva tremato tra sé e sé proprio nel nome del padre: II II 12-13: «Had he not resembled / My father as he slept, I had done't» («Se non fosse rassomigliato a mio padre mentre dormiva, / l'avrei fatto io»).

e poco dopo, in III II, Lady Macbeth dà voce alla stessa insoddisfazione: «Naught's had, all's spent, / Where our desire is got without content. / 'Tis safer *to be* that which we destroy / Than by destruction dwell in doubtful joy»,¹² che paradossalmente invidia la condizione del morto re sacro che hanno ucciso. E, poco dopo, Macbeth mostrerà che la partita è persa quando dice alla moglie attingendo a un antico denso simbolismo: «We have scorched the snake, not killed it. / She'll close and be herself, whilst our poor malice / Remains in danger of her former tooth».¹³

E tuttavia l'inseguimento dell'*essere* non conoscerà sosta conferendo un passo angoscioso, frenetico, all'intera tragedia. Se soltanto avvenisse che... Se fossero eliminati Banquo e la sua discendenza a scongiurare la seconda profezia delle streghe... Ottenuto il suo scopo, Macbeth è costretto ad agire senza tregua: ha intensificato il *fare*, il *divenire*, non il miraggio dell'*essere*.

L'inganno si svela poco a poco, e nel monologo del “Tomorrow...” l'intera vana distesa del tempo – passato e presente in fuga insensata verso il futuro – quel tempo, nelle cui varie dimensioni egli è stato ingannato dalle streghe, gli si presenta come uno spettacolo assurdo, una recita insensata:

She should have died hereafter.
 Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
 Creeps in this petty pace from day to day
 To the last syllable of recorded time,
 And all our yesterdays have lighted fools
 The way to dusty death. Out, out, brief candle!
 Life's but a walking shadow, a poor player
 That struts and frets his hour upon the stage,
 And then is heard no more. It is a tale
 Told by an idiot, full of sound and fury,
 Signifying nothing.¹⁴

È il tempo lineare e frammentario in cui si è sempre dibattuto, pur cercando di confermare il tempo ciclico e simbolico, prima durante e dopo averlo distrutto. È una addizione di domani senza senso, uno scivolamento vile e basso, metaforizzato nello strisciare (*Creeps*) e procedere meschino (*petty pace*) da un segmento temporale all'altro (*from day to day*), fino all'ultima sillaba del tempo registrato e prescritto. Suicidatasi la moglie, Macbeth si figura la vanità totale, nichilistica, del

¹² «Nulla è stato ottenuto, tutto è stato sprecato, / se il nostro desiderio si compie, ma non si appaga. / È più sicuro essere ciò che distruggiamo / che non, distruggendo, vivere in una dubbia gioia».

¹³ «Abbiamo dato un taglio alla serpe, non l'abbiamo uccisa. / Si rimarginerà e sarà di nuovo se stessa, / mentre la nostra misera malvagità / resta esposta al pericolo del suo dente antico». Il serpente imperituro, l'Ouroboros, che si mangia la coda a rappresentare il tempo ciclico, è stato ferito, ma si rimarginerà annullando la loro fame di certezza nell'essere.

¹⁴ «Avrebbe dovuto morire di qui in avanti. / Domani, e domani, e domani / striscia così, con passo meschino, di giorno in giorno, / fino all'ultima sillaba del tempo registrato, / e tutti i nostri ieri hanno illuminato agli stolti / la via alla polverosa morte. Spegniti, spegniti, / breve candela! La vita non è che un'ombra / che cammina, un povero attore che si atteggia / e si agita sulla scena per la sua ora, e poi / non se ne sente più nulla. È un racconto / raccontato da un idiota, pieno di rumore e di furore, / che non significa nulla».

Tempo, resa con formidabile suggestione nel pentametro «Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow / Creeps with petty pace...», che rappresenta il tempo a più livelli: fonico nella iterazione oscura delle /u/, delle /o/ e dei dittonghi /ou/; ritmico nella ripetizione lessicale e accentuale (tre anfibrachi); iconico nella scansione che metaforizza lo strisciare basso e animalesco della successione temporale che si schiaccia su una indefinita linea orizzontale e perde così la semantica simbolica del cerchio, si disgrega degradandosi nella figura di un millepiedi, un bruco, un topo, che procede a stento e sempre uguale verso il baratro della polverosa morte. Per concludere cosa? Un racconto concepito da un idiota, non da un dio crudele, come era stato Apollo con Edipo, ma da un'anomala entità idiota. L'enigma dell'Obliquo classico non merita più nemmeno lo sforzo dell'intelligenza, è un balbettamento informe. Il tempo umano si è definitivamente bucato.

In *Macbeth* quello che mi colpisce di più, a ogni rilettura, è proprio questo brivido del tempo, della bucatura e dello svuotamento del tempo, che è tipico di una buona parte della modernità e può togliere ogni valore all'azione facendola risuonare in maniera sostanzialmente vana nella solitudine della mente.

Che cosa è allora il Tempo? Illusione? Inganno? Insensata ripetizione? Lo ha sperimentato radicalmente Macbeth. Che fare, allora? Pare quasi che se lo chiedesse davvero Shakespeare dopo quella che è forse la sua ultima grande nichilistica tragedia. Pensò di tornare al tragico antico, e pur sempre attuale, che gli presentava Plutarco sulla nascita dell'Impero (*Antonio e Cleopatra*), salvo riandare vertiginosamente indietro alla nascita della Repubblica (*Coriolano*), e riprendere anche dal mondo greco il *Timone d'Atene*? Ma questo aprirebbe un altro complesso discorso su Shakespeare e il Tempo, e cioè il tempo della Storia.

Per Shakespeare, la storia è veramente ferma, come vuole Ian Kott? Egli scrive: «[...] restiamo colpiti dal fatto che per Shakespeare la storia è ferma. Ogni capitolo incomincia e finisce sempre allo stesso punto. In ogni cronaca la storia sembra descrivere un cerchio, per ritornare di nuovo al punto di partenza. Questi cerchi ricorrenti ed immutabili descritti dalla storia, sono, uno dopo l'altro, i regni dei vari re» (Kott 1964, p. 8). Ciò non è vero per tutti i drammi storici, e forse nemmeno per *Riccardo III*. L'immagine della storia è vista da Shakespeare da più angolature, non già da una inquadratura immobile, come sostiene Kott omologando nello stesso disegno non solo tutti i drammi storici ma l'intera produzione shakespeariana fino a *Macbeth* e *La tempesta*.¹⁵ Così,

¹⁵ «Esistono due tipi fondamentali di tragicità storica. Alla base del primo sta la convinzione che la storia ha un suo senso, compie certi suoi compiti precisi e tende verso una determinata direzione ..., [Tale era il concetto della tragicità della storia sostenuto da Hegel, e che rimane caro al giovane Marx...] Esiste un altro genere di tragicità storica. Scaturisce dalla convinzione che la storia non ha un senso, che resta immobile, oppure ripete in continuazione il suo ciclo crudele. Che è una forza elementare., come la grandine [...] Mi sembra che questa seconda interpretazione della tragicità storica si adatti maggiormente a Shakespeare, e non solo nel periodo dell'*Amleto* e del *Re Lear*, ma in tutta quanta la sua produzione, dalle cronache storiche e dal *Riccardo III* fino alla *Tempesta*... Per Shakespeare questo

pur producendo una metafora di forte suggestione, Kott azzerava le differenze, nega implicitamente una molteplicità di prospettive e riduce tutto il senso shakespeariano della storia a immobile storia feudale-medievale, perdendo la caratteristica più marcata del suo tragico storico, che non è tanto la catena di delitti, inganni, scalate al potere e inevitabili cadute, quanto la *crisi* di un modello politico e di un mondo simbolico di cui il soggetto esibisce o percepisce l'inganno, usandolo cinicamente (come qui Riccardo III di Gloucester) o patendolo angosciosamente (come poi Riccardo II o Amleto).

«La tragedia shakespeariana non è l'antico dramma dell'atteggiamento morale di fronte agli dèi immortali; non c'è il fato che determina il destino dei personaggi. La grandezza del realismo di Shakespeare sta nella sua capacità di percepire il diverso grado in cui gli uomini sono impegnati nella storia» (Jan Kott 1964, p. 21). E tuttavia Kott tende a vedere la prospettiva storica shakespeariana, affidata innanzitutto all'immagine di quel Grande Meccanismo che è lo stesso «ordine della storia» (ivi, p. 39), e cioè come una prospettiva metastorica, che guarda e commenta, condanna, la vicenda umana in quanto farsa "immobile" che sempre si ripete. Ciò non gli consente, a mio parere, di cogliere la *liminarità* del tragico storico shakespeariano, che è l'escursione da un *ora* a un *allora*, con relativa problematizzazione del senso sia del passato che del presente.

La condizione *liminare* è quella per cui ciò che è stato tramandato – il patrimonio delle storie o dei miti – viene ripreso e rappresentato tra credenza e non credenza, identificazione e rifiuto. Nel pieno del Senso, nella sicura autoidentificazione di un modello del mondo, si ha piuttosto rito e/o mito: attuazione e/o rimemorazione continua di pratiche socializzate di conoscenza. Mentre è nello *sfasamento* del senso, nel *disturbo* dentro il presente di un *altro* tempo, che insorge il tragico shakespeariano. Che è, perciò, sempre in qualche modo «storico», imperniato su una crisi di tempi e quindi di modelli. In altre parole, nel rito l'azione è fortissima perché sacra, pattuita da sempre; e nel mito essa certamente non è debole, perché non è scossa da pause di riflessione, da vacillamenti psicologici dei protagonisti, da confusione di mondi. Debole l'azione non è neanche nella storiografia classica, particolarmente in quella di Plutarco, né nelle Cronache medievali e cinquecentesche. Essa può essere interrogata, ma conserva l'inevitabilità di un disegno.

Shakespeare affronta in diversi tempi due prospettive del tempo storico. Affascinato all'inizio, come si è detto, dalla storia del pieno Quattrocento, se si mette da parte il primo interesse sviluppato nella cornice di un tardo impero romano, con la tragedia del *Tito Andronico* e l'influsso determinante della lettura delle *Metamorfosi*. A questa tragedia che si nutre di classico fa poi

Grande Meccanismo è l'ordine della storia, in cui il re è l'unto del Signore», pp. 37-38-39. La sua inquadratura restituisce una immagine sempre uguale: «Ed ecco che sempre di più, al di sopra dei tratti individuali dei re e degli usurpatori, dalle cronache drammatiche di Shakespeare emerge l'immagine della storia stessa, l'immagine del Grande Meccanismo [...] La storia feudale è una grande scala, sulla quale sfila ininterrottamente il corteo regale» (p. 12).

seguito il primo blocco della storia inglese del secolo precedente, dove ha dominato la sanguinosa guerra civile – quella delle Due Rose – tra la famiglia dei Lancaster e quella degli York. Sono le tre parti dell’*Enrico VI* con la conclusione della sconfitta dei Lancaster cui segue il *Riccardo III* della famiglia degli York (1591-2 e 1593). Dopo questo nella sua produzione fa seguito uno spostamento sul comico, che è il poemetto *Venere e Adone* come lo sono le varie commedie degli anni successivi (*La bisbetica domata*, *La commedia degli errori*, *I due gentiluomini di Verona*, *Sogno di una notte di mezza estate*) per tornare poi alla storia d’Inghilterra, stavolta partendo dal Medioevo di *Re Giovanni* e dalla serie tardo-medievale di *Riccardo II* che è l’ultimo re sacro, scalzato dal trono da un Bolingbroke che salirà al trono come *Enrico quarto* e quindi dal figlio, già ribelle, che sarà *Enrico V* (1596-99).

Ma a questo punto l’interesse storico di Shakespeare si volge agli eventi e alle problematiche dell’antica Roma, già affrontati nello *Stupro di Lucrezia*, con *Giulio Cesare* (1599), seguito da *Amleto*, la prima delle grandi tragedie (1601-1606), cui segue di nuovo il grande interesse per il senso storico della storia romana, con *Antonio e Cleopatra* e *Coriolano* (1606-1608). Questo nuovo interesse storico si rivolge a un vasto panorama temporale che non quadra con le cronache dei drammi storici inglesi, tra il Medioevo e la transizione ancora semi-feudale, per investigare ora i grandi tempi delle crisi paradigmatiche della storia *tout court* che gli appare come in primo piano la storia romana: dalla monarchia alla repubblica e poi dalla repubblica alla grande crisi storica che segna anche simbolicamente gli sviluppi del tempo storico che si conclude con l’impero tramite la vittoria di Cesare Ottaviano su Antonio. Ma la particolare curiosità di Shakespeare per il particolare tempo della storia romana non si conclude qui e torna ai primi confusi vagiti della prima repubblica, ben cinquecento anni indietro, dominati e perduti dall’eroe di una storia, pubblica ma personale, impersonata da Coriolano.

A seguire, a cos’altro si volge la drammaturgia shakespeariana? Raccontarsi storie? Tornare a vicende mitiche? Sì, con il *Pericle* soprattutto. Ma poi? Può riaffacciarsi l’ombra del tragico in *Cymbeline* e nel *Racconto d’inverno*, pur con soluzioni felici e non decise dalla storia.

Ma ecco l’ultima grande invenzione di Shakespeare, che forse l’aveva cercata fin dall’inizio. Nella *Tempesta* appare Prospero, un mago che *può* far tornare indietro il Tempo. Non come aveva lamentato Lucrezia, che l’orologio della vita potesse tornare indietro di quel tanto da farle evitare lo stupro. Ci vuole un trucco. Creare nel Tempo naturale una *finestra* di Tempo magico che conceda a Prospero, non di sanare il tradimento subito ma di ripercorrerlo tutto raccontandolo alla figlia Miranda e poi *replicarlo* in due diversi modi, due congiure come quella subita da lui tanti anni prima, impedendo tuttavia che questa volta vadano in porto. Altrimenti sarebbe stata un’ennesima tragedia di vendetta – che è, ed era, fin dal tragico greco e poi in Shakespeare (soprattutto nel *Tito*

Andronico), nient'altro che la violenta ripetizione tutta umana dello Stesso, come se in tal modo si fosse in grado di *ricattare* il passato e credere di annullarlo con una *copia* che faccia pari con l'*originale*.

A ben guardare, il «bank and shoal of time», di cui parla Macbeth, nel suo grande monologo di I VII, in quanto immagine della brevità della vita nell'indefinito *mare del tempo*, già annuncia l'isola della *Tempesta*, il dramma della magia per eccellenza, in cui il tempo, se *non* può tornare indietro come invocava Lucrezia, *può* tuttavia essere recuperato in vari modi, a partire da una tempesta reale-illusionistica che ne sconvolga e *ridetermini* lo svolgimento e il senso.

La *Tempesta* si ispira, nel suo impianto e, come vedremo, nel suo punto cruciale, al libro che forse più di tutti accompagna Shakespeare nell'intera sua produzione, a partire dai *Sonetti*, per mostrarsi ampiamente in tragedie, come la prima, *Tito Andronico*, e in tante commedie. Si tratta delle *Metamorfosi* di Ovidio. Il sentimento ovidiano del tempo è quello di una mobilità inesausta, di un passaggio, anche crudele, in cui il corpo e l'identità di una forma precipita in altro da sé e, per scongiurarlo, non vale neanche il canto, l'arte di Orfeo che vorrebbe far tornare indietro il Tempo, che la sua Euridice, uccisa da una vipera, risorga dalla morte. Ciò gli è all'inizio concesso nel suo viaggio agli Inferi dove è andato a invocare la restituzione dell'amata; ma gli è concesso a una condizione simbolicamente assai significativa, che lui non si volti a guardarla. Lo sguardo è interdetto, la rinnovata presenza negata. Ma Orfeo, «avidusque videndi, / flexit amans oculos»,¹⁶ perché quella è l'immagine che l'ha folgorato per sempre e per cui ha tremato credendola perduta. Afferrare l'immagine nell'*uscita* dal non-tempo dell'Averno gli è però vietato. Lo sguardo assoluto, l'amore immutabile, gli sarà concesso solo quando verrà fatto a pezzi dalle baccanti e scenderà di nuovo nel regno dei morti, ritroverà Euridice e starà con lei per sempre. Solo nell'Averno, paradossalmente, può esserci amore nella fruizione piena dello sguardo, perché lì il Tempo è fermo. Solo lì gli occhi non risentono il pericolo delle trasformazioni in agguato, lo strazio della morte della forma che si volge in altra forma, il lutto perenne dell'immagine precaria solcata dallo sconcio scorrere degli anni.

Il Tempo è dunque il grande protagonista delle *Metamorfosi*, trasformazioni che costituiscono, per così dire, le creste del fluire temporale, le giunture dell'avvenire delle cose, in una natura tutta animata che può nascondere dovunque stati precedenti dell'essere. Non è dunque casuale che la prospettiva conclusiva sull'immensa catena di questi miti metamorfici sia affidata a Pitagora nel quindicesimo e ultimo libro. Quell'antico filosofo aveva alzato la mente fino agli dèi, «et, quae natura negabat / visibus humanis, oculis ea pectoris hausit» (XV, 63-64),¹⁷ e così ai

¹⁶ «ansioso di *guardarla*, / innamorato volse gli *occhi*».

¹⁷ «e ciò che la natura / nega alla vista umana, lo comprese con l'occhio dell'intelletto».

discepoli, che pendevano dalle sue labbra, «magni primordia mundi / et rerum causas, et quid natura, docebat» (67-68).¹⁸ Il suo è, per Ovidio, lo sguardo dall'alto, quasi divino, sull'intero panorama umano. Di costante rimane ciò che sottende il flusso infinito: i corpi muoiono, le anime no; trasmigrano. La morte è solo una breve pausa, l'incidente necessario al rinnovarsi delle cose, perché Pitagora canta il mutamento perenne – «Cuncta fluent, omnisque vagans formatur imago» (178)¹⁹ – e colloca tutte le infinite metamorfosi nell'ambito della metempsicosi.

«Ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu, / non secus ac flumen» (179-80),²⁰ aggiunge Pitagora, e questo è il sentimento del tempo che Shakespeare, nella sua epoca inquieta, trae da Ovidio coniugandolo in vari modi: il tempo e il desiderio, il desiderio nel tempo, il desiderio nel suo precipitarsi verso il bersaglio dell'immagine, il desiderio dell'arresto o, al massimo grado, della *inversione* del tempo.

Lo spunto delle *Metamorfosi* appare decisivo per la *Tempesta*. Ma in un teatro come quello di Shakespeare, i cui temi fondamentali sono quelli del Potere e del Desiderio, anche la *Tempesta* è, a guardar bene, un dramma del potere e dell'ambizione. Prospero è il Duca di Milano con l'ambizione di un *potere trascendentale*, in quanto magico, sulle cose naturali e umane, ed è stato deposto dal fratello Antonio, il quale, delegato a governare il Ducato per suo conto, è stato spinto dall'ambizione *del potere secolare* a sostituirlo in tutto per tutto e quindi a levarselo di torno facendolo abbandonare insieme alla figlioletta Miranda su una vecchia imbarcazione alla deriva in mare aperto, che la Provvidenza porterà ad attraccare su un'isola semideserta. Su quell'isola, dopo molti anni, Prospero fa ora naufragare, con la sua magia, la nave dei suoi nemici, il re di Napoli con la sua corte e il fratello Antonio. Suscita con tale spettacolo il terrore di Miranda, l'*amazement*, che è anche sconcerto e meraviglia – e non solo in quanto ingloba il *maze*, il labirinto, il cui impossibile tragitto impone ai suoi antichi nemici che sono stati salvati per vagare nell'isola alla ricerca di sé stessi, oltre che di Ferdinando, il figlio del Re di Napoli che credonno affogato. E il *maze* è una rappresentazione *spaziale del destino* come tortuoso sentiero di illusioni rivolto a un centro misterioso che è difficile da raggiungere e da cui è ancora più difficile, una volta dentro, uscire. In queste spirali i naufraghi hanno perduto ogni orientamento dello spazio-tempo.

L'atto che ha creato la tempesta è nato per una strana congiunzione, *a strange accident*, che ha portato la nave dei nemici vicino alla costa dell'isola incantata, altro spazio e altro tempo, mentre seguiva la sua rotta nello spazio-tempo della realtà consueta. In questa coincidenza il mago ha afferrato con la sua prescienza il momento opportuno, il *kairòs*, per agire e produrre un breve tempo

¹⁸ «spiegava i principi / dell'universo, il senso delle cose e l'essenza della natura».

¹⁹ «Tutto scorre, ogni apparizione ha forma effimera».

²⁰ «Lo stesso tempo fugge con moto incessante, / non altrimenti del fiume».

sospeso nel Tempo, che sia la chiave al garbuglio della sua vita e degli altri personaggi in essa implicati. L'abisso del passato (l'*abysm* of time, come lo definisce e riguarda quasi con terrore) dovrà essere redento dall'opposto *zenith*, il punto astronomico più alto nel cielo, che in felice congiunzione astrale («a most auspicious star») ha determinato quest'unica opportunità per Prospero di riprendersi in mano il suo destino. Il tempo naturale può accogliere in sé, sia pure in provvisoria coincidenza, il tempo della magia che si configura come magia bianca in quanto Prospero ha deciso di agire non *contro* ma in combinazione *con* la Fortune.

Il dramma ha altre profonde dimensioni, che afferiscono tutte alla intricata e insolubile problematica del tempo magico, che è il regno dei cambiamenti di stato e delle metamorfosi che Ariel interpreta – in forma di fuoco, ninfa marina, essere invisibile, arpia – e inventa con il concorso di altri spiriti al suo comando. In tutto ciò, il Tempo, che sempre scorre e non è reversibile, può magicamente essere piegato a *riproporre* le scene di spodestamento in cui sia *riprovata*, e quindi addebitata, la natura ingannevole del potere a chi male lo ha esercitato.

Ma, giunto quasi allo scioglimento della sua trama magica, Prospero viene preso da una consapevolezza lancinante della inconsistenza, della stessa inutilità, della sua Arte, che non fa che cercare di imitare in scala precaria e contingente la misteriosa Arte da cui è regolata la vita nel teatro del mondo:

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.²¹

Tutto è sogno, la magia come la realtà, di volta in volta piccola vita circondata da un sonno, così come l'isola è circondata dal mare. Il mago può creare incantesimi, disegnare un labirinto per coloro che lo hanno spodestato, ma è a sua volta *il* labirinto. Gli esseri umani vivono una sconfinata illusione, ignari che la vita possa essere nient'altro che un intervallo di sogno nella stretta di una misteriosa durata assimilata a un sonno che tanto rassomiglia alla morte. E all'inizio dell'ultimo atto

²¹ «Il nostro intrattenimento è ora finito. / Questi nostri attori, come vi preannunciai, / erano tutti spiriti, e si sono dissolti nell'aria, / nell'aria sottile. E come la struttura / infondata di questa visione, così le torri / incappucciate di nuvole, i palazzi sfarzosi, / i templi solenni, lo stesso grande globo, / sì, e tutto ciò che esso contiene, si dissolveranno, / e, al pari di questo insostanziale spettacolo svanito, / non si lasceranno dietro neanche uno straccio / di nuvola. Noi siamo della stessa stoffa / di cui sono fatti i sogni, e la nostra piccola vita / è circondata da un sonno».

Prospero rinuncia alla sua magia, di cui tuttavia ricorda tutte le straordinarie imprese, compresa quella di aver fatto risuscitare i morti. E qui Shakespeare riprende, in certi punti alla lettera, la grande magia nera di Medea, nel Libro VII delle *Metamorfosi*, magia che fa *rifluire i fiumi alle sorgenti*, ordina alle ombre di uscire dai sepolcri («manesque exire supulchris»), e può così compiere il prodigio di far *tornare indietro il tempo* di una vita ringiovanendo il decrepito e morente Esone, padre del marito Giasone.

Ma Prospero, il mago-demiurgo di tutti questi eventi, non possiede la risposta finale. Uomo tra gli uomini, è toccato a sua volta dalla colpa, da un orgoglio faustiano e da un'angoscia mortale. Alla fine di un viaggio, che è anche o soprattutto suo, attraverso il labirinto, non può che riconoscere come la magia non equivalga al Caso, al Destino e ancor più alla Provvidenza, le forze trascendentali che in *Pericle*, il primo dei drammi romanzeschi, aveva scandito il flusso degli eventi sistemandoli in un ordine sensato.²² Mago-demiurgo che ha creato una parentesi di tempo magico *dentro* il tempo naturale, Prospero non può invece trovare la chiave del disegno in cui ha riproposto la crisi della sua vita, e non ha raddrizzato o rettificato il labirinto. Il suo esorcismo, pur venato di vendetta, ha voluto essere innocuo. Ma non riesce a redimere quelli che l'avevano condannato, tranne uno, il Re di Napoli. Lui tornerà tuttavia a essere nuovamente il Principe di Milano, ma non con grande gioia perché, messa da parte la magia, a questo punto l'unica alternativa possibile al dramma della vita gli si configura come l'affidamento alla preghiera, e dunque a un appello alla metamorfosi trascendentale, messe da parte le *Metamorfosi* ovidiane che sono state il testo evocato in tanto suo teatro.

²² Si può fare qui riferimento solo al primo di quei drammi, il *Pericles*, dove il poeta medievale Gower viene convocato come istanza narrativa e registica di una storia di avventurosi eventi disposti dal Caso, che non è cieco e quindi si identifica con una segreta Provvidenza. In quel dramma il Senso quindi c'è tutto, perché non è proposto da un mago che lo diriga, ma è additato *a posteriori* da chi già ne aveva ricevuto il disegno complessivo. Prospero, invece, è il mago-demiurgo che crea un tempo magico *nel* tempo, ed essendo egli stesso *nel* tempo non può trovare la chiave del suo disegno.

LOTTE DI POTERE: I CAPI E LA PLEBE
IN DUE “DRAMMI ROMANI” DI SHAKESPEARE

di Alessandro Serpieri

Se la politica è un’arte e una pratica mirata idealmente al bene comune attraverso l’amministrazione del potere, la conquista, e poi la gestione di quel potere, è sempre in qualche modo caratterizzata dallo scontro di capi e fazioni che si contendono i favori del popolo con ogni mezzo, alto o meschino. Tale scontro, sia dialettico e retorico sia fisico e sanguinario, attraversa molti drammi del teatro shakespeariano, in particolare quelli basati sulla storia cruenta dell’Inghilterra nel corso del Quattrocento e quelli ispirati alla storia dell’antica Roma.

Capi e popolo: scena la piazza, le strade, o il foro. Le opzioni politiche, che variamente vi si dibattono nel gioco sottile del potere, vengono espresse da strategie argomentative e modalità retoriche intese a spostare da una parte o dall’altra una massa confusa e contraddittoria. In tutti questi drammi l’agone politico ha quindi come dominante il paradigma della persuasione, che può essere esercitata tramite l’argomentazione razionale, ma il più delle volte si avvale di simulazioni o dissimulazioni. In tale gran “teatro” del potere la massima rilevanza assumono le voci e i corpi. Le voci dei capi dialogano strumentalmente con le voci del popolo per conquistarlo alle rispettive parti. Il corpo nobile dei capi orienta e dirige la massa, la cui “bassa” corporeità emerge soprattutto nel disprezzo con cui viene riguardata e nella violenza a cui viene indirizzata. Su questo vario concerto di voci, e sulla funzionale pregnanza di *un corpo* nobile, eletto a simbolo e strumento di una crisi politica, si rifletterà qui in riferimento al *Giulio Cesare* e al *Coriolano*, drammi in cui Shakespeare teatralizza svolte storiche di importanza capitale lavorando appunto su scene di capi e di masse, di parole e di corpi.

Alla storia di Roma il giovane Shakespeare viene introdotto dalla lettura dell’*Ab urbe condita* di Tito Livio e dei *Fasti* di Ovidio, dove incontra la vicenda tragica di Sesto Tarquinio – figlio di Tarquinio il Superbo, l’ultimo re di Roma –, il quale viene preso da una passione sconsiderata per Lucrezia, la cui castità gli è stata magnificata dal marito Collatino, e si reca furtivamente nella sua camera dove crudelmente la stupra. Shakespeare intesse su questa storia il secondo dei suoi poemetti giovanili, *Lo stupro di Lucrezia* (1594), soffermandosi soprattutto sulla disperazione della donna che, sopraffatta dalla vergogna per l’onta subita, si suicida pugnalandosi. È un giovane patrizio, Iunio Bruto, a estrarre il pugnale dal suo petto, mentre la voce narrante mette in forte

rilievo il valore simbolico di quel corpo sanguinante che chiede vendetta: «[...] And from the purple fountain Brutus drew / The murd'rous knife; and, as it left the place, / Her blood *in poor revenge* held it in chase»²³ (vv. 1734-36). Nella chiusa, viene quindi condensato l'effetto storico determinante di quel crimine compiuto dal figlio di un re tiranno:

They did conclude to bear dead Lucrece thence,
To show her bleeding body thorough Rome,
And so to publish Tarquin's foul offence;
Which being done with speedy diligence,
The Romans plausibly did give consent
To Tarquin's everlasting banishment²⁴ (vv. 1850-55).

La monarchia viene travolta a furor di popolo (509 a.C.) e a Roma si instaura la repubblica, che durerà per quasi cinque secoli. Nel suo poemetto Shakespeare dà per scontato l'effetto scenico di quel corpo e non drammatizza il testo di Tito Livio, che invece insiste sulla spettacolare retorica persuasiva con cui Iunio Bruto scatenò il popolo contro i Tarquinii.²⁵ La scena pubblica avrà invece grande importanza nei drammi successivi, dove il corpo – il corpo morto di Cesare e poi il corpo ferito, ma *non* osteso al popolo, di Coriolano – sarà al centro di altre svolte capitali della storia romana.

Nel *Giulio Cesare* (1599) è su uno spazio opportunamente scenico e sulla retorica della persuasione che Shakespeare imposta un dramma tutto pubblico e politico. Ha incontrato le *Vite dei nobili Greci e Romani* di Plutarco e viene colpito dalla crisi di quella repubblica che aveva visto nascere alla fine del poemetto. Si concentra sulla *Vita di Cesare* e la confronta con la *Vita* di un altro Bruto, Decio Marco Bruto,²⁶ sollecitato da Cassio a prendere la guida della rivolta anticesarea in difesa della plurisecolare repubblica. Ma ecco che, in entrambe le *Vite*, trova un importante riferimento alla parte che giocherà Antonio nella crisi politica determinata dall'uccisione di Cesare, e legge anche la *Vita di Antonio*, usandone per il momento le pagine relative al crollo del cesarismo.²⁷

²³ «E dalla purpurea fontana Bruto estrasse il coltello assassino; e, come quello uscì fuori, il suo sangue lo inseguì in misera vendetta».

²⁴ «Decisero di portar via di lì la morta Lucrezia per mostrare il suo corpo sanguinante in tutta Roma e rendere, così, pubblica l'infame offesa di Tarquinio; e, quando ciò fu fatto con pronta accuratezza, i romani ragionevolmente diedero il consenso al definitivo esilio di Tarquinio».

²⁵ «Levano la salma di Lucrezia, la portano al Foro e iniziano a *eccitare* gli animi con lo spettacolo dell'ultima orrenda novità [...] ma è Bruto, nemico del pianto e degli inutili lamenti, è *lui a muoverli*, ad esortare a cosa degna di uomini, degna dei Romani di prender le armi contro chi osò simili atti [...quindi nel Foro] Bruto fece un discorso uscito non da quella mente e da quell'indole che aveva simulato fino a quel giorno; ma parlò della violenza di Sesto Tarquinio, e della tragica morte di Lucrezia».

²⁶ Il quale, come trova in Plutarco, riteneva di discendere da quel lontanissimo antenato, Lucio Iunio Bruto.

²⁷ La triplice fonte – le tre *Vite* di Plutarco, consultate nella traduzione di Thomas North (1579 e poi 1595) – rende particolarmente avvincente la costruzione drammaturgica del *Giulio Cesare*, che è stata oggetto di un mio studio strutturale e microstrutturale apparso nel quarto e ultimo volume, *I drammi romani*, di una vasta ricerca collettiva

Nel *Giulio Cesare*, all'antico Iunio Bruto vincente dello *Stupro di Lucrezia* subentra il Marco Bruto perdente nella drammatica svolta che porterà al cesarismo imperiale, cosicché un intero ciclo storico si chiude sul nome di un Bruto. Rispetto al poemetto giovanile, l'azione è ora concepita per il teatro, dove scene di massa possono trovare un forte risalto drammatico nella interazione con le carismatiche presenze dei capi che si contendono il potere. Il dramma ha inizio proprio con una scena di popolo che è sceso nelle strade e nelle piazze di Roma per celebrare il trionfo di Cesare reduce dalla sua ultima vittoria contro i figli di Pompeo a Munda (45 a.C.). Il grande condottiero e politico ambisce verosimilmente alla corona, e a tale pericolo si oppongono i tribuni Flavio e Marullo che intervengono a rampognare la folla e a scacciarla dalle strade. Sono i lontanissimi eredi di quel Iunio Bruto che era stato decisivo nel crollo della monarchia e, insieme a Sicinio, aveva assunto il primo titolo di tribuno della plebe²⁸ a garanzia della nuova costituzione democratica.

Flavio e Marullo arringano il popolo per un nobile fine politico, e tuttavia lo fanno col disprezzo che non può non meritarsi questa massa ignorante. Così esordisce Flavio: «Hence! Home, you *idle creatures*, get you home! / Is this a holiday? What, know you not, / Being mechanical, you ought not walk / Upon a labouring day without the sign / Of your profession?»²⁹ (vv. 1-5: i corsivi sono miei, come in tutte le successive citazioni³⁰). Soltanto un ciabattino cerca di tener loro testa con battute argute, ma alla fine la folla rampognata si disperde. Il popolo è massa grezza da proteggere, ma anche da utilizzare ai fini del potere tribunizio. Alla fine della scena, Flavio invita il collega Marullo a provvedere con lui a un'operazione di forte rilievo simbolico: se Cesare ambisce a un potere incontrastato, la repubblica è in pericolo, e quindi è opportuno spogliare le statue di Cesare, erette nelle strade, che sono state adornate di segni cerimoniali miranti ad adescare il popolo al suo progetto di regalità: «Go you down that way towards the Capitol; / This way will I. *Disrobe the images*, / If you do find them decked *with ceremonies*. [...] Let no *images* / Be hung with Caesar's trophies»³¹ (vv. 64 e sgg.).

intitolata *Nel laboratorio di Shakespeare, Dalle fonti ai drammi*, 4 voll., Parma, Pratiche Editrice, 1988. In quel quarto volume sono compresi gli studi di Keir Elam su *Antonio e Cleopatra* e di Claudia Corti su *Coriolano*.

²⁸ Ma, secondo Tito Livio, Iunio Bruto sarebbe stato il primo console di Roma insieme a Lucio Tarquinio Collatino, il vedovo di Lucrezia.

²⁹ «Via di qui! A casa, fannulloni, andatevene a casa! È festa oggi? Come? Non sapete che, essendo artigiani, non dovrete andare in giro nei giorni di lavoro senza i contrassegni dei vostri mestieri?».

³⁰ L'edizione di riferimento è *Julius Caesar*, edited by T. S. DORSCH, London, The Arden Shakespeare, Methuen, 1973.

³¹ «Tu va' da quella parte verso il Campidoglio; io andrò da quest'altra. Spoglia le statue, se le trovi ornate di segni di cerimonia». Le *ceremonies* stanno qui per i diademi di cui parla Plutarco nella *Vita di Cesare*, apposti sulle sue statue a suggerire una consacrazione monarchica. Nella seconda scena si apprenderà da Casca che «Marullus and Flavius, for pulling *scarfs* off Caesar's images, are put to silence» («Marullo e Flavio, per aver tolto addobbi dalle statue di Cesare, sono stati messi a tacere», I II 282).

Il progetto monarchico di Cesare si avvalora della Festa dei Lupercali, cui egli partecipa e in cui Antonio gli offre per ben tre volte una simbolica corona d'alloro. La festa è messa strategicamente *fuori scena*, ma in modo che *sulla scena* arrivino le acclamazioni del popolo a quanto il grande capo sta compiendo nei riti della fertilità. Sulla scena c'è Cassio che cerca di convincere Bruto a farsi capo di una rivolta contro Cesare, appellandosi anche a quel Iunio Bruto che era stato determinante per l'avvento del regime repubblicano. Le acclamazioni che giungono ai loro orecchi sembrerebbero confermare il trionfo di Cesare e l'imminente glorificazione di un nuovo re a interrompere la secolare costituzione repubblicana, e in tal modo vengono rese pressanti le argomentazioni politiche, ma anche livorosamente personali, di Cassio affinché l'incerto Bruto aderisca a una congiura anticesarea. Ma, di fatto, Cesare ha per ben tre volte rifiutato la corona di alloro che Antonio gli ha offerto con evidente valore simbolico. Dell'intero avvenimento Bruto e Cassio vengono poi informati da Casca, all'uscita dallo stadio in cui si era svolta la festa. La sua è una cronaca di parte che tratteggia acrimoniosamente³² quanto è appena avvenuto nello stadio:

It was *mere foolery*; I did not mark it. I saw Mark Antony offer him a crown - yet 'twas not a crown neither, 'twas one of these coronets - and, as I told you, he put it by once; but for all that, to my thinking, he would fain have had it. [...] And then he offered it the third time; he put it the third time by; and still as he refused it *the rabblement* hooted, and clapped their *chopped hands*, and threw up their *sweaty nightcaps*, and uttered such a deal of *stinking breath* because Caesar refused the crown that it had almost choked Caesar, for he swooned and fell down at it. And for mine own part, I durst not laugh, *for fear of opening my lips and receiving the bad air*. [...] I am sure Caesar fell down. If *the tag-rag people* did not clap him and hiss him, according as he pleased and displeased them, as they use to do the players in the theatre, I am no true man. [...] Marry, before he fell down, when he perceived *the common herd* was glad he refused the crown, he plucked me ope his doublet and offered them his throat to cut. An I had been a man of any occupation, if I would not have taken him at a word, I would I might go to hell among the rogues. And so he fell. When he came to himself again, he said, if he had done or said anything amiss, he desired *their worships* to think it was his infirmity.³³ (I II 232 e sgg.).

Il gioco del potere, come raccontato da Casca con sostenuto disprezzo, è tutto teatro, da una parte e dall'altra. La marmaglia dalle mani tagliuzzate o screpolate dal lavoro operaio ha applaudito

³² Non a caso Casca aderirà ben presto alla congiura e sarà il primo a pugnare Cesare.

³³ «È stata una vera buffonata; non ci ho fatto attenzione. Ho visto Marc'Antonio offrirgli la corona - e però non era nemmeno una corona, era una di quelle coroncine - e come vi dicevo, lui l'ha rifiutata una volta; ma, ciononostante, a mio parere, se la sarebbe tenuta volentieri. [...] E allora quello gliel'ha offerta una terza volta. Lui l'ha rifiutata per la terza volta; e ogni volta che la respingeva la marmaglia strepitava e batteva le mani ruvide e gettava per aria le berrette sudate ed emetteva una tale quantità di fiato puzzolente, perché Cesare rifiutava la corona, da soffocarlo, quasi, Cesare, perché svenne e cadde per terra a tutto questo. E, per parte mia, non osavo ridere per la paura di aprire le labbra e ricevere quell'aria cattiva. [...] sono sicuro che Cesare è caduto per terra. Se tutti quegli straccioni non l'hanno applaudito e fischiato, a seconda di come lui gli piaceva e non gli piaceva, come fanno con gli attori a teatro, io sono un bugiardo. [...] Perdio, prima di cadere, quando s'è accorto che il vile gregge era contento che rifiutava la corona, lui si apre il corpetto e offre loro la gola da tagliare. E se io fossi stato uno di quegli artigiani, l'avrei preso in parola, che possa altrimenti andare all'inferno tra le canaglie. E così cadde. Quando ritornò in sé, disse che se aveva fatto o detto qualcosa di sbagliato desiderava che le loro signorie pensassero che era per la sua infermità».

al rifiuto di Cesare, ha sventolato berrette sudate, ha esalato fiato puzzolente al punto di soffocare Cesare con la sua bassa fisicità, e Cesare è svenuto: non ha retto al rapido avvicinarsi di applausi e fischi di una massa confusa che reagisce come fa il pubblico a teatro con attori che ora piacciono e ora non piacciono. Cesare sviene e, quando si riprende, spera di non essersi tradito in quel deliquio e cerca di riconquistarsi il popolo adulandolo con un appellativo da accorto manipolatore dei favori plebei («their worships» - «le loro signorie» li chiama). Questo rendiconto di Casca rappresenta una vivissima rappresentazione dei rapporti di potere nel gioco delle simulazioni e delle passioni incontrollate. La politica non merita sconti da nessuna parte, non è che una buffonata («mere foolery»), cui concorrono capi e plebe, rispettivamente con azioni di mera parata e con reazioni contraddittorie che alternano applausi e fischi. Lo scettico osservatore esterno di tale spettacolo pretende di non averci nemmeno prestato troppa attenzione («I did not mark it»), mentre è proprio il suo acuto e dettagliato rendiconto, una sorta di cronaca giornalistica ante litteram, a mettere in prospettiva, e quasi in cornice, le ambiguità e le contraddizioni di una arena politica in cui tutto è teatro, ma tutto è anche realtà, visto che così viene determinato il corso della storia.

La svolta decisiva si avrà nel terzo atto tramite una serie di scene che si succedono con un ritmo incalzante ed esiti che si propongono e poi si capovolgono. I repubblicani, di cui si è messo a capo Marco Bruto, hanno decretato la morte di Cesare e preparato la “scena” in cui egli dovrà recitare secondo quanto gli è stato assegnato da una predisposta regia. Sembra che non possa darsi evento politico senza gioco delle parti, come Bruto aveva amaramente compreso nel congedare i congiurati nella notte che precede l’evento: «Good gentlemen, look fresh and merrily. / Let not our looks put on our purposes, / But bear it *as our Roman actors do*, / With untired spirits and formal constancy»³⁴ (II I 224-7). Tutti i grandi personaggi sono inevitabilmente *attori della storia*.

Riuniti in Campidoglio, i congiurati devono far fare a Cesare la parte del tiranno, cosicché la sua uccisione venga giustificata dalla “scena” che la rappresenta per i senatori, e quindi per il popolo. Fanno cerchio intorno allo scranno di Cesare e Metello Cinna lo implora affinché revochi la messa al bando di suo fratello Publio. Al diniego del Capo, il quale non può tornare sulla sua parola, lui che si autoproclama «the northern star» («la stella polare», III I 60) della grande Roma, anche Bruto, Cassio, Cinna, e Decio avanzano a incalzarlo. È un crescendo di suppliche respinte che culmina nel primo colpo di pugnale sferrato da Casca, cui segue quello di Bruto, e Cesare cede coprendosi il volto con la toga.

Ma ben presto subentra Antonio a cambiare radicalmente la scena. Imposterà tutta la sua strategia politica sul corpo macellato di Cesare, e l’intera storia di Roma ruoterà su se stessa. Al

³⁴ «Cari signori, mostratevi sereni e allegri. Il nostro aspetto non si vesta del nostro proposito, ma si presenti alla maniera dei nostri attori romani, con animo saldo e dignitosa fermezza».

funerale di Cesare nel Foro è Bruto a parlare per primo al popolo in subbuglio. La sua è un'orazione asciutta, tutta razionale: hanno dovuto uccidere Cesare per salvare la repubblica dalla sua ambizione monarchica. Il popolo, che si era riversato nelle strade per festeggiare il trionfo di Cesare, ora si sposta tutto dalla parte dei congiurati: «ALL Live, Brutus! Live! Live! FIRST PLEBEIAN Bring him with *triumph* home unto his house. FOURTH PLEBEIAN Give him *a statue* with his ancestors. THIRD PLEBEIAN Let him be *Caesar*. FIFTH PLEBEIAN Caesar's better parts / Shall be *crowned* in Brutus. FIRST PLEBEIAN We'll bring him to his house with shouts and clamours»³⁵ (III II 49 e sgg.). Tali acclamazioni rivelano la natura mutevole e contraddittoria di una massa che sarebbe padrona e arbitra del potere e tuttavia è pronta a passare da una parte all'altra nel suo bisogno quasi archetipico di riferimenti simbolici: mentre è responsabile dell'uccisione dell'amato Cesare, Bruto dovrà essere portato in trionfo come un *nuovo Cesare*, e gli sarà dedicata una statua, perché lui saprà incarnare al meglio le qualità del sacrificio Cesare!

Ma ecco che subentra Antonio a commemorare la morte del grande capo. La sua celebre orazione ruota tutta intorno a quel corpo ancora sanguinante che aveva ben altro valore e meritava un diverso destino a sostegno e vantaggio di questo popolo confuso.³⁶ Ben presto il popolo si scatena contro i congiurati: «FIRST PLEBEIAN O piteous spectacle! FOURTH PLEBEIAN O noble Caesar! THIRD PLEBEIAN O woeful day! FIFTH PLEBEIAN O traitors! Villains! FIRST PLEBEIAN O most bloody sight! FOURTH PLEBEIAN We will be revenged. ALL Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay! Let not a traitor live!»³⁷ (III II 200 e sgg.). Una furia incontrollata metterà ben presto a ferro e fuoco Roma per stanare tutti i congiurati, e i tragici arbitri della guerra civile scatenata culmineranno nella breve scena successiva (III III), dove, nei tumulti per le strade, una folla fuori di senno lancia il povero poeta Cinna che ha il solo torto di portare lo stesso nome di Cinna il cospiratore.

Tralascio qui l'*Antonio e Cleopatra*, il secondo dramma romano, il meno pubblico in quanto non mette a confronto capi e popolo, ma, non per questo, il meno politico. Nella *Vita di Antonio*, consultata per il *Giulio Cesare*, Shakespeare aveva incontrato, come si è visto, questo personaggio dalla grande capacità strategica e retorica, passionale ed eccessivo, ma infine limitato proprio dalla

³⁵ «PRIMO PLEBLEO Portatelo in trionfo a casa sua. QUARTO PLEBEO Fategli una statua in mezzo ai suoi antenati. TERZO PLEBEO Che sia lui Cesare. QUINTO PLEBEO Le migliori qualità di Cesare saranno incoronate in Bruto. PRIMO PLEBLEO Lo porteremo a casa sua con evviva e grida di gioia».

³⁶ Per una analisi dettagliata dell'orazione di Antonio rimando alla mia edizione del dramma (*Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 1991) e al mio articolo *Body and History in the Political Rhetoric of Julius Caesar*, in *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, eds. M. DEL SAPIO GARBERO, N. ISENBERG, M. PENNACCHIA, Goettingen, V&Runipress, 2010, pp. 219-238.

«PRIMO PLEBEO Oh, spettacolo pietoso! QUARTO PLEBEO Oh, nobile Cesare! TERZO PLEBEO Oh, tristissimo giorno! QUINTO PLEBEO Traditori! Canaglie! PRIMO PLEBEO Oh, vista sanguinosa! QUARTO PLEBEO Avremo vendetta. TUTTI Vendetta! Cominciamo! Cercate! Bruciate! Incendiate! Uccidete! Ammazzate! Neanche un traditore deve sopravvivere».

sua esuberanza. Andando avanti nel racconto di Plutarco, concepisce ora per la scena un doppio agone, sia sentimentale che politico, in cui risultano a contrasto le ragioni di stato (Roma) e la forza dell'eros (l'Egitto). Dal triumvirato, che ha preso il potere dopo la vittoria di Filippi contro i repubblicani capitanati da Bruto e Cassio, è stato espulso Lepido, cosicché ora Antonio e Ottaviano se la devono vedere tra di loro per il dominio assoluto. E Antonio perderà a causa e per colpa di Cleopatra, che ha voce e corpo di straordinaria carica erotica. La storia ora ruota non più intorno a un corpo morto – come nello *Stupro di Lucrezia* e nel *Giulio Cesare* – ma intorno a un *corpo* desiderato e desiderante, che a suo modo determina la vittoria di Ottaviano. L'intero arco storico di Roma è così coperto: dalla monarchia alla repubblica, nel poemetto; dalla repubblica al triumvirato oligarchico nel *Giulio Cesare*; e infine dalla oligarchia al dominio imperiale di Ottaviano Augusto che sarà tramandato per altri cinque secoli.

Ma Shakespeare ancora non chiude con gli eventi determinanti dell'antica Roma. Nel 1607-8, poco dopo la composizione dell'*Antonio e Cleopatra*, concepisce il suo ultimo dramma romano, il *Coriolano*. Qui torna indietro, a quei primi vagiti della repubblica che avevano visto il ruolo decisivo di Iunio Bruto, sul quale aveva in parte modellato il Marco Bruto della caduta di Cesare. Lo ritrova in un'altra *Vita* di Plutarco, quella di Coriolano, dove ha parte importante, ora come tribuno della plebe a difendere la nuova istituzione democratica volta a controbilanciare il potere del senato e dei consoli. In tale funzione, Iunio Bruto e il suo collega Sicinio Veluto devono fare i conti, in primo luogo, con l'aristocratico, superbo e sprezzante patrizio Caio Marzio, poi soprannominato Coriolano per l'eroica vittoria che otterrà contro i Volsci a Corioli.

Coriolano è il dramma shakespeariano più denso di scene di popolo e i tribuni della plebe vi hanno parti ben più determinanti dei loro corrispettivi nel *Giulio Cesare*. Non solo, il popolo è anche qui, in alcuni momenti critici, una massa confusa e violenta, ma, a differenza del precedente dramma, in varie scene risultano individualizzate le opinioni, le voci e le argomentazioni di singoli cittadini o di gruppi. Nella ancora fragile democrazia il potere del Senato e dei consoli non può non scontrarsi con i bisogni delle masse, ma il vero grande avversario del popolo è fin dall'inizio Caio Marzio, un personaggio pubblico tanto più inedito in quanto non interessato alla conquista di un potere politico personale e assoluto. È un eroe enigmatico, alla ricerca di una propria segreta identità, che si delinea ben più per opposizione che per affermazione: opposizione a una massa percepita con enorme disprezzo come bestiale e vigliacca; opposizione ai trucchi della retorica politica; e infine, opposizione a qualsiasi forma di esibizione o segnatura cerimoniale o recita di parte intesa ad acquistare consenso, celebrazione e successo.

Assorbito in un sogno di grandezza eroica conquistata nell'azione guerresca, Caio Marzio si confina nell'*essere* e nel *fare*, rifiutando quasi con orrore ogni forma dell'*apparire* e del

rappresentare. L'unico personaggio in cui può e vuole rispecchiarsi è il suo grande nemico Aufidio, capo dei Volsci, cui lo lega un reciproco odio mortale, messo molte volte alla prova in battaglia. Alla guerra, e al trionfo eroico, è stato forgiato fin da ragazzo dalla madre Volumnia, e con lei intrattiene, come presto si vedrà, un segreto rapporto ambivalente di obbedienza e autonomia, accettazione e rifiuto. È un eroe che è stato destinato, ma ancora insegue e interroga il senso e il fine di quel destino.

Anche in questo 'dramma romano' è in scena, quasi dall'inizio alla fine, la teatralità della politica, enfatizzata da ricorrenti notazioni metateatrali che scandiscono i confronti e gli scontri pubblici; ma Coriolano interpreta quella teatralità solo nella chiave del disprezzo e della rampogna della plebe mentre respinge qualsiasi forma di simulazione e di cerimonialità.³⁸ Altrimenti è chiuso in una irrisolta domanda di identificazione che ne fa un personaggio tragico in quanto chiuso in un mistero che non sa risolvere: tragico, dunque, in un modo singolare, perché a differenza di eroi come Amleto o Macbeth non gli è dato di interrogarsi nello spazio privato del soliloquio dove emergono le domande fondamentali sull'essere e sul fare, nonché sul sapere, sul potere e sul volere. Solo tre, brevi e non di inquieta auto-indagine, sono i monologhi che gli vengono riservati,³⁹ ma ciò, a mio parere, non significa che egli abbia ben poco da scoprire in se stesso,⁴⁰ perché anzi molto dovrà sperimentare, patire e riconoscere nel corso di eventi di cui è protagonista e vittima allo stesso tempo.

Il dramma si apre con il popolo in rivolta, la carestia li ha affamati e il Senato non ha ancora concesso loro il grano promesso. Ma l'avversario più odiato è appunto Caio Marzio, chiuso in una superbia più che aristocratica, quasi ontologicamente sovrumana, come di un dio terreno cui ripugna allo stesso tempo l'animalità della massa e la vanità della politica dei grandi che se ne disputano il controllo. Nella prima scena, il popolo vorrebbe metterlo a morte,⁴¹ ma interviene

³⁸ Sul suo rifiuto di ogni rituale segnico preteso dal gioco del potere si veda il denso paragrafo "Nothing" e il nome: Coriolano fra modello e antimodello, in S. BIGLIAZZI, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 63-67.

³⁹ In II III 109-20, dove medita sulla vergogna del dover mendicare i voti del popolo; in IV IV 1-6, quando si avvicina da esiliato alla già nemica città di Anzio, e nei successivi vv. 12-26, dove riflette sui capovolgimenti della sorte: amici che diventano nemici e, come si accinge a sperimentare, acerrimi nemici che si ritrovano cari amici.

⁴⁰ Tale è invece la valutazione di Manfred Pfister in chiusura di un interessante saggio sulla proliferazione di immagini animalesche in questo dramma: «[Coriolanus] is never given a soliloquy of any substance or importance – in contrast to Shakespeare's other great Roman heroes, in contrast to a Brutus, a Julius Caesar or an Antony, there is just not enough inside him for deeper introspection to disclose!» ("Rome and her rats": *Coriolanus and the Early Modern Crisis of Distinction between Man, Beast and Monster*, in *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, cit., p. 257).

⁴¹ «FIRST CITIZEN First, you know Caius Marcius is chief enemy to the people. ALL We know't, we know't. FIRST CITIZEN Let us kill him, and we'll have corn at our own price. Is't a verdict? ALL No more talking on't; let it be done: away, away!» I I 6-12 («I CITTADINO Per prima cosa, voi sapete che Caio Marzio è il principale nemico del popolo. TUTTI Lo sappiamo, lo sappiamo. I CITTADINO Uccidiamolo e avremo il grano al nostro prezzo. È deciso? TUTTI Basta parlarne. Che sia fatto. Andiamo, andiamo!»). L'edizione di riferimento è *Coriolanus*, edited by R. B. PARKER, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Menenio Agrippa con il noto apologo sulla vana guerra tra le membra (i lavoratori) e lo stomaco (la nobiltà), e riesce quasi ad acquietare la folla, quand'ecco che sopraggiunge Caio Marzio a rampognarla con straordinaria violenza:

He that will give good words to thee will *flatter*
 Beneath abhorring. What would you have, you *curs*,
 That like nor peace nor war? The one affrights you,
 The other makes you proud. He that trusts to you,
 Where he should find you lions, finds you *hares*;
 Where foxes, *geese* [...] *Who deserves greatness*
Deserves your hate [...] Hang ye! Trust ye?
With every minute you do change a mind,
 And call him noble that was now your hate,
 Him vile that was your garland. What's the matter,
 That in these several places of the city
 You cry against *the noble senate*, who,
 Under the gods, *keep you in awe*, which else
*Would feed on one another?*⁴² (vv.164-85)

Non ricorrerà mai all'adulazione per ingraziarsi il popolo. Il suo degno confronto è solo con l'uomo che ha eletto a specchio di se stesso, il capo dei Volsci, da affrontare e infrangere come un prezioso, ma indebito doppio:

They have a leader,
 Tullus Aufidius, that will put you to 't.
 I sin in envying his nobility,
 And were I any thing but *what I am*,
 I would wish me *only he*⁴³ (vv. 227-29).

Solo in Aufidio può trovare un riscontro della propria identità in un sempre rinnovato duello che va ben oltre l'appartenenza e l'identificazione con il *suo* popolo e oltre il senso stesso dello scontro *tra due popoli*. Nella guerra che segue, si sviluppano frenetiche scene (le 4-9 del primo atto) di assalti, ritirate e contrattacchi dei romani nell'assedio di Corioli. Marzio irrompe da solo nella cittadina fortificata e poi, pur ferito e sanguinante, rinnova il suo attacco fino a trovarsi finalmente di fronte ad Aufidio in uno scambio di reciproco odio:

MARTIUS

I'll fight none but thee, for I do hate thee

⁴² «Chi ti darà buone parole vorrà adularvi nel modo più detestabile. Che cosa vorreste, cani bastardi, che non vi va bene né pace né guerra. L'una vi terrorizza, l'altra vi fa alzare la cresta. Chi si affida a voi, quando dovrebbe trovarvi leoni, vi trova lepri, quando volpi oche. [...] Chi si merita grandezza si merita il vostro odio [...] Alla forza! Fidarsi di voi? Ogni minuto cambiate idea e chiamate nobile chi era appena ora il vostro odio, vile chi era la vostra ghirlanda. Che vi prende che qui, in posti diversi della città, urlate contro il nobile Senato che nel nome degli dèi vi tiene in soggezione perché altrimenti vi mangereste l'un l'altro?».

⁴³ «Hanno un capo, Tullo Aufidio, che vi metterà alla prova. Io pecco nell'invidiare la sua nobiltà, e se fossi qualsiasi altra cosa che quello che sono, vorrei essere lui soltanto».

Worse than a promise-breaker.
 AUFIDIUS
 We hate alike.
 Not Afric owns a serpent I abhor
 More than thy fame and envy.⁴⁴ (I IX 1-4).

Li lega l'odio e la morte, nonché il sangue che ne è la rappresentazione visiva, maschera di valore e di terrore, di cui Marzio è fiero di vestirsi. Sanguinava dopo essersi battuto da solo contro tutti e, quando il generale Larzio lo invita a prendersi una tregua, gli risponde che il sangue è per lui come una medicina («The blood I drop is rather physical / Than dangerous to me») – «Il sangue che verso è per me più una medicina che un pericolo», I VI 18-9); e non solo, ricoperto di sangue intende presentarsi al suo arcinemico («To Aufidius *thus* / I will appear and fight», «Così apparirò a Aufidio e lo combatterò», I VI 18-20). E che lo seguano nella battaglia solo coloro «that love this *painting* / Wherein you see me smeared» («che amano questa pittura di cui mi vedete imbrattato», I VI 69-70). Il sangue è l'insegna dello scontro e del valore, ed è necessariamente un misto di quello versato e di quello ricevuto dal corpo del nemico: una maschera di cui Marzio millanta la provenienza altrui nell'ennesimo duello con Aufidio («'Tis *not my blood* / Wherein thou seest me *masked*», «Non è mio il sangue di cui mi vedi mascherato», I IX 9-10). A ben vedere, è proprio la *maschera* di sangue a unire i duellanti in uno scambio d'identità dell'uno nello specchio dell'altro, legati come sono dall'indifferenziata pittura di un medesimo odio. E si vedrà, nel finale del dramma, come questo legame possa rivelare, nelle parole di Aufidio, una segreta matrice erotica.

Nella scena successiva (I X) il generale Cominio passa a esaltare il trionfo di Caio Marzio che per l'ennesima volta ha costretto Aufidio a ritirarsi e ha conquistato Corioli: «If I should tell thee o'er this thy day's work, / Thou'ldst not believe thy deeds: but *I'll report it* / Where senators shall mingle tears with smiles, / Where great patricians shall attend and shrug, / I'th'end admire...»⁴⁵ (I X 1-5). L'altro generale, Tito Larzio, approva il suo collega dedicando a Marzio l'onore di una iperbolica metafora cavalleresca: «O general, / Here is the steed, we the caparison. / Hadst thou beheld...» («Oh, generale, qui è il destriero, noi la gualdrappa. Se avessi visto...», vv. 11-3), ma Marzio, insofferente, gli taglia la battuta:

Pray now, no more. My mother,
 Who has a charter to extol her blood,
 When she does praise me grieves me⁴⁶ (vv. 13-5).

⁴⁴ «MARZIO Non mi batterò con altri che con te, perché io ti odio più che uno spergiuro. AUFIDIO Siamo pari nell'odio. Neanche l'Africa possiede un serpente che io aborrisca più della tua fama e gelosia».

⁴⁵ «Se dovessi raccontarti che cosa hai fatto oggi, tu non crederesti alle tue azioni. Ma lo riferirò là dove i senatori mischieranno lacrime e sorrisi, dove i grandi patrizi assisteranno e faranno spallucce, e alla fine resteranno ammirati».

⁴⁶ «Vi prego ora, basta. Mia madre, che ha i titoli per esaltare il suo sangue, quando mi loda mi addolora».

Qui Shakespeare introduce uno scarto assai significativo rispetto a quanto narrava Plutarco: «Mentre per altri il fine ultimo del valore era la fama, per lui era la soddisfazione della madre. Che venisse a sapere che era stato lodato e lo vedesse incoronato e lo abbracciasse, piangendo di gioia, questo per lui era *il massimo dell'onore e della felicità...*» (IV 1).⁴⁷ Invece che felicità, nel dramma l'eroe prova dolore o dispiacere di fronte alle lodi di Volumnia che lo aveva forgiato per le imprese più ardite e mortali affinché raggiungesse quella fama cui lei aspirava e che voleva celebrata in Roma. Si delinea, così, una più complessa caratterizzazione del personaggio rispetto alla fonte. Se il suo schermirsi può avere infatti un senso di fronte ai tributi di lode dei generali, dei nobili e, ancor più, del vile popolo che disprezza, il suo sottrarsi al riconoscimento della madre rivela un turbamento profondo, indubbiamente legato al destino che gli è stato predisposto e imposto. Per quel destino, bisogna tornare indietro alla terza scena del primo atto.

Lì, in uno dei pochissimi colloqui privati del dramma, Volumnia e Virgilia, la moglie di Coriolano, sono intente al loro cucito. Coriolano è partito in guerra e Valeria trepida per i rischi che corre, mentre invece Volumnia la invita a esserne contenta, come lo è lei. Ha formato il figlio fin da ragazzino per gesta eroiche:

When yet he was but tender-bodied and the only son of my womb [...] I, considering how *honour* would become such a person – that it was no better than *picture-like* to hang by the wall, if *renown made it not stir* – was pleased to let him seek danger where he was like to find *fame*. To a cruel war I sent him, from whence he returned his brows bound with oak. I tell thee, daughter, I sprang not more in joy at first hearing he was a man-child than now in first seeing *he had proved himself a man*⁴⁸ (I III 1-17).

Ma se fosse morto in guerra? le obietta Valeria. «Then his good *report*», risponde, «should have been my son. I therein would have found *issue*»⁴⁹ (rr. 20-1). Il suo immaginario è tutto maschio.⁵⁰ È vedova, ha avuto un solo figlio, lo ha visto come un bel quadro da appendere al muro (*picture-like* ecc.) per il fascino che comunque avrebbe sprigionato; ma era molto meglio farlo mettere in movimento, quel quadro, per via della fama che avrebbe potuto conquistarsi con le sue gesta eroiche (*if renown made it not stir*), e dunque in azione, sotto gli occhi di tutti. Volumnia ha

⁴⁷ Ma si veda il passo nella traduzione di Thomas North, qui modernizzata: «[...] but touching Martius, the only thing that made him to love honour was the joy he saw his mother did take of him. For he thought nothing made him so happy and honourable, as that his mother might hear everybody praise and commend him, that she might always see him return with a crown upon his head, and that she might still embrace him».

⁴⁸ «Quando non era che un ragazzino [...] io, considerando come l'onore potesse addirsi a uno come lui – che non sarebbe stato nient'altro che un quadro appeso alla parete, se la rinomanza non gli avesse dato movimento – mi compiacqui di lasciargli cercare il pericolo là dove poteva trovare la fama. A una guerra crudele lo mandai, da dove ritornò con la fronte cinta di quercia. Ti dico, figlia, che non sobbalzai tanto di gioia al mio primo sentire che era nato maschio quanto ora al mio primo vederlo provarsi uomo».

⁴⁹ «Allora la sua buona reputazione sarebbe stata mio figlio. In quella avrei trovato la mia discendenza».

⁵⁰ Su Volumnia e il mito fondativo di Roma dei due fratelli allattati da una lupa si veda il saggio di J. ADELMAN, *Shakespeare's Romulus and Remus: Who Does the Wolf Love?*, in *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, edited by M. DEL SAPIO GARBERO, Ashgate, Farnham, Surrey, 2009, pp. 19-34.

goduto e gode ancora nel figurarsi scene di lotta e di sangue nella sfida mortale del figlio con Aufidio, la sua fronte insanguinata («His *bloody* brow») mentre avanza intrepido davanti a schiere di vigliacchi per sterminare i nemici: «Like to a harvest-man that's tasked to mow / Or all or lose his hire» («come un mietitore che ha il compito di falciare tutto o perdere la paga», vv. 37-8). E infine identifica se stessa e il figlio in un quadro epico: «The breasts of Hecuba / When she did suckle Hector looked not lovelier / Than Hector's forehead when *it spit forth blood* / At Grecian sword, contemning»⁵¹ (vv. 41-4). Così ha forgiato il figlio, per il suo valore nel segno del *sangue* e per il compenso della *fama* che lo celebri e del *potere* che ne conseguirà.

Ma per Caio Marzio, ora Coriolano, quel *quadro in movimento* che era stato destinato a essere, ed è diventato, ha senso solo nell'atto, nella sfida mortale, e non nella sua rappresentazione e celebrazione. In II I, Roma in festa è pronta a tributargli tutti gli onori. Solo i tribuni l'attendono al varco con grande circospezione perché ora potrebbe ottenere il titolo di console e mettere fuori causa la plebe e loro stessi. Volumnia, invece, è in piena eccitazione, gode delle ferite che il figlio ha ricevuto in quest'ultima eroica battaglia – «O, he is wounded, I thank the gods fo't» («Oh, è ferito, ringrazio gli dèi per questo» (II I 117) – e pregusta la mostra che, secondo un'antica tradizione romana, dovrà farne al popolo per acquistare fama e potere. Quelle ferite le ha contate una per una, ben venticinque prima di quest'ultima che ne ha coronato le gesta (II I 143-150). Esse sono il *segno* del suo valore e del potere che ne deriverà. Quel corpo ferito e quindi esibito nel Foro rappresenterà l'*animazione*, sulla scena della storia, di quel quadro altrimenti immobile di cui parlava a Valeria in I III 11-17 (cfr. *supra*). Non solo: ora che Coriolano sta per venire incontro, Volumnia lo sogna sempre in movimento marziale e fatale, quasi fosse la personificazione della Morte: «Death, that dark spirit, in 's nery arm doth lie; / Which, being advanced, declines, and then men die» («La Morte, quello spirito tenebroso, abita nel suo vigoroso braccio; quando avanza, si abbatte, e allora gli uomini muoiono» vv. 156-7). Lo riceve, quindi, con la felicità di un sogno che si avvera: «I have lived / To see inherited my very wishes / And the buildings of my fancy» («Ho vissuto per vedere ereditati i miei desideri e le costruzioni dei miei sogni», vv. 194-6).

Ma, intanto, il tribuno Iunio Bruto è in allarme per le acclamazioni del popolo che sarà pronto a nominarlo console.⁵² Il suo conforto è che Coriolano, come gli aveva già in precedenza espresso, si rifiuterà di offrire al popolo lo spettacolo delle sue ferite:

⁵¹ «Le mammelle di Ecuba, quando allattava Ettore, non erano più amabili della fronte di Ettore quando spruzzava sangue alla spada greca, in disprezzo».

⁵² «All tongues speak of him, and the bleared sights / Are spectacled to see him [...] such a pother / As if that whatsoever god who leads him / Were slyly crept into his human powers / And gave him graceful posture» («Tutte le bocche parlano di lui e gli occhi annebbiati ricorrono agli occhiali per vederlo [...] un tale frastuono come se il dio, quale che sia a guidarlo, si fosse insinuato nei suoi poteri umani e gli avesse dato una presenza piena di grazia», vv. 201-17).

I heard him swear,
 Were he to stand for consul, never would he
 Appear i'th' market-place nor on him put
 The napless vesture of humility,
 Nor showing, as the manner is, his wounds
 To th' people, beg their stinking breaths.⁵³ (vv. 227-32).

E infatti, in II II, ancor prima che al popolo Coriolano si sottrae agli onori davanti al Senato e ai tribuni: «Your honours' pardon, / I had rather have my wounds to heal again / Than *hear* say how I got them»,⁵⁴ vv 66-8). L'atto eroico è valido solo nel suo compimento ed è possibile solo se non venga concettualizzato e verbalizzato *nel compierlo*: «Yet oft / When *blows* have made me stay, I fled from words» («Eppure, spesso, quando i colpi mi hanno fatto arrestare, ho rifuggito le parole», vv. 69-70). Ora, quindi, rifiuta tutte le *altrui parole* rivolte a celebrare le ferite di quei colpi e preferisce ridurre a nulla le sue gesta piuttosto che sentirle mostrate e, insieme, rese mostruose, innaturali: «I had rather have one scratch my head i' the sun / When the alarum were struck than idly sit / To hear my *nothings monster'd*»⁵⁵ (vv. 73-5). E, con questo, abbandona il Senato. Ma Cominio non recede di fronte al suo rifiuto e anzi passa a un'ampia glorificazione del suo valore, a partire da quando, appena sedicenne, aveva combattuto contro quel Tarquinio che, deposto da Roma per merito soprattutto di Iunio Bruto, era tornato all'assalto della città. E ora, praticamente da solo, Coriolano ha conquistato Corioli come impersonando la stessa Morte: «[...] to the battle came he, where he did / Run reeking o'er the lives of men, as if / 'Twere a *perpetual spoil...*»,⁵⁶ vv. 116-18. Nell'esaltarlo e nell'identificarlo con la Morte stessa (come già Volumnia: cfr. *supra*), Cominio è l'unico a comprenderlo fino in fondo:

Our spoils he kicked at,
 And looked upon things precious as they were
 The common muck of the world. He covets less
 Than misery itself would give, rewards
 His *deeds with doing* them, and is content
 To spend *the time to end it*.⁵⁷ (vv. 124-7)

⁵³ «L'ho sentito giurare che, se dovesse candidarsi a console, mai vorrebbe scendere nel foro né indossare la spoglia veste dell'umiltà, né mostrare, com'è d'uso, le sue ferite al popolo e mendicare dai loro fiati puzzolenti».

⁵⁴ «Vostri onori, perdono, preferirei che le mie ferite si risanassero piuttosto che sentir raccontare come le abbia ricevute».

⁵⁵ «Preferirei che uno mi grattasse la testa sotto il sole quando suona l'allarme, piuttosto che starmene seduto a sentire le mie nullità mostruosamente mostrate».

⁵⁶ «[...] nella battaglia si gettò e l'attraversò fumante su vite umane come se fosse una perpetua strage».

⁵⁷ «Ha scalcciato via il nostro bottino e ha gettato lo sguardo su cose preziose come se fossero il volgare letame del mondo. Desidera ben meno di quel che l'avarizia stessa potrebbe dare, ricompensa le sue azioni nell'agirle ed è pago di consumare il tempo nel consumarlo».

Coriolano non aspira a ricchezze, potere e fama, ma solo all'*essere nel fare*, compiere eroiche gesta di morte e distruzione, e usare il tempo come per mettergli fine – come per incarnare ed esorcizzare la Morte.

Quando, poco dopo, Coriolano rientra in Senato, tutti lo invitano a piegarsi alla tradizionale “recita” per il popolo che dovevano sostenere i candidati al consolato.⁵⁸ Ma Coriolano cerca in tutti i modi di evitare quella “parte”:

I do beseech you,
Let me o'erleap that custom, for I cannot
Put on the gown, stand naked, and entreat them,
For my wounds' sake, to give their suffrage: please you
That I may pass *this doing* [...]
It is *a part*
That I shall blush *in acting*, and might well
Be taken from the people [...]
To brag unto them, thus I did, and thus;
Show them the unaching scars which I should hide,
As if I had received them for the *hire*
Of their *breath* only!⁵⁹ (vv. 134-8, 143-5, 146-9)

Il popolo, tuttavia, pretende proprio lo spettacolo dell'eroe che esibisce i segni del suo valore per ottenere potere. Farà dunque quella parte? In questo secondo atto, come poi nel terzo, abbondano i riferimenti metateatrali alla politica come rappresentazione, che è ciò che più Coriolano ha in odio in quanto spettacolo, non atto. Tuttavia, nella terza scena di questo secondo atto, dovrà piegarsi alla parte e la reciterà malamente. Il dramma anche qui si discosta dalla fonte perché, secondo Plutarco, Caio Marzio non ebbe invece difficoltà a mostrare al popolo le ferite riportate “nelle molte battaglie in cui aveva primeggiato come combattente per diciassette anni consecutivi, la gente rimase profondamente colpita e tutti si promisero a vicenda di eleggerlo” (XV I).⁶⁰ Il personaggio del dramma ha invece un tale disprezzo per la popolaglia ignorante, sporca e puzzolente, da chiedere a Menenio, ora che sta per incontrarla: «Bid them wash their faces / And

⁵⁸ Al riguardo si veda Plutarco: «Era usanza che i candidati alla carica arringassero il popolo e ne sollecitassero i voti scendendo nel foro con un mantello e senza tunica. Forse per ottenere voti rendendosi umili nell'aspetto o forse, nel caso avessero cicatrici, per esibire le evidenti prove del loro coraggio» (XIV I); e nella resa di North: «For the custom of Rome was at that time, that such as did sue for any office should for certain days before be in the market-place, only with a poor gown on their backs and without any coat underneath, to pray the citizens to remember them at the day of election: the more by requesting them in such mean apparel, or else because they might shew them their wounds they had gotten in the wars in the service of the commonwealth, as manifest marks and testimony of their valiantness».

⁵⁹ «Vi prego, lasciatemi trascurare quell'usanza, perché non posso indossare la tunica, starmene nudo sotto, e pregarli, in nome delle mie ferite, di darmi i loro voti. Vi piaccia che io ometta questa azione [...] È una parte che arrossirò a recitare, e potrebbe ben essere sottratta al popolo [...] Vantarmi con loro, ‘Così ho fatto, e così’, mostrargli le cicatrici non più dolenti, che dovrei nascondere, come se le avessi ricevute solo per essere ripagato dal fiato dei loro voti!».

⁶⁰ Nella versione di North (in grafia modernizzata) si legge: «Now Martius, following this custom, shewed many wounds and cuts upon his body, which he had received in seventeen years' service at the wars, and in many sundry battles, being ever the foremost man that did set out feet to fight. So that there was not a man among the people, but was ashamed of himself, to refuse so valiant a man».

keep their teeth clean” (“Digli di lavarsi la faccia e tenersi puliti i denti», vv. 57-8). Quindi si aggira tra i popolani come un attore che biascica le sue battute e ritrae il corpo, anziché ostenderlo. E non parla a tutti, come vorrebbe il teatro della politica (e come aveva fatto straordinariamente Antonio nel *Giulio Cesare*), ma a gruppi di tre per tre, e quindi di uno per uno, e a nessuno mostrerà le sue ferite promettendo di farlo in seguito, e solo in privato, in cambio dei loro voti: «Kindly, sir, I pray, let me ha't. I have wounds to show you, which shall be yours in private. Your good voice, sir. What say you?»,⁶¹ vv. 72-4. È una compravendita comico-grottesca, che si abbassa a recitare da superuomo ridotto a mendicante nella viltà del mondo. Comunque convincerà i cittadini e ne otterrà i voti. Sarebbe quindi eletto console, senonché, subito dopo, subentrano i tribuni Bruto e Sicinio a rampognare il popolo affinché torni sui suoi passi.

Nella prima scena del terzo atto, la situazione precipita. Giunge notizia che Aufidio è di nuovo in armi con i suoi Volsci. I tribuni si schierano apertamente contro Coriolano e lo inducono così a ritornare al suo radicale disprezzo per la «mutable, rank-scented meinie» («la volubile massa puzzolente», v. 69) che non sarà più disposto ad adulare, neanche con un'altra recita malfatta. Bruto insorge gridando «Manifest treason!» («Manifesto tradimento!», v. 173) e chiamando il popolo alla rivolta. È la prima grande crisi dell'istituzione repubblicana. Senatori e generali non sanno più cosa fare, mentre Sicinio sarebbe pronto a chiudere la partita: «Where is this viper / That would depopulate the city and / Be every man himself?» («Dov'è questa vipera che vorrebbe spopolare la città ed essere lui stesso tutti?», vv. 265-7); e con queste parole, va al cuore del paradosso politico e, alla radice, esistenziale-ontologico di un eroe che è solo contro tutti, e vorrebbe essere *lui* Roma per scontrarla con un nemico assoluto, e dunque più simbolico che reale. Ma non era questo il destino forgiatogli da Volumnia, la quale lo rimprovera di non saperlo o volerlo interpretare per quello che vale, e cioè per la conquista della fama e del potere.

Prima che lei intervenga, Coriolano dichiara di non volersi piegare all'imminente processo che l'aspetta e si meraviglia della disapprovazione della madre che lo vorrebbe più malleabile: «I muse my mother / Does not approve me further, who was wont / To call them woollen vassals, things created / To buy and sell with groats...»⁶² (III II 7-10). Il disprezzo del popolo l'aveva imparato da lei e, ora che sopraggiunge a mostrargli le sue ragioni tutte politiche, la previene così: «I talk of you. / Why did you wish me milder? Would you have me / False to my nature? Rather say

⁶¹ «Gentilmente, signore, vi prego di darmelo. Ho ferite da mostrarvi. Il vostro buon voto, signore. Che mi dite?».

⁶² «Mi domando perché mia madre più non mi approvi, lei che era solita chiamarli servi straccioni, cose create per comprarle e venderle a quattro soldi...».

I play / The man I am»⁶³ (vv. 13-6). Ma il potere, gli risponde Volumnia, non consente di recitare l'essere che si è, in quanto abbisogna sempre di una qualche dissimulazione:

O, sir, sir, sir
 I would have had you *put your power well on*
 Before you had *worn it out*. [...]
 You might have been enough *the man you are*
 With striving less to be so. Lesser had been
 The crossings of your disposition, if
 You had not *showed* them how ye were *disposed*
 Ere they lacked power to cross you. [...]
 But when extremities speak, I have heard you say,
 Honour and policy, like unsevered friends,
 I'th'war do grow together. [...]
 I would *dissemble* with my nature where
 My fortunes and my friends at stake required
 I should do so in honour.⁶⁴ (vv. 16-18, 19-23, 43-5, 64-6)

La sua è una vera e propria lezione su come gestire il potere adeguandosi alla teatralità della politica. Il potere è *una veste* che bisogna sapersi meritare per poterla indossare, un addobbo da non logorare prima di esserne entrati in possesso. A forza di recitare quello che *si è* senza alcun accomodamento, ci si espone alla contestazione del proprio essere prima ancora di aver ottenuto il potere *per* esserlo. L'onore di se stessi e la politica devono trovare una convergenza strategica e sapersi conciliare più che mai nei momenti critici. Dissimulare è un'arte indispensabile quando si voglia salvaguardare se stessi e la propria parte. Chiarito tutto questo, Volumnia, quasi regista con un attore, passa a istruirlo su *come* debba fare la sua recita per il popolo. Vada da loro con il cappello in mano («Go to them with this bonnet in thy hand»), si inginocchi («Thy knees bussing the stones»), chini la testa («waving thy head»), si batta l'orgoglioso petto («thus correcting thy stout heart»), si proclami il loro soldato («say to them / Thou art their soldier»), si dica loro per sempre («thou wilt frame / Thyself, forsooth, hereafter theirs») – vv. 75-88. Questo deve essere lo spettacolo che gli garantirà, oltre la fama, il potere come dovuto compenso per il suo agire eroico.

Anche i nobili – prima Menenio, poi Cominio – insistono in tal senso. E Coriolano sembra cedere alla parte che gli assegnano: «To the market-place! / You have put me now to *such a part* which never / I shall *discharge to the life*» («Al foro! Ora mi avete costretto a una parte che non saprò mai recitare come se fosse vera»), vv. 106-108). Ma sì, invece, lo incita Volumnia. Finora gli

⁶³ «Parlo di te. Perché mi volevi più compiacente? Di piuttosto che io reciti l'uomo che sono».

⁶⁴ «Oh, signore, signore, signore, avrei voluto che tu avessi ben indossato il potere prima di vederlo consumato. [...] Avresti ben potuto essere l'uomo che sei sforzandoti un po' meno di esserlo. Ben meno sarebbe stato messo alla prova il tuo temperamento se non l'avessi esibito prima che a loro mancasse il potere di ostacolarti. [...] Ma quando cose estreme vengono allo scoperto, ti ho sentito dire che l'onore e la politica, da amici inseparabili, si mettono insieme nella guerra che ne consegue. [...] Io dissimulerei la mia natura quando le mie sorti e i miei amici a rischio richiedessero che lo facessi con onore».

ha fatto fare la parte del soldato, e l'ha fatta benissimo, e ha avuto le sue lodi. Ora dovrà fare la parte dell'attore, una del tutto nuova, e avrà ancora le sue lodi:

I prithee now, sweet son, as thou hast said
My praises made thee first a soldier, so,
To have my praise for this, *perform a part*
Thou hast not done before.⁶⁵ (vv. 111-2).

Le sue lodi per le gesta eroiche Coriolano non le aveva gradite (cfr. *supra* I II 13-15), e men che mai potrà gradirle per una parte di finzione che collide con quell'essere eroico che era stato destinato a rappresentare. L'eroe dovrà diventare caricatura, la sua azione una farsa? Tutto gli si sgretola in una battuta isterica:

Well, I must do't.
Away, my disposition, and possess me
Some *harlot's spirit!* My throat of war be turned,
Which quired with my drum, into a pipe
Small as an *eunuch*, or the virgin voice
That babies lulls asleep! The smiles of knaves
Tent in my cheeks [...] *A beggar's tongue*
Make motion through my lips, and my armed knees,
Who bowed but in my stirrup, bend like his
That hath received an alms!⁶⁶ (vv. 112-7).

Ma non ci sarà modo per recitare queste parti. Lo scontro con i tribuni e il popolo si risolve con la sua messa al bando da Roma. Che Coriolano rovescia paradossalmente nel contrario: «I banish you [...] There is a world *elsewhere*» («Io bandisco voi [...] C'è un mondo, altrove», vv. 124 e 136). E nel quarto atto va in cerca di quell'*altrove*, trovandolo nell'unico luogo possibile, il territorio dei Volsci che ha tanto combattuto e sconfitto. Qui cambierà tutto: l'agone degli eroi e lo stesso rapporto tra i due popoli. Coriolano si presenta come ospite e in prospettiva come alleato (IV v 66-102), e Aufidio lo accoglie con lodi iperboliche e un grande empito di affetto (vv. 102-48). Un passo del suo discorso riveste un'importanza particolare. Da Coriolano, ricorda, è stato sconfitto ben dodici volte, ma nei suoi sogni la loro lotta mortale si è ripetuta infinite altre volte:

[...] Thou hast beat me out
Twelve several times, and I have nightly since
Dreamt of encounters 'twixt thyself and me –
We have been down together in my sleep,
Unbuckling helms, fisting each other's throat –

⁶⁵ «Ti prego, dolce figlio, come hai detto che le mie lodi han prima fatto di te un soldato, così, per avere la mia lode per questo, recita una parte che non hai mai fatto prima».

⁶⁶ «Bene, devo farla. Addio alla mia indole, e mi possegga lo spirito di una puttana! La mia gola guerresca che s'intonava col tamburo si muti in un piffero chiocciolo come un eunuco o come la vergine voce che fa addormentare i bambini! I sorrisi dei furfanti s'accampino nelle mie guance, e i miei armati ginocchi, che si piegavano solo per la staffa, si curvino come quelli di chi ha ricevuto un'elemosina!».

And waked half dead *with nothing*.⁶⁷ (vv. 122-27)

Emerge qui la dimensione immaginaria, e quindi ben più che fattuale, del confronto-scontro in cui i due antagonisti si sono fin qui esaltati e individuati. Trasferito dalla realtà al sogno, il duello mortale assume una valenza obliquamente erotica in cui i nemici si incontrano per sopraffarsi e per soddisfarsi. Ma in ciò, esausti al risveglio, Aufidio scopre che né lui né Coriolano ne avrebbero ricavato *nulla*. È proprio la *ripetizione* del sogno inconcludente a costituirne il senso sospeso e a indicare, transitivamente, il senso del ripetuto scontro effettivo. È singolare che sia l'antagonista a rivelare la natura complessa e segreta di un rapporto che è al centro del dramma. Caio Marzio è quello che è in quanto destinato alla gloria eroica in uno scontro infinitamente iterato, e quindi inconcluso, con un *altro* da sé in cui però si riconosce e con il quale sarebbe pronto, come si è visto, a scambiare identità. Simmetricamente, lo stesso vale per Aufidio. È un'attrazione fatale in cui il principio di piacere e la pulsione di morte si incontrano e sempre si ripropongono nel segno di una *coazione a ripetere* il cui fine primario è il riconoscimento del sé nell'altro e viceversa. Molto si è discusso sul più o meno latente o manifesto omoerotismo che il finale di questo dramma porterebbe in superficie riguardo ai due antagonisti,⁶⁸ ma forse il senso più pregnante del sogno di Aufidio sta nella *ripetizione* che non dà guadagno, perché, in definitiva, non conduce a *nulla*.

A conferma, ora che i due nemici si ritrovano uniti e dalla stessa parte contro Roma, quella ripetizione si dissolve e quindi tra di loro si proporrà finalmente un esito. E sarà meschino, non epico. Per il momento, Coriolano non può che riconoscersi nelle parole di Aufidio e se ne dice felice, lui che ha sempre rifiutato lodi e celebrazioni: «You bless me, gods!» («Voi mi benedite, dèi», v. 136). Ma ben presto le cose si complicheranno perché all'odio che li univa è subentrato, marcatamente da parte di Aufidio, una sorta di affetto che li dividerà. Se ne ha subito sentore nel prosieguo di questa quinta scena del quarto atto, quando subentrano i servi volsci a commentare con varie equivocazioni la grande cena che ha riunito i due capi. Discutono su chi sia il più forte dei due, su come Coriolano sia stato messo a capotavola, sulla guerra imminente che, con lui, andranno a vincere contro Roma. E uno di loro nota l'ambiguità del rapporto che si è instaurato tra i due grandi nemici:

THIRD SERVINGMAN Our general himself *makes a mistress of him*, sanctifies himself with's hand and turns up the white o'th' eye to his discourse. But the bottom of the news is, our general

⁶⁷ «Tu mi hai battuto ben dodici volte, e da allora ogni notte ho sognato scontri fra te e me – abbiamo giaciuto insieme nel mio sonno, sfiandoci gli elmi, afferrandoci alla gola l'un l'altro – e ci svegliavamo mezzi morti, con niente».

⁶⁸ Al riguardo, si veda in particolare il ricco saggio di C. CORTI, *The Iconic Body: Coriolanus and Renaissance Corporeality*, in *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, cit., pp. 57-76.

is cut i' th' middle, and but one half of what he was yesterday, for the other has half by the entreaty and grant of the whole table.⁶⁹

Aufidio ha acceduto a una intesa come di coppia, ma ha già perso potere, e ciò non può che preludere a uno scontro inevitabile che non avrà alcuna dimensione epica o tragica. Uno dei due dovrà distruggere l'altro. E naturalmente la parte del traditore non potrà che toccare a Aufidio.

Già in IV VII – quando giunge notizia che Coriolano, ora a capo dei Volsci che lo seguono come stregati, sta vincendo dovunque contro Roma – egli ne concepisce la rovina in una lunga e confusa battuta (vv, 28-47): prima riflette sul singolare carisma di Coriolano che lo porta a vincere sempre e comunque; poi cerca di comprenderne la natura che lo aiuta ma lo limita nel segno dell'eccessivo orgoglio incompatibile con la gestione del potere; infine ne pregusta il crollo a suo vantaggio: «When, Caius, Rome is thine, / Thou art poor'st of all; then shortly art thou mine» («Quando, Caio, Roma sarà tua, tu sarai il più povero di tutti; e allora ben presto sarai mio»). L'antagonista epico non ha statura grandiosa, non è quell'eroe che Coriolano aveva eletto a suo doppio. Lo scontro va per forza a degradarsi.

Fedele a se stesso, ma infedele a Roma, Coriolano non può e non vuole più riconoscersi nella identità perduta. Lo attesta Cominio che, inviato a trattare con lui senza successo, riporta di aver trovato un uomo che rifiuta qualsiasi nome:

[...] 'Coriolanus'
He would not answer to: *forbad all names*;
He was *a kind of nothing*, titleless,
Till he had *forged himself a name o' th' fire*
Of burning Rome⁷⁰ (V I 11-5).

Ora che si trova a essere alleato con il suo doppio, privo del superbo conflitto con la plebe, lontano dal legame ambivalente con la madre, Coriolano non può trovare identità in quell'*altrove* in cui è stato bandito se non distruggendo Roma, e dunque capovolgendo il destino che gli aveva forgiato Volumnia. Roma è in pericolo e manda altri ambasciatori, ma neanche l'intervento di Menenio ha successo, cosicché alla fine dovrà intervenire Volumnia nel campo dei Volsci, insieme a Virgilia e al figlioletto.

E qui Coriolano vacilla, è come un attore che dimentica la parte: «Like a dull actor now, / I have forgot my part, and I am out, / Even to a full disgrace»⁷¹ (V III 40-2). S'inginocchia come un

⁶⁹ «TERZO SERVO Il nostro stesso generale fa di lui una amante, cerca santità nella sua mano e spalanca gli occhi al suo discorrere. Ma il succo della notizia è che il nostro generale è spaccato a metà, e solo una metà di quel che era ieri, perché l'altro ha quell'altra metà secondo la richiesta e la concessione dell'intera tavolata».

⁷⁰ «A 'Coriolano' non voleva rispondere, ripudiava tutti i nomi; era una specie di nulla, senza titoli, finché non si fosse forgiato un nome nel fuoco di una Roma in fiamme».

fanciullo davanti alla madre, si commuove con Valeria e il figlioletto. Volumnia gli ricorda che era il figlio da lei plasmato per la gloria («Thou art my warrior, I help to frame thee», vv. 62-3), e tuttavia ingrato nei suoi confronti: «Thou hast never in thy life / Show'd thy dear mother any courtesy, / When she, poor hen, fond of no second brood, / Has cluck'd thee to the wars and safely home, / Loaden with honour»⁷² (vv. 161-5). Gli chiede di riconciliare romani e volschi, ma lui non cede finché la madre, che fin qui lo ha alternativamente supplicato e sgridato, arriva a rinnegarlo come figlio: «This fellow had a Volscian to his mother; / His wife is in Corioles, and his child / Like him by chance»,⁷³ vv.179-81). A questo punto, dopo un silenzio ad alta tensione, Coriolano cede come un bambino affranto,⁷⁴ consapevole di giocarsi, con questo, la sua stessa vita:

O mother, mother!
 What have you done? Behold, the heavens do ope,
 The gods look down, and *this unnatural scene*
 They laugh at. O my mother, mother! O!
 You have won a happy victory to Rome;
 But, for your son,— believe it, O, believe it,
Most dangerously you have with him prevail'd,
 If not *most mortal to him*.⁷⁵ (vv. 183-90)

La scena che segna il suo destino è *innaturale* poiché proprio la madre, che ha segnato la vita del figlio, ne ha ora decretato più o meno consapevolmente la morte. Non vale che Aufidio lo conforti con compiacenza «I was moved withal» («Ne sono stato commosso», v. 195), poiché, poco dopo, aggiungerà in disparte: «I am glad thou hast set thy mercy and thy honour / At difference in thee. Out of that I'll work / Myself a former fortune»⁷⁶ (vv. 201-3).

L'ultima scena (V.6) non può che presentare la morte di Coriolano, a tradimento. Aufidio ha chiamato dei cospiratori per colpirlo e lo svilisce ai loro occhi accusandolo proprio di ciò che Coriolano ha sempre detestato, l'adulazione.⁷⁷ Parole false – poiché di ciò non v'è traccia nel

⁷¹ «Come uno stordito attore ho ora dimenticato la mia parte e sono perso, in completa disgrazia».

⁷² «Non hai mai nella tua vita mostrato alcuna gentilezza a tua madre, quando lei, povera chioccia che non volle una seconda covata starnazzava nel mandarti in guerra e ritrovarti salvo a casa e carico di onori».

⁷³ «Costui ebbe una volsca come madre; sua moglie è a Corioli e suo figlio gli somiglia per caso».

⁷⁴ È questo il «broken Coriolanus» che Eliot evoca come esempio del supremo orgoglio che crolla nel momento critico (*The Waste Land*, v. 416). Pochi anni più tardi, lo stesso Eliot gli dedicherà la poesia *Coriolan*, in due parti (*Triumphal March* e *Difficulties of a Statesman*), attualizzandone la solitudine nel vortice folle delle armi, delle cariche e della storia tutta, in cui solo una ripetuta invocazione alla madre («Mother mother...» ecc.) emerge a implorare una via d'uscita.

⁷⁵ «Oh, madre, madre! Che cosa hai fatto? Guarda, i cieli si spalancano, gli dèi guardano quaggiù e ridono a questa scena innaturale. Oh, mia madre, madre, oh! Tu hai vinto una vittoria felice per Roma; ma riguardo a tuo figlio, credilo, oh, credilo, hai prevalso su di lui in molto pericoloso, se non mortale».

⁷⁶ «Sono felice che tu abbia messo in te stesso pietà e onore l'una contro l'altro. Da questo riuscirò a rinnovare la mia fortuna».

⁷⁷ «I raised him, and I pawn'd / Mine honour for his truth: who being so heightened, / He watered his new plants with dews of *flattery*, / *Seducing* so my friends; and to this end / *He bowed his nature*, never known before / But to be rough, unswayable, and free», vv. 20-5 («Io l'ho elevato e ho impegnato il mio onore sulla sua fedeltà; e lui, giunto così in alto,

dramma – con cui intende togliere a Coriolano la sua stessa ragion d’essere e compensare la propria degradazione, ridotto come si sente alla parte di subalterno o mercenario («his follower, not partner», «mercenary», vv. 38 e 40). Ora che è caduta la grande illusione epica, a lui non può che toccare la parte del traditore.

Quindi, davanti ai notabili volschi, passa a provocare Coriolano chiamando lui traditore e rivendicando il proprio valore a fronte del cedimento a Roma di questo, ora basso, antagonista. La sua ingiuria culmina nell’appellativo «thou boy of tears» («tu ragazzino in lacrime», v. 103) con cui lo svilisce ferdandone l’immagine nel momento in cui la sua grandezza si è arresa alle implorazioni di Volumnia. Un simile ritratto umiliato e umiliante è più di quanto l’eroe forgiato per la guerra e la fama possa sopportare. Si tradisce, infatti, ricordando a tutti i presenti, e all’intero mondo, che questo “ragazzino” ha scritto una straordinaria pagina epica che resterà per sempre nella memoria:

“Boy”! False hound,
If you have writ your annals true, ’tis there
That I, like an eagle in a dovecote, I
Fluttered your Volscians in Corioles.
Alone I did it, boy!⁷⁸ (vv. 113-17)

Con questo, torna a identificarsi come romano e come, nel nome della sua più grande vittoria, Coriolano. Lui, che ha sempre scansato qualsiasi celebrazione, *celebra ora se stesso*, e va notato come si identifichi immaginativamente con un’aquila che mette in fuga e sgomina volatili impauriti: con ciò, sta rispondendo, a distanza, alla ben diversa – pur se tenera – immagine che gli aveva presentato la madre in V.3.161-5: quella di poco più che un pulcino spedito a gesta apparentemente più grandi di lui (cfr. *supra*). A dispetto di tutto e di tutti, lui, da solo (*Alone*), ha vinto contro tutti; così come, sempre solo, contro tutti ha concepito la sua vita.

Dovrà morire per questo. Inevitabilmente, dal popolo volsco, fin qui diviso tra l’acclamazione e il sospetto per questo straniero importato, si levano grida di farlo a pezzi perché, proprio in quella battaglia di Corioli che gli aveva procurato il titolo eroico, ha ucciso loro un figlio, una figlia, un cugino, un padre... E i cospiratori si fanno avanti a macellarlo, come era avvenuto – ma in ben altro contesto, tutto politico – con i congiurati repubblicani simbolicamente uniti nel pugnalarlo Cesare per la sua ambizione monarchica.

Coriolano dunque muore per la trama di quell’Aufidio che aveva eletto a unico esemplare umano in cui rispecchiarsi, per poter scoprire, a specchio infranto, *chi* egli veramente fosse. Ma ha

ha annaffiato le sue nuove piante con la rugiada dell’adulazione, seducendo così i miei amici. E a questo fine ha piegato la sua natura, mai conosciuta prima se non come ruvida, inflessibile e libera»).

⁷⁸ «‘Ragazzino’! Cane bugiardo, se avete scritto la verità nei vostri annali, è lì che io, come un’aquila in una piccionaia, io ho svolazzato via i vostri volschi a Corioli. Da solo l’ho fatto. ‘Ragazzino!’». Quest’ultima parola si può interpretare sia come ripetizione sdegnosa dell’appellativo respinto sia come attribuzione ad Aufidio dello stesso epiteto umiliante.

solo scoperto chi è l'*altro*: un «Measureless liar» («Sconfinato bugiardo», v. 104) lo chiama, un falso doppio di se stesso, l'ombra di una illusione. E tuttavia, in estrema sfida, le sue ultime parole moltiplicano quel falso doppio per cercarne una impossibile consistenza: «O that I had him, / With six Aufidiuses or more – his tribe, / To use my lawful sword!» («Oh, se lo avessi, insieme a sei Aufidi o più – tutta la sua tribù, per usare la mia legittima spada!»). Si presenta così alla morte nel segno della distruzione e della morte, di cui ha sempre segretamente interpretato la parte secondo il destino tragico dell'eroe.

MONTAIGNE E SHAKESPEARE:
LA MODERNITÀ DI OGGI E LA MODERNITÀ DI ALLORA

di Warren Boutcher

Nel mio contributo non mi interesserò di Shakespeare nella modernità, ma piuttosto della modernità quale era concepita al tempo di Shakespeare. Voglio iniziare con questa distinzione perché a mio avviso c'è sempre il pericolo di assimilare Shakespeare alla nostra idea di modernità e non apprezzarlo nella *sua* modernità – cioè gli strumenti con cui, assieme ai suoi contemporanei, pensò la modernità.

La premessa da cui è necessario muovere è che, nella tradizione critica, il rapporto fra Montaigne e Shakespeare è stato considerato la chiave filosofica per comprendere la modernità del drammaturgo: l'ipotesi di fondo era quindi che se si comprende il rapporto fra i due, si comprende quanto è stato moderno, filosoficamente, Shakespeare.

Se però si osserva la questione dal punto di vista di uno storico della letteratura, è necessario avere documenti e testi che consentano di testimoniare questo rapporto. L'approccio tradizionale a questo problema era quello di individuare delle fonti, cioè dei paralleli verbali, a partire dagli studi antichi di Edward Capell che, negli ultimi anni del Settecento, aveva identificato come fonte di un passaggio de *La tempesta* un brano di Montaigne.⁷⁹ Erroneamente però Capell sostenne che Shakespeare avesse utilizzato il testo francese dell'edizione degli *Essais* pubblicata a Bruxelles nel 1659. Il poeta in realtà aveva impiegato la traduzione inglese del 1603 composta da Giovanni Florio, insegnante di lingue moderne (soprattutto italiano e francese) giunto in Inghilterra dalla Svizzera ove il padre, protestante, era emigrato dall'Italia.

Si veda, infatti, il discorso con cui Gonzalo nella prima scena del secondo atto de *La Tempesta* tenta di consolare il suo duca, Alonso, che crede di aver perso il figlio, distraendolo con la descrizione del governo che egli instaurerebbe se avesse il diritto di colonizzare l'isola e ne fosse il re:

GONZALO (*to Alonso*)
Had I plantation of this isle, my lord,
[...]
And were the king on't, what would I do?

⁷⁹ E. CAPELL, *Notes and Various Readings to Shakespeare and The School of Shakespeare*, London, ed. John Collins, 3 vols, Printed for the author, 1779-80, vol. II, part iv, p. 63.

[...]
 I'th' Commonwealth I would (by contraries)
 Execute all things: For no kinde of Trafficke
 Would I admit: No name of Magistrate:
 Letters should not be knowne: Riches, poverty,
 And use of service, none: Contract, Succession,
 Borne, bound of Land, Tilth, Vineyard none:
 No use of Mettall, Corne, or Wine, or Oyle:
 No occupation, all men idle, all:
 And Women too, but innocent and pure:
 No Sovereignty. [...]
 All things in common Nature should produce
 Without sweat or endeavour: Treason, felony,
 Sword, Pike, Knife, Gun, or neede of any Engine
 Would I not have: but Nature should bring forth
 Of its owne kinde, all foyzon, all abundance
 To feed my innocent people. [...]
 I would with such perfection governe Sir:
 T'Excell the Golden Age.⁸⁰

Gonzalo parla quindi dell'abolizione delle leggi, dei commerci, della ricchezza e della povertà, della servitù, dei contratti e delle suddivisioni di terre, di un governo sotto il quale non esiste il lavoro perché la natura produrrà spontaneamente tutto quanto è necessario e non sono più necessarie le armi: tutto questo deriva direttamente dalla traduzione di Florio del saggio di Montaigne sui cannibali. Il contesto originale è però un po' diverso: Montaigne sta replicando all'utopia presentata da Platone nella *Repubblica*, e sostiene che ciò che è stato appena scoperto nel "nuovo mondo" eccede per innocenza tutte le immagini che la poesia e l'immaginazione hanno dato dell'età dell'oro:

[W]hat in those nations wee see by experience, doth [...] excede all the pictures wherewith licentious Poesie hath proudly imbellished the golden age. [...] It is a nation, would I answer Plato, that hath no kinde of traffike, no knowledge of Letters, no intelligence of numbers, no name of magistrate, nor of politike superioritie; no use of service, of riches or of povertie; no contracts, no successions, no partitions, no occupation but idle; no respect of kindred, but common, no apparell but naturall, no manuring of lands, no use of wine, corne, or mettelle. [...]⁸¹

Nonostante la diversità di contesto, Shakespeare aveva evidentemente presente questo testo che è divenuto la base per tutte le speculazioni a proposito del suo rapporto con Montaigne, senza però che nei due-trecento anni successivi a Capell fosse stato possibile scoprire altri rapporti di derivazione testuale.⁸²

⁸⁰ W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Oxford, ed. Stephen Orgel, Oxford University Press, 1987, pp. 134-136.

⁸¹ M. DE MONTAIGNE, *The essayes or morall, politike and millitarie discourses*, trans. by John Florio, London, Valentine Simmes for Edward Blount, 1603, c. 102.

⁸² Ne è stato trovato soltanto un altro, ancora ne *La tempesta*, ma non intendo occuparmene in questa sede.

Se invece di limitarsi a quest'unico aspetto si usano altri generi di documenti, di tipo "contestuale" capaci cioè di dirci qualcosa sulla ricezione di Montaigne nella cultura e nel tempo di Shakespeare – chi altri aveva letto e usato gli *Essais*? – sarà possibile avere qualche informazione aggiuntiva e dire qualcosa di più a proposito dell'operazione shakespeariana. Si può quindi certo ricorrere alle traduzioni di Florio, come è stato fatto, ma si possono usare anche i paratesti, ad esempio le lettere di dedica, che spesso comunicano importanti informazioni circa la ricezione di un autore. Oppure si può ricorrere a inventari: chi ha posseduto un certo libro? In quale biblioteca o spazio si trovava? Oppure si possono studiare le opere di critica: chi aveva letto Montaigne? Cosa si diceva della sua opera? Si possono leggere gli altri drammaturghi e cercare di comprendere quale sia la relazione fra ciò che essi hanno fatto e ciò che fa Shakespeare. Abbiamo quindi a disposizione una molteplicità di documenti.

Se adesso torniamo al modo in cui tradizionalmente è stato posto il problema della modernità in Shakespeare e Montaigne, vediamo che è stata ignorata una questione significativa, quale l'assenza di altri significativi paralleli verbali, e che si è preferito assumere come ovvio che il primo avesse letto il secondo, e che ci si è limitati a chiedersi, semplicemente, quale sia stato l'effetto di questa lettura sul pensiero filosofico del poeta inglese. In genere, quindi, il problema della modernità in Shakespeare e Montaigne è posto nei seguenti termini: si pensa ai concetti-base della attuale modernità filosofica (ad esempio autocoscienza quasi esistenziale dell'uomo, individualismo, scetticismo ecc.) e ci si chiede se è possibile ritrovarli nei due autori.⁸³

Questo approccio può essere valido, ma ciò che mi interessa è porre una questione alternativa: in cosa consisteva la modernità di Montaigne agli occhi dei suoi contemporanei in Inghilterra? Quali attori sono stati attivi nella trasmissione della modernità di Montaigne in Inghilterra? Non è infatti immaginabile un momento in cui Shakespeare, indipendentemente da ogni circostanza esterna, abbia letto Montaigne in modo del tutto isolato e solitario. Vi era infatti tutta una cultura che leggeva gli *Essais* in quel momento storico, molti drammaturghi, molti attori, molti insegnanti. Questo mondo faceva parte del contesto culturale in cui Shakespeare lesse Montaigne, e questo contesto deve essere indagato.

La conclusione a cui vorrei giungere sta ancora nella traduzione di Florio, precisamente nel suo *To the Reader*:

Indeede in this specially finde I fault with my maister, that as *Crassus* and *Antonius* in *Tullie*, the one seemed to contemne, the other not to know the Greekes, whereas the one so spake Greeke as he seemed to know no other tongue: the other in his travells to Athens and Rhodes

⁸³ Rappresentativo di questo punto di vista è il volume di R. ELLRODT, *Montaigne and Shakespeare. The Emergence of Modern Self-Consciousness*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

had long conversed with the learned Græcians: So he, most writing of himselfe, and the worst rather than the best, disclaimeth all memorie, authorities, or borrowing of the ancient or moderne; whereas in course of his discourse he seemes acquainted not onely with all, but no other but authours; and could out of question like *Cyrus* or *Cæsar* call any of his armie by name and condition. [...] Why but Essayes are but mens school-themes pieced together; you might as wel say, several texts. Al is in the choise & handling.⁸⁴

Florio sta criticando Montaigne perché si comporta esattamente come Crasso e Antonio – personaggi del ciceroniano *De Oratore* – i quali pur facendo mostra di non conoscere o disprezzare i greci ne conoscevano benissimo la lingua e la cultura. Infatti Montaigne – dice Florio – scrivendo di sé le cose peggiori e non le migliori, afferma di non sapere nulla degli antichi e delle *auctoritates*, laddove, in realtà, sembra non conoscere altro che tutti gli autori, sia moderni che antichi, li ha usati tutti e avrebbe potuto nominare tutti questi autori quando li usa – e Montaigne invece occulta sistematicamente le sue fonti. Cosicché gli *Essais* sono come saggi di scuola per adulti, testi vari, nei quali tutto sta nell'*inventio* cioè nello scoprire, trovare la materia di cui parlare, e nello *iudicium*, nella abilità di giudicare la disposizione delle cose trovate.

Questo modo di approcciare Montaigne e la sua modernità ci può apparire strano, ma per comprendere cosa i contemporanei pensarono del modo in cui Montaigne era moderno è essenziale comprendere il contesto retorico. La sua modernità consiste nella facilità con cui egli reimpiega autori, classici e moderni, per creare un suo discorso, per parlare di una varietà di materie e per parlarne in modo nuovo, aggiungendo esperienze e temi nuovi: usa tutta la tradizione, ma aggiunge qualcosa in più. La modernità di Montaigne ha quindi, per i contemporanei di Shakespeare, innanzi tutto una dimensione retorica.

Al tempo stesso si deve comprendere che Montaigne non dev'essere immaginato come un autore centrale o canonico in quell'epoca. Canonici, in Inghilterra, erano Virgilio fra i classici o Petrarca fra i moderni, non Montaigne. Egli, considerato un autore “nuovo”, non ancora molto autorevole, era letto in un contesto del quale facevano parte molti altri autori, anche italiani come Tasso, ad esempio, o Varchi o Guarini, come vedremo fra poco. Montaigne era una sorta di catalizzatore, di facilitatore: riusciva a creare il nuovo a partire da una molteplicità di autori.

In secondo luogo, si deve apprezzare la cultura teatrale: Shakespeare leggeva non come un filosofo e neppure come un letterato puro, ma per fare drammi e, come molti altri drammaturghi, leggeva testi che avevano un rilievo per il suo pubblico, un pubblico educato che aveva cominciato a leggere autori moderni assieme ai classici. Scrivere per questo pubblico significa convertirne la cultura in un'esperienza drammatica. Montaigne inoltre è impiegato nei drammi dell'epoca in momenti divaganti, digressivi: allorquando cioè i personaggi iniziano a fare discorsi generali non

⁸⁴ J. FLORIO, *To the Reader* in MONTAIGNE, *The essayes...*, cit., c. A5v.

necessariamente legati alla trama, ma che permettono al teatro di assimilare un discorso volgare, filosofico.

Passando ad analizzare alcuni testi e documenti, inizio da *Volpone* di Ben Jonson. Nella quarta scena del terzo atto, Jonson propone con il personaggio di Lady Would-be la caricatura della nuova donna intellettuale che, con l'aiuto di insegnanti come Florio e altri, inizia a leggere autori moderni e osa cominciare a parlare quasi come un accademico, inizia a fare discorsi intellettuali perché, pur non avendo accesso all'educazione formale, universitaria, ha adesso a disposizione questi docenti che insegnano e leggono Guarini e Montaigne con le donne:

LADY WOULD-BE
 [...] All our *English writers*,
 I meane such, as are happy in th'*Italian*,
 Will deigne to steale out of this *Author* [Guarini], mainely;
 Almost as much, as from *Montagnié*:
 He has so moderne, and facile a veine,
 Fitting the time, and catching the *Court-eare*.⁸⁵

Jonson vuole quindi fare una satira, un po' misogina, di questo momento storico. Il contesto di questo passaggio è la sofferenza del povero Volpone che deve sorbirsi il discorso elegante e forbito di Lady Would-be che, all'inizio della scena, parla di moda («This band / Shows not my neck enough [...] Is this curl / In his right place? or this? why is this higher / Than all the rest? [...] This tire forsooth: are all thing apt, or no?»).⁸⁶ L'idea generale è quindi che ella legge allo stesso modo con cui si veste, con l'occhio alla moda, poiché ciò che Guarini e Montaigne condividono è di avere «so moderne, and facile a veine», sono cioè caratteristici del momento presente, non antichi – con l'implicito rapporto di contrasto fra antichi e moderni – e hanno uno stile fluido, corrente, facile. Johnson critica quindi un certo tipo di stile intellettuale che sta influenzando una donna del tipo di Lady Would-be, uno stile che si appoggia su autori come Guarini e Montaigne e che, in questo momento, sta entrando anche nel teatro.

Jonson infatti, in questa scena, sta anche alludendo, molto precisamente, a due drammaturghi suoi rivali: John Marston e Samuel Daniel, due autori che avevano usato proprio Guarini e Montaigne pochissimo tempo prima della presentazione al pubblico di *Volpone*.⁸⁷ Vi è quindi anche una questione di rivalità teatrale e Jonson non sta solo facendo una caricatura della donna intellettuale, ma anche dei drammaturghi che vogliono piacere al pubblico rappresentato da Lady Would-be, e che perciò usano nei loro drammi gli autori che esso preferisce.

⁸⁵ B. JONSON, *Volpone or the foxe*, London, T. Thorpe, 1607. Si cita dall'ed. a cura di P. BROCKBANK, London, E. Benn, 1968, pp. 73-78: 77).

⁸⁶ Ivi, p. 73.

⁸⁷ La prima rappresentazione di *Volpone* era stata fatta all'inizio del 1606.

A *Volpone* si può affiancare un altro testo di Jonson, un passo cioè da *Timber or Discoveries* dedicato agli *Ingeniorum discrimina*⁸⁸ e preceduto da un famoso giudizio su Shakespeare, che è molto lodato ma anche criticato perché scrive con troppa facilità («hee flow'd with that facility, that sometime it was necessary he should be stop'd»).⁸⁹ Inoltre nella sua critica di diversi tipi di ingegni e di come essi scrivono e parlano, Jonson aggiunge:

Some that turn over all books, and are equally searching in all papers; that write out of what they presently find or meet, without choice. By which means it happens that what they have discredited and impugned in one week, they have before or after extolled the same in another. Such are all the essayists, even their master Montaigne. These, in all they write, confess still what books they have read last, and therein their own folly so much, that they bring it to the stake raw and undigested; not that the place did need it neither, but that they thought themselves furnished and would vent it.⁹⁰

Si ricorderà che per Florio «al is in the choise & handling»: Jonson è d'accordo, ma critica chi riutilizza ciò che ha appena letto, senza scelta, senza disposizione, senza *iudicium* in senso retorico. In tal modo, Jonson caratterizza come incostanti e caotici, con pessimo uso di *inventio* e *dispositio*, sia gli imitatori, gli «essayists», sia il loro modello, Montaigne. Jonson non apprezza questa nuova tendenza letteraria, questo nuovo tipo di discorso intellettuale, divagante e informale.

Dai testi di Jonson possiamo poi passare ad analizzare un altro tipo di documento, cioè le liste di libri posseduti da privati, ad esempio quelle di insegnanti di lingue nelle case di nobili, come Florio o come il savoiardo Le Douz.⁹¹ Ciò che emerge è che vi compaiono combinati testi in molte lingue diverse, con una preferenza per quelle moderne. Ci sono anche testi in latino di autori moderni (Camerario, Lipsio, Castellio) ma molti sono in italiano, e l'autore principale è il Tasso (*Gerusalemme liberata e conquistata*, anche in francese), ci sono libri spagnoli e francesi (ad esempio un Tacito tradotto in francese, e i saggi di Montaigne e Du Bartas). Si tratta di un altro indice della cultura in cui Montaigne era recepito, libri antichi, magari in traduzione, in continuo dialogo con i moderni.

Samuel Daniel, già citato, scrive un testo fra i più importanti per comprendere la ricezione di Montaigne nell'età di Shakespeare: è la lettera in versi premessa alla traduzione di Florio degli *Essais*, sempre ristampata in tutte le edizioni dell'opera.⁹²

⁸⁸ In B. JONSON, *Workes*, 3 vols., London, R. BISHOP [and R. YOUNG] for A. CROOKE [vol. 1]; J. BEALE, J. DAWSON, B. ALSOP and T. FAWCET for R. MEIGHEN [T. WALKLEY and R. ALLOT] [vols. 2-3], 1640-41.

⁸⁹ Ivi, vol. 2, c. N3v.

⁹⁰ Ivi, c. N4r.

⁹¹ Cfr. *Catalogue des livres de mr le Douz le 15me de feuurier 1596*, custodito presso la Lambeth Palace Library, Bacon MS 655, fol. 185r.

⁹² S. DANIEL, *To my deere friend M. John Florio, concerning his translation of Montaigne* in MONTAIGNE, *The essayes...*, cit. L'opera di Florio fu edita nel 1603, nel 1613 e nel 1632.

But yet although we labor with this store
 And with the presse of writings seeme opprest,
 And have too many bookes, yet want we more,
 Feeling great dearth and scarsenesse of the best;
 Which cast in choiser shapes have bin produc'd,
 To give the best proportions to the minde
 To our confusion, and have introduc'd
 The likeliest images frailtie can finde.
 And wherein most the skill-desiring soule
 Takes her delight, the best of all delight,
 And where her motions evenest come to rowle
 About this doubtful center of the right.
 Which to discover this great Potentate,
 This Prince Montaigne (if he be not more)
 Hath more adventur'd of his owne estate
 Than ever man did of himselfe before:
 And hath made such bolde sallies out upon
 Custome, the mightie tyrant of the earth,
 In whose Seraglio of subjection
 We all seeme bred-up, from our tender birth [...]

L'eccessivo numero di libri, l'impossibilità di "digerirli" porta a una grande incertezza, a una babele di lingue, opinioni e discorsi confusi. Ci sono però alcuni libri e alcuni autori che portano un po' di ordine in tale caos e riescono a trovare le «likeliest images» dell'*optimum* – e si noti qui ancora il ricorso al motivo della *inventio* e del *iudicium*. Montaigne è qui presentato come l'autore principale, una sorta di cavaliere di ventura che sfida e attacca la forza tirannica delle usanze tradizionali. Montaigne è quindi un critico della modernità, del modo in cui nuove usanze ci hanno reso schiavi portandoci lontano dalla nostra natura, cosicché è diventato impossibile per i moderni apprezzare, con una prospettiva più larga, ciò che siamo.

Passiamo adesso ad un'altra tipologia testuale, la traduzione del discorso di Benedetto Varchi all'Accademia fiorentina sul tema della gelosia, tradotto da Robert Tofte, un gentiluomo inglese.⁹³ È interessante qui il fatto che, allo stesso modo di Montaigne che, pur usando tutti gli autori, antichi e moderni, riesce però a dire e a dare qualcosa di più di tutti gli altri autori classici, così Varchi è promosso come uno che, certo, usa tutti gli autori (Platone, Aristotele, Catullo, Orazio, Petrarca, Ariosto) ma che ha anche «a Subject not written of by any here to fore» – cioè la gelosia.⁹⁴ Tofte e Varchi infatti rivendicano di aver composto il primo discorso mai fatto sulla gelosia, con un trattamento molto dettagliato di questa passione. Varchi usa molti passi poetici di autori antichi e moderni, ma il testo è promosso in Inghilterra come un argomento mai trattato prima.

⁹³ B. VARCHI, *The blazon of jealousy [...] with speciall notes upon the same*, trans. by Robert Tofte, London, T[homas] S[nodham] for John Busbie, 1615.

⁹⁴ Così sul frontespizio della stampa.

L'edizione si compone quindi del testo di Varchi e dei testi poetici che egli cita tradotti in inglese da Tofte, il quale però aggiunge un commento al testo di Varchi e agli autori citati. Il punto essenziale è che nel suo commento alla traduzione Tofte usa molto spesso Montaigne,⁹⁵ sia per discutere alcuni passi varchiani sia per criticare Montaigne con Varchi. In particolare discutendo l'opinione di Varchi circa la possibilità di curarsi dalla gelosia e la risposta, affermativa, dello stesso Varchi a questo quesito, Tofte mette in discussione, sulla base del testo varchiano, quanto ha letto in Montaigne a proposito delle donne:

Their Essence, as he [Montaigne] affirmeth, (for I [Robert Tofte] will not in any way subscribe to such an Hereticall opinion as this is, and therefore I alleage authoritie, Certissima omnium regula) being so much infected wth JEALOUSIE, ... that there is no hope to cure them.

[...]

But 'holla' pardon mee (fayre Ladies and Gentlewomen) to whose lot it shall fall by chance to read this Note. Had it not beene but that I should have left this part Defective, and a meere Heteroclite, I would not have proceeded so farre as I did [i.e. in quoting Montaigne]: and now for amends, (yet not to flatter you at all,) speake Mounsieur Montagnie in French what he list, yet could I, and can alleage as much, if not more, against our owne Male-kinde, the Italian and others, and (I am sorry so to say) some here in our owne Countrey of England ... who are and have beene as violent, and virulent in this Bedlam-like Humour, as any Woman Virago whatsoever.⁹⁶

La discussione sulla possibilità che le donne “guariscano” dalla gelosia e sulla loro maggiore suscettibilità alla passione, diviene quindi l'occasione per intrecciare un dibattito fra tanti autori: Tofte discute con Montaigne che discute con Varchi, e dietro questi sta la tradizione formata da Petrarca, Ariosto, Catullo. Il dibattito inoltre si sviluppa citando nuovi autori. Montaigne non è l'autore più importante, ma è sempre menzionato perché ha sempre qualcosa di interessante e di originale da dire su questi temi.

Passiamo adesso a due drammi coevi alla *Tempesta* di Shakespeare composti uno da John Marston e l'altro da Samuel Daniel – i due autori che avevano impiegato Montaigne e a cui, come si ricorderà, faceva riferimento Jonson in *Volpone* – ovvero, rispettivamente, *The Dutch Courtezan* (*La cortigiana olandese*) e *Arcadia Reformed* (*L'Arcadia riformata*), entrambi del 1605.

La cortigiana olandese fu rappresentata in un teatro privato (*Black-Friars*) dai *Children of her Maiesties Reuels*,⁹⁷ una nuova compagnia di giovani attori che entrava in rivalità con le compagnie di adulti (i *King's Men* per cui avevano scritto Shakespeare e Jonson). Marston ha usato moltissimo, fin troppo, il testo di Montaigne.

⁹⁵ Vd. p. es. ivi, pp. 28-30 (sull'indole poco gelosa di alcuni antichi – Lucullo, Cesare, Antonio, Catone – consapevoli della probabile infedeltà delle mogli durante i periodi di lontananza provocati dalle guerre).

⁹⁶ Ivi, p. 58.

⁹⁷ J. MARSTON, *The Dutch Courtezan. As it was playd in the Blacke-Friars, by the Children of her Maiesties Reuels*, London, T. P. for John Hodgets, 1605. Si cita da J. MARSTON, *The Dutch Courtesan*, ed. Martin L. Wine, Regents Renaissance Drama Series; London, Edward Arnold, 1965.

Egli presenta infatti un personaggio femminile, Crispinella, che critica le usanze moderne che si contrappongono alla natura dell'uomo. Come Lady Would-be, anche ella è una donna intellettuale e audace e critica l'usanza che impedisce assolutamente di poter parlare del sesso e di un atto naturale, giusto e necessario come quello procreativo, mentre è invece lecito parlare apertamente di assassini e tradimenti, cose invece terribili. Tutto questo passaggio è preso da Montaigne:

CRISPINELLA

Let's ne'er be ashamed to speak what we be not asham'd to think [...]. We pronounce boldly robbery, murder, treason, which deeds must needs be far more loathsome than an act which is so natural, just, and necessary as that of procreation [...] as in the fashion of time, those books that are call'd in are most in sale and request, so in nature, those actions that are most prohibited are most desired.⁹⁸

MONTAIGNE (Florio)

Non pudeat dicere, quod non pudeat sentire. Let us not bee ashamed to speake what we shame not to thinke [...]. Why was the acte of generation made so naturall, so necessary and so just, seeing we feare to speake of it without shame, and exclude it from our serious and regular discourses we pronounce boldly to rob, to murther, to betray and this we dare not but betweene our teeth. [...] Is it not herein as in matters of books, which being once called-in and forbidden, become more saleable and publik?⁹⁹

Marston usa questi discorsi un po' rischiosi per dar forma a una scena in cui include questa tipologia di donna molto audace – e vi sono altri luoghi simili nel testo.

L'opera di Daniel era invece una *pièce* scritta in volgare per essere rappresentata non in un teatro pubblico ma alla corte della regina in occasione di una visita di Giacomo I all'università di Oxford nel 1605, mentre il re ne visitava la biblioteca.¹⁰⁰ Daniel usa qui un passo di Montaigne che è molto interessante perché vi presenta una sorta di favola della modernità. Voglio quindi nuovamente introdurre l'idea di questo tipo di critica della modernità e di come i contemporanei di Shakespeare la pensarono, con gli strumenti cioè disponibili al tempo, ovvero quelli forniti dagli autori classici (età dell'oro, dell'argento, del bronzo, del ferro in Ovidio, Platone, Esiodo) e dalla Bibbia (il peccato originale).

Questi modelli agiscono anche in Montaigne il quale, ad esempio, parla di una comunità del sud ovest della Francia, una comunità che egli dice di aver visitato essendone, in parte, il signore:

⁹⁸ Ivi, III, 1, pp. 49-53: 50-51.

⁹⁹ MONTAIGNE, *The essayes...*, cit., III, 5, pp. 508-9.

¹⁰⁰ S. DANIEL, *The Queenes Arcadia. A pastorall trago-comedie presented to her Majestie and her Ladies, by the Universitie of Oxford in Christs Church, in August last, 1605*, London, G. Eld for Simon Waterson, 1606. Si cita da Elizabeth Story Donno (ed.), *Three Renaissance pastorals: Tasso – Guarini – Daniel*, Binghamton, N.Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1993.

The Baron of *Caupene* in *Chalosse* and I, have both in common the impropriation or patronage of a benefice [...] situated at the feete of our Mountaines, named *Lahontan* [...]. They lead a kind of peculiar life; their attire and their customes apart and severall. [...] This petty state had from all antiquity continued in so happy a condition that no neighbouring severe judge had ever beene troubled to enquire of their life and affaires [...] [U]ntil such time (as they say) that one amongst them in their fathers daies, having a mind puft up with a noble ambition to bring his name and credit in reputation, devised to make one of his children Sir *John Lack-latin* or Master *Peter-an-Oake*: and having made him learne to write in some neighbour towne not far off, at last procured him to be a country Notary or petty-fogging clark. This fellow having gotten some pelfe and become great, began to disdain their ancient customes [...] never ceasing to sow sedition and breed suites amongst his neighbours, he never left till he had confounded and marred all. After this corruption or intrusion of law (they say) there ensued presently another mischief of worse consequence by means of a quacke-salver or empirike physitian that dwelt amongst them who would needes be married to one of their daughters, and so endenizon and settle himself amongst them. This gallant began first to teach and instruct them in the names of agues, rheumes, and impostumes [...] a science untill then never known or heard of among them. [...] [S]ince his slibber-sawces, potions, and physicke came first in use, they find themselves molested and distempered with legions of unaccustomed maladies and unknowne diseases, and plainly feele and sensibly perceive a generall weaknesse and declination in their ancient vigor [...].¹⁰¹

L'innocenza è qui identificata con l'assenza di un giudice (esattamente come nella descrizione degli uomini dell'età dell'oro che, in Ovidio, non hanno bisogno di leggi): la caduta da questa condizione deriva proprio dall'introduzione di novità all'interno di questa comunità felice, dall'introduzione delle leggi e di tecnologie del sapere (la scrittura). Ancora peggio accade con l'introduzione di un medico e della "scienza" medica prima quasi del tutto ignota: imparare a nominare le malattie rende tutti malati. Si tratta del racconto di una caduta di tipo secolare, non religioso. È però questa specie di favola, non una storia vera, sul declino di una comunità felice a dare una rappresentazione del modo di comprendere la modernità all'epoca di Shakespeare. Montaigne usa sia il mito dell'età dell'oro che degenera in quella del ferro, sia il racconto biblico della caduta dell'uomo e spiega esattamente quali nuove usanze, quali nuove arti abbiano fatto diventare moderna – abbiano cioè degradato – la comunità di Lahontan e come sia possibile recuperare alcuni usi naturali, come sia possibile reincorporare la natura nel nostro modo di vivere, non dare troppo credito alle scienze e restaurare l'originaria perfezione della comunità.

Questo è il tema del dramma di Daniel, un testo che egli, pubblicandolo, intitola *The Queenes Arcadia* poiché lo aveva scritto per la regina. La *pièce* inizia con la stessa scena descritta da Montaigne, cioè con due personaggi, Ergasto e Melibeo, che osservano come sia degenerata la vita della comunità arcadica dal precedente stato di innocenza e armonia:

¹⁰¹ MONTAIGNE, *The essayes...*, cit., pp. 445-46.

ERGASTUS.

How is it Melibaeus that we finde
Our Countrey, faire, Arcadia, so much changd
From what it was, that was thou knowst of late,
The gentle region of plaine honestie,
The modest seat, of vndisguised trueth,
Inhabited with simple innocence:
And now, I know not how, as if it were,
Vnhallowed, and diuested of that grace,
Hath put off that faire nature which it had,
And growes like ruder countries, or more bad.

MELIBAEUS

Indeed Ergastus I haue neuer knowne,
So vniuersall a distemperature,
In all parts of the body of our state,
As now there is; nor euer haue we heard
So much complaining of disloyaltie,
Amongst our younger Nimphes, nor euer found
Our heardsmen so deluded in their loues,
As if there were no faith on either side.¹⁰²

Ci sono paralleli verbali molto precisi che dimostrano la vicinanza di questo testo a quello di Montaigne, e di come gli *Essais* siano qui usati per creare la scena. La fine del dramma propone una soluzione molto idealistica: Melibeo ed Ergasto, che comprendono come le nuove usanze siano entrate nella loro comunità, riescono a far ritornare Arcadia all'originaria perfezione cacciando gli stranieri che si sono infiltrati nel loro mondo, causandone la degenerazione.

In un'altra scena è presentata la discussione fra Linco, l'avvocato, ed Alcon, il medico, stupiti entrambi dall'esistenza di una comunità che ignori le arti di cui essi sono i rappresentanti:

LINCUS

No tenures, but a constumarie *sic* hold
Of what they have from their progenitors
Common, with out individuities;
No purchasings, no contracts, no comerse,
No politicque commands, no services,
No generall Assemblies but to feast
And to delight themselves with fresh pastimes;
How can I hope that ever I shall thrive?

ALC[ON]

Ist possible that a societie
Can with so little noyse, and sweat subsist?
It seemes it may, before men haue transform'd
Their state of nature in so many shapes
Of their owne managements, and are cast out
Into confusion by their knowledges .

¹⁰² Ed. cit. I, 1

[...]
 They live as if still in the golden age,
 When as the world was in his pupillage.¹⁰³

Daniel sta usando il testo usato da Shakespeare ne *La tempesta* e che ho citato all'inizio del mio discorso:¹⁰⁴ la critica delle nuove usanze che ci portano lontano dalla natura e ci introducono alla modernità.

Se quindi torniamo proprio a *La tempesta*, si comprende bene la circolazione di testi comuni che vengono usati da più autori in modi e contesti differenti. Shakespeare, come drammaturgo, avrà notato l'impiego di Daniel del saggio di Montaigne, ma ciò che egli fa dire a Gonzalo è qualcosa di molto diverso da ciò che dicono i personaggi di *The Queenes Arcadia*. Nel contesto della scena shakespeariana infatti si comprende bene che l'età aurea è una visione utopistica, del tutto ideale, e assurda perché contraddittoria. Gonzalo, che la propone, ha infatti una mentalità da età del ferro (parla di colonizzazione, di regno), mentre egli intenderebbe creare un «commonwealth» senza commerci, magistrature, leggi, vizi, armi e crimini umani ecc.

Shakespeare, come Montaigne, come chiunque parli di età aurea, sta pensando anche a Ovidio¹⁰⁵ e sta rispondendo a Daniel: questi autori, sia citando fonti antiche sia citando fonti moderne, si stanno quindi interrogando su come descrivere una modernità concepita come età del ferro, come decadenza dall'età aurea e come caduta dell'uomo (biblicamente intesa).

La costruzione della modernità al tempo di Shakespeare è perciò un processo letterario e retorico, non filosofico in senso stretto. È il frutto di un dialogo con la tradizione, un dialogo nel quale si introducono nuovi temi e nuove esperienze; si ripensano e si criticano le concezioni proposte da Platone e Ovidio, come pure il modello offerto dalla Bibbia, a partire dalle scoperte e dalle esperienze dei moderni. Così fa Montaigne nella sua risposta a Platone: l'esperienza della società dei cannibali del nuovo mondo nella quale ci si ciba di corpi morti, è usata per immaginare un mondo più innocente e un nuovo modello sociale, quindi per criticare la modernità e la società

¹⁰³ Ivi, III, 1, pp. 207-212: 208-209.

¹⁰⁴ MONTAIGNE, *Of the caniballes*, in Id., *The essayes...*, cit., p. 102: «[W]hat in those nations wee see by experience, doth [...] excede all the pictures wherewith licentious Poesie hath proudly imbellished the golden age. [...] It is a nation, would I answer Plato, that hath no kinde of traffike, no knowledge of Letters, no intelligence of numbers, no name of magistrate, nor of politike superioritie; no use of service, of riches or of povertie; no contracts, no successions, no partitions, no occupation but idle; no respect of kindred, but common, no apparell but naturall, no manuring of lands, no use of wine, corne, or mettle».

¹⁰⁵ OVIDIO, *Metamorfosi*, I, 89-100: «Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo, / sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat. / Poena metusque aberant, nec verba minantia fixo / aere legebantur, nec supplex turba timebat / iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti. / Nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem, / montibus in liquidas pinus descenderat undas, / nullaque mortales praeter sua litora norant. / Nondum praecipites cingebant oppida fossae; / non tuba directi, non aeris cornua flexi, / non galeae, non ensis erat: sine militis usu / mollia securae peragebant otia gentes».

dell'Europa moderna in cui si straziano invece corpi vivi. La reinvenzione dell'Arcadia antica da parte di Daniel, a partire da Tasso e Guarini, è molto idealizzata perché si inserisce in un contesto di omaggio cortigiano che deve necessariamente prevedere la possibilità che una corte guidata da un re e una regina quali Giacomo e Anna riconduca il mondo all'età dell'oro.

Shakespeare deve quindi essere letto e inteso in un dialogo costante con i suoi contemporanei: con Daniel, Marston, con Montaigne, Ovidio e altri. La sua risposta alle problematiche discusse da questi autori è quindi molto particolare: nella bocca di Gonzalo la descrizione di una società storica, come era in Montaigne, come quella dei cannibali, torna ad essere qualcosa di utopistico, assurdo e improponibile nella moderna età del ferro. Se poi si pensa che l'isola in cui è ambientata *La Tempesta* non aveva abitanti innocenti, solo invasori dell'età del ferro, e che lo stesso Gonzalo manifesta la propria moderna mentalità, si comprende bene come per Shakespeare non sia possibile tornare all'età dell'oro. La speranza che egli offre al suo lettore è quella dell'età dell'argento, per usare i termini di Ovidio, il mondo dell'agricoltura evocato nel ballo in maschera organizzato da Prospero.

Ma questo è un altro discorso di cui parleremo un'altra volta.

Bibliografia

Testi Manoscritti :

Catalogue des livres de mr le Douz le 15me de feuurier 1596, Lambeth Palace Library, Bacon MS 655, cc. 185r-186r.

Testi stampati:

S. DANIEL, *The Queenes Arcadia. A pastorall trago-comedie presented to her Majestie and her Ladies, by the Universitie of Oxford in Christs Church, in August last, 1605* (London, G. Eld for Simon Waterson, 1606), edizione: Donno, Elizabeth Story (ed.), *Three Renaissance pastorals : Tasso--Guarini--Daniel* (Binghamton, N.Y.: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1993).

B. JONSON, *Volpone or the foxe* (London, T. Thorpe, 1607), edizione: B. JONSON, *Volpone*, ed. Philip Brockbank (The New Mermaids; London, E. Benn, 1968).

B. JONSON, *Workes*, 3 vols. (London, Richard Bishop [and Robert Young] for Andrew Crooke [vol. 1]; John Beale, John Dawson, Bernard Alsop and Thomas Fawcet for Richard Meighen [Thomas Walkley and Robert Allot] [vols. 2-3], 1640-41).

J. MARSTON, *The Dutch Courtezan. As it was playd in the Blacke-Friars, by the Children of her Maiesties Revels* (London, T. P. for John Hodgets, 1605), edizione: J. MARSTON, *The Dutch Courtesan*, ed. Martin L. Wine (Regents Renaissance Drama Series; London, Edward Arnold, 1965).

M. DE MONTAIGNE, *The essayes or morall, politike and millitarie discourses*, trans. John Florio (London, Valentine Simmes for Edward Blount, 1603).

B. VARCHI, *The blazon of jealousy ... with speciall notes upon the same*, trans. Robert Tofte (London,

T[homas] S[nodham] for John Busbie, 1615).

W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, c. 1610-11, edizione: W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, ed. Stephen Orgel (Oxford, Oxford University Press, 1987).

Bibliografia generale

W. BOUTCHER, *Marginal Commentaries: The Cultural Transmission of Montaigne's Essais in Shakespeare's England*, in P. KAPITANAK and J.M. MAGUIN (eds.), *Montaigne et Shakespeare: vers un nouvel humanisme*, Montpellier, Société Française Shakespeare, 2003, pp. 13-27.

---, *The School of Montaigne in Early Modern Europe Volume Two: The Reader-Writer*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

W. BOUTCHER, *Montaigne in England and America*, Oxford Handbooks Online, 7 Sep. 2016, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190215330.001.0001/oxfordhb-9780190215330-e-18>.

C. BURROW, *Montaignian Moments: Shakespeare and the Essays*, in N. KENNY, R. SCHOLAR AND W. WILLIAMS (eds.), *Montaigne in Transit: Essays in Honour of Ian Maclean*, Oxford, Legenda, 2016, pp. 239-52.

R. ELLRODT, *Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare*, «Shakespeare Survey», 28 (1975), pp. 37-50.

R. ELLRODT, *Montaigne and Shakespeare. The Emergence of Modern Self-Consciousness*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

W. M. HAMLIN, *The Shakespeare-Montaigne-Sextus Nexus: A Case Study in Early Modern Reading*, in G. BRADSHAW, T. G. BISHOP and P. HOLBROOK (eds.), *The Shakespearean international yearbook 6: Special section, Shakespeare and Montaigne revisited*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 21-36.

---, *Florio's Montaigne and the Tyranny of "Custome": Appropriation, Ideology, and Early English Readership of the Essayes*, «Renaissance Quarterly», 63 (2010), pp. 491-544.

---, *Montaigne's English Journey: Reading the 'Essays' in Shakespeare's day*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

R. HENKE, *Pastoral transformations: Italian tragicomedy and Shakespeare's late plays*, Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses, 1997.

P. MACK, *Reading and rhetoric in Montaigne and Shakespeare*, London, Bloomsbury Academic, 2010.

---, *Marston and Webster's use of Florio's Montaigne*, «Montaigne Studies», 24 (2012), pp. 67-82.

L. MUNRO, *Children of the Queen's Revels: a Jacobean theatre repertory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

L. SALINGAR, *King Lear, Montaigne and Harsnett*, «Anglo-American Studies», Salamanca, 3/2 (November 1983), pp. 145-74.

P. VILLEY, *Montaigne en Angleterre*, «Revue des deux mondes», 1 September 1913, pp. 115-50.

---, *Montaigne et les poètes dramatiques anglais du temps de Shakespeare*, «Revue d'Histoire littéraire de la France», 24 (1917), pp. 357-93.

M. WIGGINS and C. RICHARDSON, *British drama, 1533-1642: a catalogue*, Oxford, Oxford University Press, 2013, vol. v, 1603-08, no. 1478, S. DANIEL, *Arcadia Reformed*.

APPUNTI SU SHAKESPEARE NEL CINEMA

di Stefano Socci

Qualunque cosa dico, so che Shakespeare l'ha già detta.

A. Pacino, *Riccardo III – Un uomo, un re*, 1996

Subito, fin dalle origini, le versioni cinematografiche dei testi di Shakespeare sono state fedeli o infedeli, dirette e indirette o semplicemente allusive. Si pensi all'*Hamlet* realizzato nel 1920 dal danese Svend Gade, dove l'ottima Asta Nielsen interpreta il ruolo principale: alla regina è nata una femmina ma la ragion di Stato la spinge a dichiararla subito maschio, quindi la sventurata recita per tutta la breve vita una parte non sua e molto triste dato che, innamorata di Orazio, non può rivelarsi.

Più di settanta anni dopo, in *Last Action Hero – L'ultimo grande eroe (The Last Action Hero*, 1993) di McTiernan, Amleto esprime i mutamenti del gusto assumendo una connotazione *pulp*. In una scuola nordamericana il ragazzino Danny ascolta l'insegnante (Joan Plowright) che introduce la visione di una scena dell'*Amleto (Hamlet*, 1948) di Olivier: «Tradimento, cospirazione, sesso, duelli con la spada, pazzia, fantasmi e alla fine muoiono tutti: l'*Amleto* di Shakespeare non potrebbe essere più entusiasmante. Nonostante Amleto possa sembrare incapace di qualsiasi tipo di azione, in realtà egli è uno dei principali eroi dell'azione». Sullo schermo il principe sembra incerto se uccidere lo zio; Danny è irritato: «Non parlare, fallo e basta». E con l'immaginazione sostituisce a Olivier l'eroe cinematografico Jack Slater, interpretato da uno Schwarzenegger come al solito laconico e sbrigativo. «Ehi, Claudius», dice Jack accendendo un grosso sigaro, «hai ucciso mio padre: madornale errore!». Il principe-terminator solleva il fratricida e lo scaglia oltre una grande vetrata, nell'abisso che si apre sotto il castello. La voce fuori campo spiega: «C'è qualcosa di marcio in Danimarca e Amleto sta facendo piazza pulita»; il protagonista sostiene pensieroso il teschio di Yorick poi si scatena lanciando coltelli e mietendo vite. Polonio: «Trattieni la tua mano, nobile principe». Amleto: «Chi dice che io sia nobile?». Estrae una mitraglietta e fa strage di altri malvagi. La voce fuori campo sentenza: «Nessuno augurerà a questo dolce principe la buona notte». Infatti il vendicatore cavalca accigliato e superbo nell'ampia sala di Elsinore, tappezzata di cadaveri, accendendo di nuovo il sigaro: «Essere o non essere?». Si risponde senza esitare – «Non essere» – e fa scattare ancora l'accendino, che idealmente innesca le polveri: la reggia deflagra alle sue spalle.

Tradimento, cospirazione, sesso, duelli con la spada, follia, spettri, ecatombe finale: la Plowright (una brava attrice shakespeariana, anche moglie di Olivier) inanella una sequenza avvincente e variata, semplice ed efficace; la ricetta drammaturgica dell'*Amleto* (*Hamlet*, 1600-01) sintetizza buona parte della produzione shakespeariana e chiarisce i motivi per cui le creazioni del Cigno dell'Avon sono sempre attuali e adattabili per gli schermi del mondo virtuale. Tale ricetta curiosamente coincide con gli «archetipi primordiali» della settima arte, elencati da Panofsky nel saggio *Stile e mezzo nel cinema* (*Style and Medium in the Motion Pictures*, 1934, 1947): senso primitivo della giustizia, sentimentalismo, pornografia, sadismo e gusto del sangue, comicità di tipo *slapstick*: inseguimenti frenetici, spaventi, torte in faccia, idranti e fuochi impazziti. La drammaturgia degli elisabettiani, il cinema d'azione e gli uomini del terzo millennio sono molto vicini e, parafrasando il titolo di un bel libro di Jan Kott, Shakespeare è tuttora un nostro contemporaneo.

Si può iniziare il discorso dal tenebroso Amleto – soave indeciso, campione neogotico, fanciulla sotto mentite spoglie o sterminatore quasi cibernetico (la pluralità di interpretazioni sancisce e spiega il successo del personaggio che è sicuramente il più noto degli eroi shakespeariani) – ma, in ordine alfabetico, come dimenticare il luminoso Ariele, l'ingenuo Bottom, il rozzo Calibano, l'innocente Desdemona, il dissipato Enrico e il suo mentore Falstaff, l'ineffabile Giulietta, l'infido Iago, lo sventurato Lear, il sanguinario Macbeth, il fiabesco Oberon, la liquida Ofelia, il perturbato Otello, l'esoterico Prospero, il fragile Romeo, il mesto Shylock, il crudele Tito e la coraggiosa Viola? Ce n'è per tutti i gusti: storie che nascono da altre storie, caratteri ispirati alla cronaca, alla leggenda o alla pura fantasia.

Non solo Amleto ma anche altri personaggi del Bardo continuano ad affascinarci: forse perché la consumata maestria dell'autore ha legato ciascuno di essi a una qualità particolare, un'essenza psicologica e un "colore" umano che non mutano nel tempo rendendoli quindi classici, indelebili. E il cinema, arte della sintesi, si è appropriato di queste figurazioni, assorbendole e riciclandole nelle forme più diverse. Esistono versioni cinematografiche di immediata, parziale o criptica derivazione shakespeariana, insieme ad altre che miscelano a piacere, talvolta in modo ironico o irriverente, personaggi e vicende del repertorio shakespeariano. Tra queste ultime alcune sono decisamente geniali, valga per tutte la trama di *Shakespeare in Love* (1998) di Madden, dove – fondendo arte e vita – il giovane drammaturgo scrive *Romeo e Giulietta* mentre s'innamora della bella Viola, che ha adottato un travestimento virile per ottenere la parte di Giulietta, dato che all'epoca i ruoli femminili erano abitualmente interpretati da uomini; e nel finale, conclusasi la storia perché lei è promessa sposa di Lord Wessex, la vediamo idealmente naufragare e "rinascere", in veste di musa e missionaria del verbo shakespeariano, sulle coste della Virginia, simile alla Viola

di *La dodicesima notte* (*Twelfth Night, or What You Will*, 1599-1600) che s'inabissa e approda sul litorale ignoto dell'Illiria.

Le ragioni del duraturo successo mediatico del campionario shakespeariano risiedono anche in un umore comune ad alcuni dei personaggi più noti, ovvero la melanconia, un temperamento di stringente contemporaneità e una vocazione psichica che il Bardo probabilmente aveva consolidato leggendo i *Saggi* (*Essais*, 1580, 1588, 1595) di Montaigne. Amleto vi aderisce perfettamente: a teatro, al cinema, in televisione o nella pubblicità è spesso schivo, scuro, dotto, avaro di sentimenti e trasporti affettivi, inoltre è un giovane già vecchio per il troppo meditare sul senso della vita, non bastassero le cupe riflessioni che ruotano intorno alla sua missione di vendicatore del padre assassinato. Sono di complessione melanconica Riccardo III, Tito Andronico, Romeo, Shylock, il veneziano Antonio, Falstaff, Bruto, Orsino, Iago, Lear, Macbeth e nel suo isolamento crepuscolare e dorato anche Prospero; sul versante femminile spicca Ofelia, quasi una sintesi dell'antica tradizione figurativa relativa ai melanconici.

«Il melanconico saturnino», scrivono Klibansky, Panofsky e Saxl, «è messo in rapporto con tutti i generi di arti magiche o diaboliche e la sua cupa e sinistra mentalità, contraria ai pensieri della vita quotidiana, lo rende incline alla magia nera, con la stessa facilità con cui lo innalza alla contemplazione religiosa o scientifica».¹⁰⁶ Tale riflessione riguarda direttamente Amleto e alcuni dei personaggi maschili di Shakespeare elencati sopra. Probabilmente Shakespeare aveva assimilato in vario modo gli elementi della tradizione figurativa sui melanconici, perché sono evidenti i legami di alcuni suoi personaggi importanti con questa tipologia.

L'accidioso, il cavaliere nero, l'eroe negativo nel mondo dello spettacolo sono più seducenti dei buoni e misericordiosi. I drammaturghi di quel fortunato periodo del teatro inglese che per convenzione viene detto elisabettiano (1558-1642),¹⁰⁷ benché si protragga oltre il regno di Elisabetta I, sotto quello di Giacomo I, amano i malvagi machiavellici, i picari crudeli con la parola facile e il cuore di ghiaccio. La regina solitaria di un'isola indomita diventa il simbolo dell'epoca travagliata in cui il tardo rinascimento si trasforma in barocco, anni di avventurieri e pirati, di aspri conflitti religiosi e di crescente espansione della piccola Europa. Nonostante l'ostilità dei puritani, il teatro cresce all'ombra di una grande sovrana e William Shakespeare, detto *shakescene* dai contemporanei, ne rappresenta l'essenza. Eppure potremmo chiederci: quanto il teatro ispirò Elisabetta nella costruzione del suo personaggio? Di lei è ben nota la passione per la scena, da cui probabilmente deriva la teatralità delle apparizioni pubbliche e l'abilità con cui seppe comunicare

¹⁰⁶ R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983, p. 358.

¹⁰⁷ Nel 1642 i teatri pubblici di Londra vengono chiusi per ordine del Parlamento.

un'immagine di fermezza e regalità muliebre, quella che ci è offerta dai suoi ritratti. Se Elisabetta Tudor è l'astro che illumina le scene inglesi, musa e *dea ex machina*, come appare la Judi Dench di *Shakespeare in Love*, William e gli altri drammaturghi potrebbero essere una sorta di *deus* – quel particolare spirito dell'epoca espresso dal teatro – cioè i “registi” che le insegnano a recitare con successo sul palco della Storia: gli uni e l'altra autori-attori di un eterno e umano dramma della maschera e del potere.

Il teatro elisabettiano era tutt'altro che semplice e dimesso, ma certamente essenziale, e aveva un ruolo determinante la scenografia verbale, ovvero tutte quelle notazioni atmosferiche e geografiche che i drammaturghi inserivano nel testo: erano ben coscienti delle limitazioni della rappresentazione, come rivelano i frequenti appelli all'indulgenza del pubblico. Famoso quello recitato da Leslie Banks, l'attore che impersona il prologo nell'*Enrico V* (*Henry V*, 1944) di Olivier: «Perdonate, signori, le nostre menti meschine che osarono su questo indegno palco evocare sì grande soggetto. Può quest'arena contenere le vaste pianure di Francia? Possiamo stipare in questa “O” di legno tutti i cimieri che oscurarono il cielo di Agincourt? Ci aiuti dunque la vostra immaginazione» («But pardon, gentles all, / The flat unraiséd spirits that hath dared / On this unworthy scaffold to bring forth / So great an object. Can this cockpit hold / The vasty fields of France? Or may we cram / Within this wooden O the very casques / That did affright the air at Agincourt? / On your imaginary forces work»).¹⁰⁸

Shakespeare si mostra particolarmente abile in questo importante aspetto del mestiere, un aspetto che crea sempre dei problemi quando dal teatro si passa al cinema, perché la scenografia verbale spesso si pone in conflitto con le immagini: sul grande schermo la notte è tale senza bisogno di suggerirla con torce, riferimenti alla luna o alle stelle, come il mare o un paesaggio ci appaiono nella loro vastità, e possiamo vedere una battaglia sia nell'insieme sia nei minimi dettagli. Così molte battute vengono tagliate e, quando ciò non è possibile, gravano sull'azione e appesantiscono l'eloquio necessariamente più agile degli attori cinematografici.

William Shakespeare è diventato il *logo* di un'intera epoca teatrale, ma anche l'illustre rappresentante di un metodo di lavoro, comune a tutti gli elisabettiani, che curiosamente assomiglia ai disinvolti sincretismi e ai furti compiuti dagli sceneggiatori contemporanei. A tale consuetudine si accenna fuggevolmente, ma con efficacia, in *Shakespeare in Love* quando il protagonista (Joseph

¹⁰⁸ In questo frammento del Prologo (*Henry V*, Prol. 8-18), Olivier taglia i versi 15, 16 e 17: «Perdonateci, e come uno sgorbio può rappresentare un milione in poco spazio, così consentite a noi, zeri di questo conto immenso» («O, pardon: since a crooked figure may/ Attest in little place a million,/ And let us, ciphers to this great accompt»). Questo brano precede il verso «di agire sulla vostra fantasia» («On your imaginary forces work») e il taglio viene rispettato dal doppiaggio italiano. Tutte le citazioni in inglese dei testi di Shakespeare sono tratte da S. WELLS, G. TAYLOR (a cura di), *William Shakespeare. The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1992. Per i titoli originali delle opere di Shakespeare uso la comune forma abbreviata.

Fiennes) e il rivale Marlowe (Rupert Everett) si incontrano in una taverna: il drammaturgo debuttante ha urgenza di una trama e vaneggia di eroine e pirati: l'altro, più esperto, gli suggerisce un titolo migliore e una traccia che, subito tesaurizzati, diventano il *Romeo e Giulietta*.

Tito Andronico

Vano sarebbe tentare di riunire in qualche pagina tutto quello che il cinema ha tratto dal corpus shakespeariano, perciò mi concentro su due opere giovanili, la prima poco apprezzata e la seconda molto onorata dalla decima musa, entrambe utili a esemplificare alcuni accorgimenti e meccanismi delle trasposizioni cinematografiche. Tra il 1593 e il 1594 Shakespeare scrive *Tito Andronico* (*Titus Andronicus*), considerato la sua prima tragedia e parzialmente attribuito ad altri, fra cui Marlowe: forse un travisamento di cronache bizantine riguardanti l'imperatore Andronico Comneno (XII secolo) e la sua contemporanea Thamar, regina di Georgia. Si tratta di una vicenda a tinte fosche, influenzata dallo spirito e dallo stile delle *Metamorfosi* di Ovidio, che nel Settecento, secolo in cui si mise in discussione il talento del Bardo, fu ritenuta una prova esemplare del suo cattivo gusto. Nel 1957 Olivier recuperò il testo, mettendolo in scena in Inghilterra e altrove: il successo dello spettacolo riaccese l'interesse per *Tito Andronico* che, tuttavia, è poco rappresentato. Qual è il problema?

Quarto secolo dopo Cristo: il valoroso generale Tito Andronico ha sconfitto i goti facendo prigionieri la regina Tamora e i figli Alarbo, Demetrio e Chirone. Tornato a Roma da trionfatore, il protagonista sacrifica Alarbo agli dèi, suscitando la vendetta di Tamora che si esplica nello stupro e nella mutilazione della figlia di Tito, Lavinia, a opera di Demetrio e Chirone. Ingannato da Aronne, amante africano della regina barbara che, nel frattempo, ha sposato l'imperatore Saturnino, anche Andronico viene mutilato, e perde tutti i figli maschi tranne Lucio: con quest'ultimo e il fratello Marco si vendica di Tamora, tagliando la gola a Demetrio e Chirone, le cui teste le vengono servite a pranzo in forma di pietanza. Soppressa Lavinia per salvarla dalla vergogna, Andronico uccide Tamora e viene eliminato da suo marito, ucciso poi da Lucio che, incoronato imperatore, con Marco punisce Aronne e seppellisce i morti.

Come si deduce dalla trama, e com'è facile rendersi conto leggendo il testo, la storia del nobile Andronico, potente e spietato eppure fatalmente sconfitto, deriva da quella, formidabile e molto umana, del contorto ed eccessivo Riccardo. In *Tito Andronico* Shakespeare applica la formula truculenta delle tragedie di Seneca, molto apprezzate dal pubblico elisabettiano, e riscuote un caloroso successo. Il pieno favore dei suoi contemporanei, ottenuto con una serie di grotteschi colpi bassi, piatti speziati per palati forti, ci costringe a riflettere sulle esigenze degli spettatori inglesi di fine Cinquecento. *Tito Andronico* infatti è un documento prezioso dei gusti di tale eterogenea platea, esigenze e richieste che curiosamente assomigliano a quelle dello spettatore odierno. Questa è probabilmente la ragione per cui nel 1999 viene portato sullo schermo da Julie Taymor. Il suo

Titus, mirabilmente interpretato da Anthony Hopkins, è una delle migliori versioni cinematografiche di lavori shakespeariani.

Ispirato a una produzione teatrale del 1994,¹⁰⁹ il film ha un prologo arbitrario, ma efficacissimo, in cui un ragazzino gioca sul tavolo di una cucina moderna versando salsa di pomodoro sulle corazze di guerrieri miniaturizzati. Dal gioco alla scena il passo è breve: un uomo lo prende in braccio e lo porta fuori, sollevandolo al centro di un'arena romana.¹¹⁰ I titoli scorrono sulle riprese dell'armata di Andronico, su fanti, carri, cavalieri, motociclette e cingolati incrostati di fango. Il richiamo al *Riccardo III* (*Richard III*, 1995) di Loncraine è evidente: l'ambientazione fonde l'antico con il Novecento fascista, avvalendosi degli splendidi costumi sincretici di Milena Canonero, della scenografia di Dante Ferretti e delle architetture "imperiali" dell'Eur. D'altra parte la fusione di antico e contemporaneo era una pratica elisabettiana, come testimonia un disegno, attribuito a Henry Peacham, che descrive i ruoli principali del *Tito Andronico* shakespeariano: elmi, alabarde, armature e corone del Cinquecento figurano accanto a tuniche e allori nettamente arcaici. Il generale vittorioso rende omaggio ai suoi figli «caduti in guerra per la patria» e per placare le loro ombre fa uccidere Alarbo, figlio maggiore di Tamora. Fin dall'inizio s'intuisce che la tragedia si basa sul semplice meccanismo dell'amore materno e paterno, sebbene la prole, oggetto di oltraggi e vendette, sia manipolata con freddezza da genitori implacabili quali Tamora, Tito e Aronne.

L'affetto e la pietà del padre sono espressi in una commovente battuta del protagonista, rivolta ai giovani Andronici defunti: «qui riposare, al sicuro dalle sventure e dai tradimenti del mondo» («repose you here in rest, / Secure from worldly chances and mishaps» – I I, 151-152). La frase introduce nel testo una nota melanconico-paranoica destinata a crescere fino al parossismo. I fratelli Bassiano e Saturnino, candidati alla dignità imperiale, attraversano Roma in automobile e arringano la plebe usando un microfono siglato SPQR: Tito rinuncia a favore di Saturnino che, ricambiando la cortesia, si dispone a sposare Lavinia. Quest'ultima, rapita da Bassiano con l'aiuto dei figli di Tito, innesca una formidabile progressione negativa: per liberarla Tito uccide il figlio Muzio, e Saturnino, ormai libero dalla promessa, dichiara che invece sposterà Tamora; dopodiché il protagonista nega al cadavere di Muzio la sepoltura nella tomba di famiglia e, respinti i congiunti, si ritrova solo. La parabola discendente del valoroso e crudele Andronico corrisponde a una scenografia suggestiva, in cui l'impianto dittatoriale e novecentesco ereditato da Loncraine scivola verso una lettura grottesca di stampo felliniano. La città appare cupa e postribolare, infida e pagana come l'animo abietto di Tamora (Jessica Lange), dissimulato dal trucco e dagli abiti dorati, inversamente all'iniquità del languido Saturnino, subito dichiarata dal polito scranno metallico che

¹⁰⁹ Una produzione del Theater For A New Audience, direttore artistico Jeffrey Horowitz.

¹¹⁰ Vedremo poi che si tratta di Lucio, nipote di Tito.

occupa in senato, sormontato da un'agghiacciante riproduzione del muso della lupa capitolina: anch'esso d'acciaio, corredato di occhi folli e zanne acuminatae.

Segue un'orgia imperiale, rallegrata da un'orchestrina jazz, che si svolge intorno a una grande piscina, tra pareti affrescate con scene erotiche di stile ellenico: qui Fellini e Loncraine confluiscono in una rappresentazione kitsch che moderatamente cita la festa dei Capuleti dal *Romeo + Giulietta* di William Shakespeare (*William Shakespeare's Romeo & Juliet*, 1996) di Luhrmann. Il regista australiano propone un Mercuzio africano-americano: la Taymor non ha bisogno di giocare con il testo originale perché Aronne, che durante l'orgia amoreggia clandestinamente con l'imperatrice, è qualificato come *moor* dallo stesso Shakespeare. Quest'eminenza, oscura dentro e fuori, prefigurazione di Iago nel colore di Otello, permea di sé l'episodio della caccia alla tigre: cani neri ululanti e cavalieri para-medievali con balestre tecnologiche percorrono il bosco in cui Tamora, in rosso, abbraccia il moro. Dichiarando che il suo umore, tendente alla «cupa malinconia» («my cloudy melancholy» – II III, 33), è governato da Saturno, Aronne “nobilita” le proprie trame delittuose: durante la caccia, infatti, ha previsto che Demetrio e Chirone isolino Lavinia per farle violenza.

La regista descrive i malvagi (bravissimi) come fossero lupi assetati di sangue: Tamora, la belva madre, Chirone e Demetrio, in abiti tigrati, circondano Bassiano e Lavinia, paragonata a una «tenera cerbiatta»; sono incapaci di trattenersi, invasati e selvaggi, ispirati dai propositi materni: «Che il mio cuore non conosca più vera gioia finché tutti gli Andronici non saranno spacciati» («Ne'er let my heart know merry cheer indeed / Till all the Andronici be made away» – II III, 188-189). Dopo l'assassinio di Bassiano e lo stupro di Lavinia, Tamora consegna a Saturnino una lettera che accusa due figli di Tito, Marzio e Quinto, dell'omicidio di Bassiano. Intanto Marco Andronico ha trovato e soccorso la nipote Lavinia; incastonato in una serie di trovate geniali, questo episodio si caratterizza per una concordanza perfetta delle suggestioni del testo con le soluzioni visive: in un'ampia radura desolata, punteggiata di scheletrici arbusti danteschi, la fanciulla (in abito bianco) è stata collocata dai perfidi fratelli gotici su un albero reciso, che funge da piedistallo, e dai suoi polsi, privati delle mani, fuoriescono sottili strutture vegetali; quando lo zio la interroga, Lavinia, a cui manca anche la lingua, può emettere soltanto un lungo filo di sangue. L'orrore cresce a un intenso livello estetico-lirico, fino al sublime romantico, grazie alla densa stratificazione figurativa della composizione: la Taymor evoca la statuaria relativa alla mitologica trasformazione della ninfa Dafne, in particolare l'*Apollo e Dafne* (1622-25) di Bernini,¹¹¹ e, anche mediante il paesaggio, la pittura simbolista e surrealista, cosicché Lavinia assomiglia a una silente eroina di Dalì o Magritte

¹¹¹ Nel gruppo scultoreo di Gian Lorenzo Bernini la ninfa, inseguita da Apollo, inizia a trasformarsi in una pianta: fianco e gamba sinistra sono già coperti di corteccia, e sulle mani spuntano le fronde dell'alloro.

e, prima ancora, di Doré, con forti riferimenti alla Venere terrena, artisticamente mutilata delle gambe, che compare in un film di Greenaway.¹¹²

L'efficace poetica citazionista della Taymor, sorretta da una notevole sapienza formale, letteralmente decolla dopo l'incisiva rappresentazione del "martirio" di Lavinia; sul filo di un cristianesimo allucinatorio si colloca anche la prima visione di Tito. Su una strada che attraversa l'Agro, il protagonista è ignorato da un corteo di tribuni a cui chiede pietà per i figli accusati dell'assassinio di Bassiano; poi, reietto e solo (come sarà Lear), ottiene l'illuminazione, cioè vede angeli suonatori di clarine che volano intorno a un altare, siglato "Mutius", su cui è steso un agnello con il volto del figlio che ha ucciso: infatti, una spada lo trafigge. Nell'episodio si fondono due memorie bibliche: il sacrificio di Isacco e la folgorazione di Saulo sulla via di Damasco; ovvero, la verità affiora alla coscienza di Tito: le sue sventure sono dovute a quell'unica azione terribile da lui compiuta sul figlio. Subito dopo giunge Lucio, che è stato condannato all'esilio perpetuo, quindi entrano in scena Marco e Lavinia. Tito, come Edipo, si trova a un incrocio di strade che si perdono nella pianura, segnata da rovine pasoliniane, e davanti al corpo martoriato della figlia, ammette di non avere più lacrime; con una battuta aderisce perfettamente all'iconografia tradizionale del melanconico: «Ora sto come uno su uno scoglio, circondato dall'immensità del mare» («For now I stand as one upon a rock / Environed with a wilderness of sea» – III 1, 93-94). La maledizione, suscitata dall'uccisione di Muzio, porta al feroce inganno di Aronne, che ottiene la mano sinistra di Tito in cambio della salvezza di Marzio e Quinto: ma la mano mozzata e le teste dei due vengono mostrate al capofamiglia da due saltimbanchi felliniani, durante una macabra pantomima circense. Con un bastone, Lavinia scrive sul terreno i nomi degli stupratori, e con la bocca ha sfogliato un libro che narra una storia paragonabile alla sua, quella di Filomela («This is the tragic tale of Philomel, / And treats of Tereus' treason and his rape» – IV 1, 47-48), che Shakespeare estrae dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Incaricato Lucio di radunare un esercito di goti, Tito muore nell'adempimento della strage finale.

Ci sarebbe ancora molto da scrivere sul film della Taymor, che colleziona un ricco repertorio di soluzioni narrative e visive. Il giovane nipote Lucio, personaggio quasi androgino, viene usato come prologo, epilogo e testimone dell'intera vicenda: dato che il suo emblema è un lupo, si tratta del genio di Roma o dello spirito della vendetta? Vediamo Demetrio e Chirone rintanati in una *cave* postmoderna fornita di biliardo rosso e videogiochi. Ascoltiamo l'ambigua apologia etnica recitata da Aronne davanti al figlio avuto da Tamora: «Il nero carbone è meglio di ogni altro colore, perché rifiuta di mischiarsi con altri colori. Tutta l'acqua dell'oceano non può imbiancare le zampe nere del

¹¹² *Lo zoo di Venere (A Zed and Two Noughts, 1985).*

cigno, anche se le lava in continuazione con i suoi flutti».¹¹³ L'orgoglio paterno e razziale del moro si confonde con l'elogio delle anime oscure pari alla sua. Seguiamo le frecce scoccate dai partigiani di Tito che, cadendo dall'*impluvium*, turbano l'orgia imperiale (Marte e Venere, maschile e femminile, virtù e corruzione); fino alla seconda visione di Tito, che sembra impazzito: gli appaiono Vendetta, Stupro e Assassino, in realtà sono Tamora e i suoi figli, rispettivamente mascherati con elmo decorato da una raggiera di spade, da copricapi con ali di rapace e testa di tigre: inquietanti proiezioni delle colpe e dei timori di Andronico.

Nella conclusione, gli effetti da *grand-guignol* si legano al torbido crepuscolarismo fascista: cucinate due torte succulente con le carni tritate di Demetrio e Chirone, il ghignante Tito, in immacolata divisa da chef, le serve ai sovrani mentre risuonano le note della canzone «Vivere»,¹¹⁴ poi spezza il collo a Lavinia; in breve sono tutti morti, e uno stacco rivela che la sala da pranzo si trova al centro dell'arena iniziale, sede della rappresentazione crudele. Una dissolvenza incrociata fonde il tavolo insanguinato e i volti degli spettatori, attoniti davanti all'ecatombe di quei simbolici gladiatori: l'attore non è forse un *morituro*? Un brutale clown felliniano (parodia dello Zampanò di *La strada*, 1954) copre gli uccisi con un telone di nylon; sepolto fino al collo nella sabbia, Aronne si pente solo delle buone azioni, ma suo figlio, in braccio al giovane Lucio, esce dal circo barbarico incontro all'aurora, che rischiarerà un ampio e libero orizzonte.

Girato a Roma e a Pola (Croazia), *Titus* mostra come un unico testo, in mani esperte, possa sintetizzare una parte del mondo shakespeariano e legarla all'attualità; nel film, Aronne (Harry Lennix) supera il valore simbolico di Iago e Otello: la sua tenebrosa essenza si stempera nel forte sentimento paterno, e il frutto dell'accoppiamento illecito fra non romani – l'infante nero – va incontro alla Storia da protagonista: vigoroso sanguemisto che, nel finale, allude al rampante meticcio della globalizzazione.¹¹⁵

Romeo e Giulietta

Romeo e Giulietta (*Romeo and Juliet*, 1594-95) divide con *Amleto* il vertice dei maggiori successi shakespeariani; la storia degli amanti di Verona, ispirata a una composizione di Arthur

¹¹³ Puntuale trascrizione di Shakespeare: «Coal-black is better than another hue / In that it scorns to bear another hue; / For all the water in the ocean / Can never turn the swan's black legs to white, / Although she lave them hourly in the flood» (IV II, 98-102).

¹¹⁴ «Vivere» (1937) di Cesare Andrea Bixio, eseguita da Carlo Buti. Il ricorso a melodie del Ventennio fascista sottolinea i legami con l'inferno concentrazionario e i sadici rituali di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), ultimo film di Pasolini.

¹¹⁵ Il giovane Lucio, che non a caso inizia e chiude il film, simboleggia la presenza costante dell'autore nel testo ma, preesistendo e sopravvivendo sia alla tragedia sia allo spazio della rappresentazione (l'anfiteatro), delimita anche il confine tra il materiale shakespeariano e la lettura personale della Taymor.

Brooke (*The Tragical History of Romeus and Juliet*, 1562),¹¹⁶ ha conquistato il pubblico per oltre quattro secoli, influenzando ogni campo artistico e mediatico, dalla pittura alla televisione, dall'opera alla pubblicità: e praticamente in tutto il mondo dire Romeo indica un innamorato al suo meglio. Gli adattamenti cinematografici più o meno espliciti sono oltre quaranta; gli spettri della sventurata coppia segnano trasversalmente la storia della settima arte, fin dal periodo muto: la grande Francesca Bertini interpreta Giulietta (Caserini, 1908) e replica il ruolo accanto a Gustavo Serena (Lo Savio, 1911), Theda Bara lo incarna per la Fox (Edwards, 1916), e iniziano le parafrasi, tra cui *Romeo und Julia im Schnee* (1920) di Lubitsch e *Il signore delle tenebre* (*Der müde Tod*, 1921) di Lang, dove una fanciulla, resasi conto di non poter ricondurre nel mondo l'amato che la Morte le ha sottratto, sceglie di seguirlo nell'aldilà. *Giulietta e Romeo* (*Romeo and Juliet*, 1936) di Cukor è la prima trasposizione importante del sonoro: un cast eccellente (Shearer, Howard, Barrymore, Rathbone), la ricca scenografia di Gibbons, un costo di oltre due milioni di dollari. Popeye è Romeo e Olive Oyl la giovane Capuleti nel cartone *Shakespearian Spinach* (1940) di Fleischer, poi è un fiorire di riduzioni d'ogni lingua e paese – egiziane, francesi, ispaniche o indiane – fino al *Giulietta e Romeo* (1954) di Castellani, che vince il Leone d'oro alla Mostra di Venezia. La vicenda è nota, ma vale la pena ricordarne lo sviluppo.

A Verona la faida sanguinosa tra Capuleti e Montecchi non impedisce che nasca l'amore fra i giovanissimi eredi delle due famiglie, la quattordicenne Giulietta e il poco più adulto Romeo: complici il ballo e il balcone sul giardino dei Capuleti, in una notte s'incontrano e si legano profondamente. Il pomeriggio del giorno seguente frate Lorenzo li sposa in segreto, ma un'ora dopo Tebaldo, cugino di Giulietta, ferisce a morte Mercuzio e viene ucciso da Romeo. Bandito dal principe scaligero, Romeo passa la notte con Giulietta e ripara a Mantova. I Capuleti intanto preparano il matrimonio di Giulietta e del conte Paride: la fanciulla, disperata, viene aiutata da frate Lorenzo che ingegnosamente le fa bere una pozione capace di indurre la morte apparente. Un frate inviato a Mantova non riesce a informare del trucco Romeo, il quale apprende del decesso dell'amata e, procuratosi un potente veleno, corre a Verona per berlo sulla sua tomba. Al risveglio, Giulietta lo trova morto e si pugnala. Frate Lorenzo, giunto troppo tardi, svela i fatti al principe che, davanti ai cadaveri degli amanti, riconcilia Capuleti e Montecchi.

L'azione dura esattamente cinque giorni, da una domenica mattina di luglio all'alba del giovedì successivo: una passione fulminea, quindi, e uno degli esempi migliori dell'uso della scenografia verbale.¹¹⁷ *Romeo e Giulietta* è inoltre una delle più intense descrizioni shakespeariane del paesaggio italiano. Nel tardo Cinquecento l'Italia non era poi così lontana dall'Inghilterra, eppure Verona ci appare prossima e remota come oggi potrebbero essere per noi le cittadelle tribali

¹¹⁶ La leggenda degli amanti veronesi era conosciuta in Inghilterra dal 1526 per la novella del Bandello a cui s'ispira il lungo poema di Brooke. A sua volta, Bandello utilizza le note versioni di Masuccio Salernitano (novella 33 del *Novellino*, 1476) e di Luigi da Porto (1485-1529).

¹¹⁷ Per comprendere come la parola, creando atmosfere e paesaggi, integra e potenzia la rappresentazione, rimane utilissimo il volume di M. D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare*, Torino, Einaudi, 1974, che dedica un intero capitolo alla scenografia verbale di *Romeo e Giulietta*.

del vicino Oriente: un teatro assolato per emozioni estreme. A tale cornice “esotica” corrispondono un’azione tumultuosa e una scrittura esuberante, trattandosi di un’opera giovanile. Tutti elementi che, uniti all’indubbia efficacia della trama, fanno di *Romeo e Giulietta* un testo ideale per lo schermo.

Perciò stupisce che il notevole impegno di Castellani – sei anni fra preparazione e riprese – e la sua lettura attenta, visivamente ispirata ai maestri della pittura quattrocentesca e ai luoghi reali (esterni girati a Verona, Venezia, Siena, Montagnana e altre città d’arte), producano un’opera corretta ma devitalizzata. Gli attori certo non aiutano: sia Laurence Harvey che la bionda Susan Shentall interpretano un contesto emozionale rarefatto e sospeso, non staccandosi mai dalla dimensione oleografica. C’è da non credere che tale esercitazione accademica sul tema della passione abbia potuto vincere quell’edizione della Mostra togliendo il premio a *Senso* di Visconti, ben più romanticamente shakespeariano. Il film di Castellani ha tuttavia il merito di segnalare come non accostarsi a *Romeo e Giulietta*. Meglio trascurare l’accuratezza della ricostruzione ambientale – dato che non sappiamo quanto (e se) Shakespeare conoscesse il paese reale – e affidarsi piuttosto a un’idea lirica della penisola mediterranea, a una temperie conturbante, al sogno di un amore sovversivo nato dalla fervida immaginazione del giovane drammaturgo.

In seguito il testo di Shakespeare viene usato spesso come struttura su cui innestare situazioni contemporanee: da *Giovani amanti* (*The Young Lovers*, 1954) di Asquith, premiato al festival di Edimburgo, dove l’amore contrastato coinvolge la figlia dell’ambasciatore di un paese socialista e un addetto del servizio informazioni dell’ambasciata americana a Londra, all’ottimo *Giulietta, Romeo e le tenebre* (*Romeo, Julia a tma*, 1959) del cecoslovacco Weiss, ambientato a Praga durante l’occupazione nazista: il sentimento nasce fra una ragazza ebrea e lo studente che la nasconde.

Il poeta Auden ha scritto che *Romeo e Giulietta* «non è semplicemente la tragedia di due persone bensì la tragedia di una città intera. Ogni cittadino, in un modo o nell’altro, è coinvolto e responsabile di quello che accade».¹¹⁸ La frase suona perfetta per *West Side Story*, il musical di successo nato da un’idea di Jerome Robbins, presentato al Winter Garden di New York il 26 settembre 1957, che quattro anni dopo Wise trasforma in un film premiato con dieci Oscar. Nel West Side di Manhattan due bande giovanili si contendono il territorio: i Jets, genericamente bianchi, guidati da Riff, e gli Sharks, portoricani organizzati da Bernardo; la sorella di quest’ultimo, Maria, s’innamora di Tony, il migliore amico di Riff, dopodiché la situazione precipita: Riff muore accoltellato da Bernardo, che viene ucciso da Tony, a sua volta eliminato dalla pistola di Chino,

¹¹⁸ «*Romeo and Juliet* is not simply a tragedy of two individuals but the tragedy of a city. Everybody in the city is in one way or another involved in and responsible for what happens». In N. HOUGHTON, *Romeo and Juliet and West Side Story: an Appreciation*, breve saggio che costituisce l’introduzione a un utilissimo volume, edito da Dell di New York nel 1965, dove si confrontano il testo di Shakespeare e il libretto del musical del 1957.

promesso sposo di Maria; nel finale la ragazza non si uccide né si vendica perché *West Side Story* vuol essere un documento sociale piuttosto che una vicenda d'amore e morte. Il film infatti evidenzia il tema del conflitto etnico, nel quadro di una città violenta in cui il ruolo del principe viene sostenuto dal poliziotto Krupke.

Negli ultimi giorni d'estate Maria e Tony si notano nella palestra della scuola, durante il ballo che dovrebbe sciogliere la tensione fra le bande rivali; una poetica sfocatura cancella tutti gli altri, e i protagonisti dialogano da due "mandorle" a fuoco, soli in mezzo alla folla, ma anche fuori dalla realtà, resi diversi e isolati da una passione che trascende l'umano. Questa è solo una delle perle del meditato e trascinate capolavoro di Wise dove, più che altrove, la settima arte celebra la sua natura sincretica: sceneggiatura tratta dal geniale libretto di Laurents, scenari suggestivi (comprese le riprese dal vero della 68^a e della 118^a strada prima della demolizione), splendide coreografie di Robbins in cui brillano i numeri eseguiti da George Chakiris e Rita Moreno, costumi di Irene Sharaff che hanno fatto scuola, musica e parole indimenticabili di Bernstein e Sondheim. Com'è possibile rimuovere canzoni quali «Tonight» e «Maria» che integrano emotivamente la celebre scena shakespeariana del balcone? Sennonché nel film tale episodio si svolge in uno stretto vicolo urbano, e l'amata (Natalie Wood) si affaccia al parapetto di una scala antincendio. Come non sentire la nostalgia del paese perduto e il vivo desiderio di integrarsi nel nuovo espressi dai portoricani, che danzano melodie latine corrette dai ritmi della Grande Mela? Con *West Side Story* la trama di *Romeo e Giulietta* diventa uno schema ideale, se possibile ancora più duraturo dell'originale: infatti, quante volte abbiamo visto e vedremo la storia degli innamorati veronesi ripetersi sulla scena nuda di una città moderna, dove l'ostacolo maggiore diventa l'etnia o il colore della pelle, e alle pozioni si può verosimilmente sostituire un'iniezione di droga?

Giulietta e Romanoff (*Romanoff and Juliet*, 1961) di Ustinov trasferisce la vicenda nello stato di Concordia, dove Sandra Dee (Juliet) e John Gavin (Igor Romanoff), figli degli ambasciatori americano e sovietico, amoreggiano senza danni nel clima della guerra fredda. *Giulietta e Romeo* (1964) di Freda, girato in Spagna, propone un'ambientazione convenzionale che oscilla fra l'irruenza del cinema d'azione – grandi cavalcate in ampi spazi – e una compostezza paratelevisiva con citazioni da Corman: *La tomba di Ligeia* (*Tomb of Ligeia*) esce nello stesso anno; interessante invece il riferimento alla tradizione della pittura romantica, in particolare a *L'ultimo addio di Giulietta e Romeo* (1833) di Hayez, che influenza la scelta dei costumi e delle luci nel finale, vero e proprio omaggio ai canoni del *Liebestod*: la biancovestita Capuleti, una rossastra e intensa Rosemarie Dexter, si pugnala e muore sulla scura silhouette dell'amato, un Geronimo Meynier definitivamente tiepido, mentre il pieno accompagnamento sinfonico suggella la tragedia, chiusa *ex abrupto* sul quadro, senza dilungarsi in commenti del principe e riconciliazioni familiari.

Ben diversi l'impegno produttivo e lo spessore del *Romeo e Giulietta* (1968) di Zeffirelli. Il regista scrive la sceneggiatura con Brusati e Masolino d'Amico, per fotografia, costumi e musiche si affida rispettivamente a De Santis, Donati e Rota, scegliendo per i ruoli principali due attori alle prime armi, il diciassettenne Leonard Whiting e la quindicenne Olivia Hussey. Il film è la trasposizione di un celebre allestimento diretto nel 1960 dallo stesso Zeffirelli all'Old Vic di Londra. L'interpretazione del testo prende spunto da un dato incontrovertibile, ovvero l'estrema giovinezza dei protagonisti e la giovane età dell'autore, appena trentenne. Si gira spesso dal vero e con naturalezza, portando sullo schermo i colori e la luminosità di certa pittura rinascimentale: Botticelli e Perugino piuttosto che Piero della Francesca, filtrati dal clima ingenuo e psichedelico di fine anni Sessanta. Dinamismo ed energia discendono da quelli di *La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*), che il regista ha diretto appena un anno prima, ma sono temperati da una struggente visione melanconica della realtà, la stessa che nell'originale si esprime nel primo ritratto di Romeo, in un dialogo tra suo padre e Benvolio. Quest'ultimo riferisce di aver visto il giovane, un'ora prima del giorno, rifugiarsi in un fitto bosco, e Montecchi replica: «Per molte mattine lo hanno visto in quel bosco, gonfiare con le sue lacrime la prima rugiada dell'alba, unire alle nuvole le nuvole dei suoi sospiri. Ma appena il sole, nel lontano levante, comincia lietamente a schiudere le ombrose cortine del letto di Aurora, il mio triste figliolo, schivando la luce, furtivo se ne torna a casa, si rintana nella sua stanza, serra le finestre, esclude la viva luce del giorno e si crea una notte artificiale. Questo nero umore gli sarà fatale se non sapremo con saggi consigli allontanarne la causa».¹¹⁹ Infatti il “nero umore” post-adolescenziale, che all'inizio della storia affligge Romeo a causa del sentimento non ricambiato per Rosalina,¹²⁰ viene dissipato dall'apparizione di Giulietta: scena che Zeffirelli risolve mirabilmente.

Per partecipare al ballo dei Capuleti – a cui la luce e il fumo di candele autentiche conferiscono il pregio di un arazzo dorato – Romeo si nasconde dietro una maschera felina, ma il cacciatore è costretto a svelarsi dal tenero splendore della preda, non donna fatale ma angelo, immagine stessa della grazia e dell'innocenza. La comunicazione della sostanza spirituale, e carnale, di Giulietta si ottiene molto semplicemente con l'inquadratura del volto di un'attrice quindicenne, lievemente arrossato dal caldo e dalla danza, a cui si unisce il gioco shakespeariano dei riferimenti insistiti alle labbra e alle mani. Sul filo della semplicità si sviluppa poi la celebre

¹¹⁹ «Many a morning hath he there been seen, / With tears augmenting the fresh morning's dew, / Adding to clouds more clouds with his deep sighs. / But all so soon as the all-cheering sun / Should in the farthest east begin to draw / The shady curtains from Aurora's bed, / Away from light steals home my heavy son, / And private in his chamber pens himself, / Shuts up his windows, locks fair daylight out, / And makes himself an artificial night. / Black and portentous must this humour prove, / Unless good counsel may the cause remove» (I, 128-139).

¹²⁰ Nell'originale: Rosaline; ricordo che questo è il nome di una delle civettuole francesi di un testo scritto fra il 1593 e il 1594, *Pene d'amor perdute* (*Love's Labour's Lost*).

scena del balcone. Saltato il muro, Romeo attraversa il giardino, che assomiglia piuttosto alla dantesca selva oscura (il regista visualizza il fitto bosco evocato da Benvolio: essenza dell'animo del giovane Montecchi), guidato dall'unica luce che si scorge in quella notte atmosferica e vegetale: la luna che illumina Giulietta al balcone. Perciò Giulietta/dea luna diventa presto, per l'innamorato, il sole sfolgorante che mette in fuga le tenebre e i vapori dell'umore melanconico. Qui Romeo e Riccardo di Gloucester («Now is the winter of our discontent / Made glorious summer...») sono accomunati dall'immagine potente di un inverno psichico trasformato in estate trionfale; eppure, nonostante l'amore sovrumano e travolgente per Giulietta, il carattere e la sorte di Romeo sono legati alle parole dette all'inizio da suo padre, equivalenti a una nemesi che lo abbandona solo alla fine, quando si ricongiunge alla morte evocata dal «grove of sycamore», dalla «covert of the wood» e dalla «artificial night». Zeffirelli restituisce con immediatezza tale *imagery* shakespeariana, che ovviamente colpì i romantici, e imprime bene negli occhi dello spettatore l'esiguo ovale luminoso che è Giulietta, ricavato nel quadro tenebroso dell'esistenza di Romeo, comunicandoci che la cortina di una tale notte incombente può chiudersi, e si chiuderà, da un momento all'altro su entrambi. Perché i due sono condannati appena decidono di amare contro la severa legge dei padri, opponendosi all'ordine stabilito e alla consuetudine dei matrimoni combinati. Amore ribelle, quello di Romeo e Giulietta, che nel film appaiono ardenti e candidi come Paolo e Francesca, e talvolta nudi in omaggio alla liberazione sessuale di quegli anni: figli della natura o dei fiori, contestatori ante litteram. Per dire che Zeffirelli, con grande abilità, rimane sostanzialmente fedele a Shakespeare e confeziona uno spettacolo avvincente: magistrali il ballo, i duelli e l'interpretazione di John McEnery nel ruolo di Mercuzio. Il film riesce a catturare, con eleganza e misura, sia i conservatori che i radicali del tempo, ottenendo quattro nomination, vincendo alcuni premi internazionali e l'Oscar per la fotografia e i costumi.

Se escludiamo una produzione tradizionale realizzata per la BBC da Alvin Rakoff (*Romeo and Juliet*, 1978), con il solito canagliesco Alan Rickman nella parte di Tebaldo, gli adattamenti recenti discendono in prevalenza da *West Side Story*: il brasiliano Grisolli dirige nel 1980 una versione televisiva dove le famiglie nemiche diventano bande rivali dell'università di Ouro Preto, e Lucelia Santos nel ruolo di Julieta evidenzia il riferimento ai codici della *telenovela*; in *China Girl* (1987) Abel Ferrara ambienta a Manhattan l'amore tragico di Tye (Sari Chang) e Tony (Richard Panebianco), spezzato dalla guerra fra la mafia cinese e quella italoamericana; *Tromeo & Juliet* (1996) di Kaufman replica la collocazione newyorkese opponendo i Capulet e i Que, ma riservando agli amanti il lieto fine. Due bizzarre riduzioni – nella società dei gatti (*Romeo-Juliet* di Acosta) e tra i punk londinesi (*The Punk and the Princess* di Sarne) – preludono all'adattamento migliore dopo quello di Zeffirelli: *Romeo + Giulietta di William Shakespeare* di Baz Luhrmann.

Riassumendo in modo geniale la tradizione delle trasposizioni di *Romeo e Giulietta*, Luhrmann sostituisce la Verona italiana con Verona Beach, metropoli multietnica in riva al mare, mostrando che il passo è più breve di quel che si potrebbe credere. Una anchor-woman recita dal piccolo schermo il prologo e l'epilogo, trasformando la tragedia in un ennesimo sanguinoso evento di cronaca, nella logica conseguenza della lotta fra i Capulet, nuovi ricchi ispano-cattolici, e i Montague anglo-protestanti. Tra i duelli alla pistola e le panoramiche urbane grondanti cultura popolare, dal rock al rap, Luhrmann sviluppa scene memorabili, come quella del ballo dei Capulet. Nella cornice faraonica di archi, dorature, pilastri, specchi, emblemi pagani e pitture devozionali, si muovono la padrona di casa vestita da Cleopatra, Dave Paris in tuta da astronauta e uno scatenato Tebaldo (John Leguizamo), non solo «re dei gatti» ma, oltre ai baffetti, fornito di mefistofeliche corna rosse; Mercuzio (Harold Perrineau), un africano-americano in costume da *drag queen*, scende trionfalmente dalla galleria in platea, shakespearianamente sottolineando che tutto il mondo è un teatro,¹²¹ dove si aggira Romeo (Leonardo Di Caprio), provvisto di maschera zeffirelliana e leggera corazza da guerriero medievale. Ben presto scorge Julieta (Claire Danes), con piccole ali e abito bianco che rimandano alle fate e alla loro regina evocate poco prima da una celebre battuta di Mercuzio: il regista cita anche le *fairies* del *Sogno d'una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96); infatti un magico cerchio onirico li separa dalla folla, con evidente riferimento alla lezione di *West Side Story*: tale atmosfera di sospesa contemplazione reciproca viene suggellata dai loro occhi che, ingranditi dal cristallo di un acquario, sembrano fluttuare increduli insieme ai pesci tropicali. Dall'azzurro sortilegio del *coup de foudre* si torna alla realtà quando i due apprendono d'essere nemici. Congedatosi dai compagni, che indossano elmi celtici e pellicce, Romeo si ritrova nella piscina dei Capulet, stregato dalla luce che proviene dal balcone dell'amata: «Essa è l'oriente e Giulietta è il sole. Sorgi, bel sole, e uccidi l'invidiosa luna» («It is the east, and Juliet is the sun. / Arise, fair sun, and kill the envious moon» - II 1, 45-46). Invece lei appare in basso, sfiorando la statua di un flautista bacchico: «O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?». L'innamorato esce dall'ombra, svelandosi bruscamente, e cadono insieme nella piscina: «Con le ali dell'amore ho volato oltre le mura» («With love's light wings did I o'erperch these walls» - II 1, 108). Una guardia giurata interrompe l'idillio, poi tornano a immergersi, strettamente uniti, e qui Romeo, che indossa ancora la corazza, prefigura la sua tragica fine e quella del suo emulo Jack, sempre interpretato da Di Caprio, in *Titanic* (1997) di Cameron. Il *knight in a shining armour* della letteratura per fanciulle anglosassoni, ovvero il cavaliere dall'armatura scintillante (equivalente del nostro principe azzurro), essendo più pesante dell'amata, rischia per primo di

¹²¹ Sull'insegna che ornava l'edificio del Globe Theatre era riportato il motto "Totus mundus agit histrionem" (tutto il mondo recita).

annegare e perdersi nell'abbraccio fatale della passione. Ironico e partecipe, Luhrmann propone un'intraprendente Julieta che domina la scena, mentre Romeo, adorante, commenta: «Si corre verso l'amore come gli scolari scappano dai libri, ma andar via dall'amore è come tornare a scuola» («Love goes toward love as schoolboys from their books, / But love from love, toward school with heavy looks» – II I, 201-202). Non si può che applaudire, ammirati, la rinnovata attualità del Bardo e la notevole finezza del regista.

Romeo + Giulietta, equilibrato connubio di kitsch interculturale e melodramma, di lirica alta e trovate da *burlesque*, o, come ha dichiarato Luhrmann, «visione psichedelica di una passione giovanile senza tempo», è stato un film di successo. La sua città fantastica, in cui confluiscono i caratteri di Los Angeles, Miami, San Francisco e di generici nuclei urbani latinoamericani, in realtà deriva da un mosaico di location messicane – fra cui il castello barocco di Chapultepec e la spiaggia di Vera Cruz – a cui si sono aggiunte ricostruzioni ambientali realizzate negli studi della capitale. Questa trasposizione evidenzia, più di altre, che contaminare Shakespeare non significa tradirlo; anzi, i vari omaggi sparsi – la banca *Shylock*, cartelloni pubblicitari del whisky *Prospero's*, negozi e ristoranti chiamati *Il mercante di Verona Beach* o *Rosencranzy's* – ci ricordano che ogni creazione artistica è anche un prodotto derivato, che ogni opera si presta alla ricapitolazione dell'intero mondo dell'autore e che Shakespeare ormai fa parte della quotidianità. Un'operazione identica a quella compiuta, nello stesso anno, da *Riccardo III – Un uomo, un re (Looking for Richard)* di Al Pacino.

Privilegiando l'esagerazione e il grottesco, mostrando il vistoso tatuaggio di una croce miniata sulla schiena di un frate Lorenzo patibolare, oppure Tebaldo e compagni come infantili e proditorie imitazioni di Zorro, Luhrmann accosta gli elisabettiani agli sceneggiatori moderni o agli scrittori di *pulp fiction*: ambiguità sessuale, culto dell'eccesso, *dark ladies*, droga, umorismo nero, sadismo e violenza infatti caratterizzano entrambe le epoche e le produzioni. Da qui deriva in parte anche il successo internazionale di un film abilmente costruito come *Shakespeare in Love* di Madden. L'accento è posto proprio sugli aspetti ludici e vampireschi della creazione artistica. Gli autori immaginano che Will, astro nascente del teatro londinese in momentanea crisi d'ispirazione, ritrovi la sua musa in Lady Viola De Lesseps (Gwyneth Paltrow), ereditiera borghese promessa a un pari del regno. Lei va pazza per il teatro, al punto da travestirsi per interpretare il ruolo dell'innamorato nel nuovo lavoro del giovane drammaturgo. Opera che si perfeziona e cresce di giorno in giorno grazie alla passione di lui per la fanciulla. Finché Giulietta, per convenzione interpretata da un uomo, cambia voce a pochi istanti dalla prima e la parte viene affidata a Viola, scandalosamente una donna autentica, mentre quella di Romeo spetta all'autore stesso. Arte e vita tumultuosamente si mescolano per ritrovarsi poi complementari. Ottenuti sette Oscar, oltre a tredici nomination e tre Globi d'oro, il film ritrae il Bardo da giovane come una fusione di Byron, Fitzgerald e Kerouac,

dandy pragmatico e romantico, sempre amletico (scrivere o vivere?), inesausto, insoddisfatto, a corto di tempo: specchio fedele dell'inquietudine e della feroce vitalità degli elisabettiani, ma anche uno di noi, un Romeo avido di calare nel mondo i propri fantasmi virtuali; l'ego infine ha la meglio sul sentimento – tradotto in *work of art* – e sulla vita, ridotta a un frammentario imbroglio di ambizioni, cinismi, stimoli e necessità.

Dal sapiente gusto visionario di *Romeo + Giulietta*, dall'eleganza e dalle felici intuizioni metatestuali di *Shakespeare in Love*, dove autore e personaggio s'intrecciano con filosofica leggerezza, il gioco può farsi rozzo, e la *fiction* shakespeariana degradarsi da ispirato prodotto divulgativo a semplice pretesto: come accade, a esempio, in *Romeo deve morire (Romeo Must Die, 2000)* di Andrzej Bartkowiak. L'eroe è Han, un piccolo funambolico cinese deciso a vendicare il fratello, ucciso in uno scontro tra le due bande che controllano il fronte del porto; innamoratosi dell'africano-americana Trish, figlia del boss rivale, è ostacolato dal genitore ma lo aiuta scoprendo che il luogotenente lo ha tradito alleandosi con un gangster ebreo. Queste trame minori sono numerose e la moda dello stile fumettistico probabilmente ne produrrà altre. Tra i film che mostrano, invece, una parentela stretta con lo spirito di *Romeo e Giulietta*, ricordo *Oasis (2002)* del coreano Lee Chang-dong, premio speciale per la regia alla 59^a Mostra di Venezia: storia cruda e poetica di un giovane balordo che, stuprata una cerebrolesa, se ne innamora, intensamente ricambiato, nonostante l'opposizione delle rispettive famiglie; fino a quando il nucleo intimo e irreale che hanno costituito, l'oasi in cui la ragazza amata s'immagina anche risanata, cede all'ottusità familiare e ai pregiudizi sociali.

Oltre a occuparsi marginalmente dei *Sonetti*, cospicua raccolta poetica shakespeariana pubblicata nel 1609 (*The Dark Lady of the Sonnetts* di Douglas Allen, 1955; *The Angelic Conversation* di Derek Jarman, 1985), il cinema ha narrato anche le vicissitudini degli attori shakespeariani: da *The Old Actor (1912)* di Griffith a *Playmates (1941)* di Butler, con John Barrymore, e *Amanti perduti (Les enfants du paradis, 1945)* di Carné, passando per *Il principe degli attori (Prince of Players, 1955)* di Philip Dunne, che narra la storia dell'istrionica famiglia dei Booth, o *Kean, genio e sregolatezza (1957)* di Gassman, fino a *Shakespeare Wallah (1965)* di Ivory, *Oscar insanguinato (Theatre of Blood, 1973)* di Hickox, *Il servo di scena (The Dresser, 1983)* di Yates e *Il canto del cigno (Swan Song, 1992)* di Branagh. Altri film illustrano eventi o frammenti, sovente immaginati, dell'esistenza di Shakespeare: valgano per tutti *The Immortal Gentleman (1935)* di Widgely R. Newman – in cui il Bardo incontra Ben Jonson e Michael Drayton in un'osteria di Southwark, rievocando con loro scene e canzoni delle sue opere – e il già citato *Shakespeare in Love*.

Si vuole che la crisi di Will, drammaturgo ormai affermato, coincida con la stesura delle quattro grandi tragedie. Questo periodo tormentato, intriso di dubbio e pessimismo, è stato spiegato con un amore difficile per l'individuo sfuggente dei *Sonetti*, con una crisi familiare (morte di un figlio e del padre), con la frequentazione dei filosofi italiani profughi a Londra, con la lettura di Montaigne e probabilmente di Bruno e, last but not least, con l'esecuzione del conte di Essex (1601), responsabile di una sollevazione contro Elisabetta a cui aveva partecipato anche il conte di Southampton, protettore, amico e forse amante di Shakespeare. Avvenimenti narrati da Curtiz in *Il conte di Essex (The Private Lives of Elizabeth and Essex, 1939)*, dove l'ex favorito della regina, una conturbante Bette Davis, è interpretato da Errol Flynn.

Non si può giustificare il duraturo successo internazionale di Shakespeare soltanto con le ombre dominanti di Amleto, Otello, Lear o Macbeth. La sua persistente fortuna cinematografica risiede certo nel mistero biografico, per cui il Cigno dell'Avon è ormai figura distorta, manipolata e mitizzata, ma soprattutto nella quantità e nella ricchezza delle trame di una produzione che ha ben pochi confronti nella storia del teatro: vicende fortemente metaforiche, basate spesso su intrecci parentali o sentimentali. L'autore inserisce i pochi, semplici fermenti della vita umana – ambizione, amore, gelosia, ingratitudine, invidia, rancore, tradimento, vendetta – e alcuni efficaci ingredienti dell'azione, quali agguati, avvelenamenti, battaglie, burle, colpi di mano, fughe, naufragi e vicende legali, in situazioni spettacolari ben collaudate: agnizioni, equivoci, inganni o travestimenti. Possiamo aggiungere che la disinvolta mescolanza di fonti diverse e la drammaturgia originale, senza divisione in atti, punteggiata solo dai cambi di scena, dalle entrate e dalle uscite degli attori, prefigurano le modalità di un racconto per il cinema.

Il vario prontuario shakespeariano lega bene con la natura sincretica e gli archetipi primordiali della settima arte, soprattutto con il senso primitivo della giustizia e il gusto del sangue; drammi e tragedie possono facilmente diventare gangster film, pellicole noir o storie western, come le commedie e i *romance* possono tradursi in fantascienza o in musical. Le opere di Shakespeare, creazioni di un abile benché ispirato professionista, si adattano agevolmente ai “generi” tradizionali del cinema di matrice anglosassone, ma anche i registi italiani hanno saputo cimentarsi in valide trasposizioni. Questi ultimi dovrebbero preferire le ambientazioni mediterranee, e i cineasti nordeuropei propendere per le brume danesi o le caligini di Scozia. Non è così: caldi o freddi, i paesaggi di Shakespeare affascinano allo stesso modo celti, germani e latini, stimolando variamente anche le fantasie africane, asiatiche e slave. Tutti si riconoscono nella magia e nella sapienza dei versi del Bardo, ma la suggestiva ambiguità perdura e il sortilegio si rinnova con altre riduzioni o nuove versioni per gli schermi. Ho iniziato con Amleto e posso concludere con una sua celebre

battuta: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in our philosophy» (I v, 168-169).

«SHAKESPEARE È LA GRANDE ATTUALITÀ DEL MELODRAMMA».
I LIBRETTI SHAKESPEARIANI DI ARRIGO BOITO

di Emanuele d'Angelo

Al pari dell'adorato Dante, Shakespeare, l'«immenso inglese»¹²² venerato dal suo *maître* Victor Hugo, fu per Boito un autentico chiodo fisso, una verità indiscussa, una divinità che attraversò tutto il suo teatro per musica, dall'*Amleto* del 1865, primo dei suoi libretti dato alle stampe, all'*Otello* del 1887 e al *Falstaff* del 1893, l'ultima fatica prima del *Nerone* (1901), passando per l'*Iràm* del 1873, ispirato al prologo di *The Taming of the Shrew*.¹²³ Il culto boitiano del Bardo, alimentato dalla costante frequentazione dei suoi lavori (non esclusa l'opera poetica), è non soltanto fonte di quattro riscritture librettistiche e di tre copioni per la compagna Eleonora Duse (*Antonio e Cleopatra*, *Macbeth*, *Romeo e Giulietta*)¹²⁴ ma emerge anche negli scritti giornalistici, nel *Re Orso*, in libretti non derivati da Shakespeare, nelle lettere.

I riferimenti all'adorato autore inglese sono talvolta dichiarati, come ad esempio l'epigrafe apposta al *Re Orso* dalla seconda edizione (1873):

Hermione: Pray you, sit by us,
And tell's a tale.
Mamillius: Merry, or sad, shall't be?
Hermione As merry as you will.
Mamillius A sad tale's best for winter
I have of sprites and goblins.

SHAKESPEARE
Winter's tale. – Act the Sec. Sce. I.

talaltra sono taciti, e rientrano in un raffinato sistema di memoria poetica, come i riusi del *Venus and Adonis* nell'*Ero e Leandro*, tra cui:

Ha i suoi confini il mar, non ha confini
il desiderio mio! (II I)

¹²² A. BOITO, *Mendelssohn in Italia*, VI, in ID., *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1942, p. 1244.

¹²³ La commedia boitiana non segue fedelmente il prologo shakespeariano, ma tra i suoi versi si legge, tra l'altro, una geniale variazione di «And yours as blunt as the fencer's foils, which hit, but hurt not» (*Much Ado About Nothing*, V II): «Bacio di paggio è bacio di farfalla, / sfiora e non punge» (III IV).

¹²⁴ Cfr. L. VAZZOLER, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo sull'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, «Biblioteca teatrale», 1973, 6/7, pp. 65-119; *Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse*, a cura di L. VAZZOLER, Roma, Bulzoni, 1984; M. PIERI, *Le faville dell'opera. Boito traduce Shakespeare*, in *Arrigo Boito*, a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 145-211.

da «The sea hath bounds, but deep desire hath none» (389),¹²⁵ oppure questo segno premonitore di sciagura nel *Pier Luigi Farnese*:

Notte tremenda.
[...]
come per febre – il suol tremò. (III I)¹²⁶

da *Macbeth*, II III: «The night has been unruly: [...] some say, the earth / was feverous, and did shake». I versi boitiani ricalcano, in questo caso, la versione italiana di Giulio Carcano: «Fu tremenda la notte. [...] / come per febbre, arse e tremò la terra». Boito, che aveva una bassa conoscenza della lingua inglese, leggeva infatti Shakespeare in traduzione, sebbene avesse sott'occhi gli originali, come dimostra anche solo la succitata epigrafe del *Re Orso* ovvero quelle che introducono ciascuna parte del libretto dell'*Amleto*. Considerava di assoluto riferimento la traduzione francese del figlio di Victor Hugo, François-Victor, e tenne in grande considerazione sia i saggi introduttivi alle opere scritti dallo stesso Hugo *fils* sia l'importante volume shakespeariano di Hugo *père* del 1864. Del resto, la sua idea critica di Shakespeare era generalmente allineata alle interpretazioni del tempo, come conferma anche solo la lettura della biografia romanzata di Gustavo Strafforello, in cui, oltre all'abbinamento del Bardo a «Dante nostro» quale «onore dell'uman genere» e «gloria dell'umano intelletto», si ritrovano molti dei concetti che sono alla base dell'*Otello* e del *Falstaff*.¹²⁷

Non potendo qui riassumere la grande complessità del multiforme approccio di Boito ai materiali shakespeariani, mi limiterò a indicare alcuni snodi significativi dell'*Amleto*, dell'*Otello* e del *Falstaff*, evidenziando particolarmente il processo di trasformazione e 'mediterraneizzazione' dei drammi inglesi mediante l'intertestualità.

Amleto

Il giovane Boito, scapigliato ribelle e in vena di radicali palingenesi artistiche, anelava a una profonda riforma del melodramma italiano, così riassunta nella «polizza di lavandaia» del gennaio 1865:

L'opera in musica «del presente», per aver vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati, deve giungere, a parer nostro:

¹²⁵ Cfr. *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, a cura di E. D'ANGELO, Bari, Palomar, 2004, p. 141.

¹²⁶ Cfr. E. D'ANGELO, *Il "Pier Luigi Farnese" di Arrigo Boito*, con edizione critica del libretto, Ariccia, Aracne, 2014, p. 94.

¹²⁷ Cfr. G. STRAFFORELLO, *Shakspeare e i suoi tempi. Romanzo storico-biografico*, Torino, Tip. del Giornale «Il Conte Cavour», 1870, 2 voll. (la frase su Shakespeare e Dante si legge nel vol. I, p. 7). Accosta il drammaturgo inglese al Poeta, per inciso, anche Hugo (cfr. V. HUGO, *William Shakespeare* [1864], traduzione di N. PUCCI, postfazione di E. CECCHI, Roma, Castelvecchi, 2016, p. 50).

- I. La completa obliterazione della *formula*.
- II. La creazione della *forma*.
- III. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi.
- IV. La suprema incarnazione del dramma.¹²⁸

dove la *formula* è la convenzionale struttura a numeri chiusi (la 'solita forma': aria, duetto, terzetto, concertato ecc.) e la *forma* un organismo drammaturgico-musicale modernamente aperto (*durchkomponiert*).¹²⁹ Dopo due prove generali, col *Quattro giugno* e *Le sorelle d'Italia* (i due saggi scritti per il Conservatorio), l'esordio di Boito come autore di testi drammatici per musica fu proprio nel segno di Shakespeare. Un segno quasi inevitabile, se qualche anno dopo, da poco andata in scena la nuova versione del *Macbeth* di Verdi (Parigi, Théâtre Lyrique, 19 aprile 1865) e soprattutto ormai vicinissima la prima rappresentazione del proprio *Amleto* musicato dall'amico Franco Faccio (Genova, Teatro Carlo Felice, 30 maggio 1865), il poeta dichiarò, con enfasi victorhughiana:

Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza.

Le grandi fatiche non si addicono che alle grandi forze; il toccar la cima dell'alpe è avidità dell'aquila.

Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare.

Le cose dell'uomo, come quelle di Dio, lavorano e faticano più là dove presentano l'avvento dell'avvenire.¹³⁰

Boito aveva scritto a Faccio il 28 luglio 1862: «riandando nella mente l'*Amleto* compiuto, e mi pare di rinvenirvi l'idea di quel tale melodramma cosiffatto, presentito, sognato, invocato dall'arte, e un pocolino anche dal pubblico, e mi pare infine d'aver trovato il cerotto che fa per la magagna».¹³¹

La riscrittura della tragedia del principe di Danimarca è terreno ampio che il giovane Boito fertilizzò con ansia poliedrica, fermamente convinto dell'importanza di risolvere la *magagna* e di dare una svolta alla pigra prassi convenzionale che non permetteva all'opera italiana di *sortir de l'ornière*. «Proiettando sulla figura del protagonista la propria esperienza letteraria»¹³² e artistica, il giovane drammaturgo combatté, dunque, su tutti i fronti possibili e sfoderò ogni arma di cui al momento disponesse, gestendo il materiale shakespeariano con intuito moderno e anticonformista.

¹²⁸ A. BOITO, *Cronache dei teatri* («Figaro», 21 gennaio 1864), in ID., *Tutti gli scritti cit.*, p. 1107.

¹²⁹ Cfr. E. D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, prefazione di M. GIRARDI, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 21-38.

¹³⁰ A. BOITO, *Esperimenti della Società del Quartetto*, Terzo esperimento (Anno II), 14 maggio 1865 («Giornale della Società del Quartetto», 1865), in ID., *Tutti gli scritti cit.*, pp. 1172-1173. L'Ottocento romantico, sia detto per inciso, fu terreno fertilissimo per le riscritture operistiche di Shakespeare; cfr. F. VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

¹³¹ Cit. in P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 107.

¹³² H. GATTI, *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, «Studi inglesi», 1, 1974, p. 323.

Applicò alla *fabula* del Bardo, peraltro ripresa fedelmente, angoli visuali scapigliati e marcatamente dualistici, e inserì battute polemiche che fermavano l'attenzione sull'attualità del rinnovamento del melodramma e sui difetti del pubblico conservatore. Soprattutto compose il testo con tangibile coscienza letteraria, approntando un sistema intertestuale molto accurato e sfoggiando un vocabolario studiatissimo e policromo, aperto ad ogni esperienza vecchia e nuova, con un ardito impasto di registri e una cosciente ed equilibrata ricerca di colori espressivi, che nel genere librettistico non avevano precedenti.¹³³

Fondamentale, in questa vigorosa italianizzazione del dramma inglese, è il massiccio ricorso a Dante, «per elevare il libretto su un piano di dignità pari – se possibile – a quello dell'originale».¹³⁴ Lo spettro del padre del principe, per esempio, si esprime in terzine incatenate, il metro della *Commedia*. I discorsi del personaggio, assimilato da Boito alle figure che il Poeta incontra nel suo cammino tra inferno e purgatorio (e segnatamente alle anime purganti), sono 'tradotti' riusando espressioni e vocaboli del capolavoro dantesco. Si veda la prima apparizione:

Tu dêi saper ch'io son l'anima lesa¹³⁵
 del morto padre tuo, su cui lo sdegno
 dell'Eterna Giustizia incombe e pesa.
 Me stesso fei¹³⁶ per mio fallire indegno
 ed or le colpe della vita lieta¹³⁷
 purgo¹³⁸ col foco del dolente regno.¹³⁹
 Oh! se non fosse il ciel che lo mi vieta¹⁴⁰
 io ti direi del mio patir, che ghiaccio
 per lo terror ti si faria la creta.
 Pur alte cose¹⁴¹ udir t'è forza; impaccio
 non ti sia lo spavento. O figlio! o figlio!!
 vendetta io vo' del maledetto braccio
 che mi diè morte... [...]
 Or se la tua parola è in cuor nudrita,
 ascolta, o figlio: in Danimarca suona
 d'un serpe reo che mi furò la vita,
 e ognun di ciò come del ver ragiona,¹⁴²
 ma il ver tu sappi; il serpe che m'ha spento
 or porta in capo la regal corona.
 [...] Ma intorno io sento

¹³³ Sull'*Amleto* rimando a E. D'ANGELO, *Boito e Shakespeare prima di Verdi. Genesi e fonti dell'Amleto del 1865*, «verdiperspektiven», 1/2016, pp. 43-66, nonché a ID., *Arrigo Boito drammaturgo* cit., pp. 16-21.

¹³⁴ P. PAOLAZZI, *Dante come mito e modello in Arrigo Boito*, in ID., *Cultura e «paradiso perduto»: note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, a cura di F. MATTESINI, Milano, Vita e Pensiero, 1974, p. 292.

¹³⁵ *Inf.*, XXXIII 13: «Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino»; XIII 47: «anima lesa [: pesa]».

¹³⁶ *Inf.*, X 113: «fate i saper che 'l fei perché pensava», e *passim* (nella *Commedia*).

¹³⁷ *Inf.*, XIX 102: «ne la vita lieta».

¹³⁸ *Purg.*, XXVI 92: «e già mi purgo».

¹³⁹ *Purg.*, VII 22: «Per tutti i cerchi del dolente regno»; *foco* in tutta la *Commedia*.

¹⁴⁰ *Purg.*, XIX 100: «E se non fosse ch'ancor lo mi vieta [: vita lieta]».

¹⁴¹ *Purg.*, XXIX 58: «Indi rendei l'aspetto a l'alte cose».

¹⁴² *Cv.*, canz. II 1: «Amor che nella mente mi ragiona [: sona]».

come un olir di soffio mattutino;
 breve adunque sarò. – Era il momento
 dopo il meriggio, e sceso nel giardino
 dormia sonno di pace, allor che il tristo
 fratello mio s'appiatta a me vicino.
 E con orrenda man, goccia,¹⁴³ non visto,
 nel mio orecchio un venen sì rio che d'angue
 soperchia ogni puntura, e d'improvviso
 congela il cor nell'attoscato sangue.¹⁴⁴
 E tal morimmi, d'atra scabbia impura¹⁴⁵
 lasciando maculato¹⁴⁶ il corpo esangue.
 L'anima poi dei vizi la lordura¹⁴⁷
 lava soffrendo, e nella cupa notte
 così vestita errando si rancura.
 Orribil cosa! e tu se pur corrotte
 non hai le fonti d'ogni senso umano
 faimi vendetta! – Or riedo alle mie grotte,
 fra l'ignei guai,¹⁴⁸ poiché là nel lontano
 scerno del ciel la nube piccioletta¹⁴⁹
 biancheggiar¹⁵⁰ di splendore antelucano,¹⁵¹
 e languidir la stanca luccioletta.
 Io m'accomando,¹⁵² ti sorregga Iddio.
 Ricorditi di me,¹⁵³ della vendetta.
 Già più¹⁵⁴ non dico, è giunta l'ora; addio.

La traduzione di riferimento di Boito è quella del succitato Carcano, in versi. Non manca chi oggi ironizza sulla qualità di questa versione, nonché dello stesso libretto boitiano,¹⁵⁵ ma si tratta di poesia di buona fattura, a tratti eccellente, perfettamente allineata alla migliore lingua poetica italiana del tempo, lingua che suona 'male' (enfatica, ampollosa, grottesca, difficile) solo se non si accorda il nostro orecchio, avvezzo a traduzioni estremamente prosaiche e lineari, al gusto ottocentesco. Vale per queste italianizzazioni di Shakespeare, che non potevano essere diverse in quel momento storico e culturale, quanto dichiarato da Andrea Maffei:

¹⁴³ *Inf.*, XIV 113: «d'una fessura che lagrime goccia».

¹⁴⁴ Per la rima *angue* : *sangue* cfr. *Inf.*, VII 80 : 84. – *che d'angue ... puntura*: cfr. *Par.*, XIII 6: «che soperchia de l'aere ogne compage». – *puntura*: cfr. *Purg.*, XII 20: «per la puntura de la rimembranza». Il vocabolo anticipa, al mezzo, la rima *impura* : *lordura* : *rancura*.

¹⁴⁵ *Inf.*, XXIX 82: «e si traevan giù l'unghie la scabbia», e *Purg.*, XXIII 49.

¹⁴⁶ *Cv.*, I 4, 5: «l'uomo è da più parti maculato».

¹⁴⁷ *Inf.*, XI 60: «ruffian, baratti e simile lordura».

¹⁴⁸ *Inf.*, III 22: «Quivi sospiri, pianti e alti guai»; IV 8-9: «de la valle d'abisso dolorosa / che 'ntrono accoglie d'infiniti guai», e *passim*.

¹⁴⁹ *Inf.*, VIII 15: «com'io vidi una nave piccioletta», e *passim*.

¹⁵⁰ *Inf.*, XXIV 8-9: «e vede la campagna / biancheggiar tutta».

¹⁵¹ *Purg.*, XXVII 109: «E già per li splendori antelucani [: lontani]».

¹⁵² *m'accomando*: il verbo, diffuso nella prosa due-trecentesca, è attestato nel *Fiore*, CVII 7: «Al diavol v'accomando», e *passim*; *Detto*, 61-62: «tal chente Amor comanda / a chi a lu' s'accomanda».

¹⁵³ *Purg.*, V 133: «ricorditi di me, che son la Pia».

¹⁵⁴ *Purg.*, IX 44: «e 'l sole er' alto già più che due ore».

¹⁵⁵ Per esempio, L. FONTANA, *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione. Doglie d'amor sprecate, Amleto, Troilo e Cressida*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 21-24.

Dirò dunque, che tanto in questa come nelle altre mie traduzioni dal tedesco e dall'inglese, mi sono studiato, per quanto le mie forze bastarono, d'indovinare come i grandi poeti stranieri, se per nostra ventura fossero nati italiani, avrebbero significato i loro pensieri. [...] credetti buon ufficio, anzi carità fraterna di chi traduce in poesia, lo scostarmi non dal pensiero, non dalla immagine, ma dalla espressione, ogni qual volta mi si presentava incerta, oscura, o repugnante all'indole della nostra favella.¹⁵⁶

Ciò, del resto, è quanto si può dire, *mutatis mutandis*, dell'eccezionale *Iliade* di Vincenzo Monti. E, non a caso, gli adattamenti boitiani dei drammi del Bardo, che mostrano per giunta una notevole originalità di scelte espressive derivante dall'indole scapigliata e decadentista del dotto letterato-musicista (senza dimenticare che si tratta di poesia per musica, funzionale all'intonazione, e dunque da cantare e obbediente a logiche ben diverse da quelle del teatro di parola: riscrittura per il teatro musicale, non traduzione), sono stati apprezzati, tra gli altri, da anglisti e traduttori del calibro di Gabriele Baldini e Giorgio Melchiori.¹⁵⁷

Leggiamo il celebre monologo di Amleto (II I; versione 1865):

Essere o non essere! codesta
 la tesi ell'è – Morir? – Dormire – e poi?...
 Finir le angosce di quest'egra e lercia
di carne eredità con un letargo!...
 Morir? – dormire – e poi?... Dormir – sognare!!!
 Qui si dismaga l'intelletto; e quali
 sogni fuggiti dalla grama vita
 verranno a popolar quella ferale
 eternità di sonno?... E qui s'impiglia
 l'umana mente! e n'esce il dubbio; e n'esce
 il lungo pazientar de' sventurati
 su questa terra; avvegnacché se il ferro
dello stiletto ne saldasse i conti,
 chi vorria sofferir le ingiurie e i mali
 dell'esistenza? *chi vorria l'oltraggio*
patir dell'oppressore, e del superbo
la contumelia, e delle fè tradite
 il disinganno, *se un terror non fosse*
di qual cosa di là dopo la tomba? –
 Quel cieco mondo, cui nessun *viandante*
 ancora ci narrò, *ne fa codardi*
 e acclini al pazientar fra le miserie
di che sem carchi, pria che aprirci un varco
 fra l'incertezza di miserie ignote.

¹⁵⁶ A. MAFFEI, *Il traduttore*, premessa a *Il Paradiso perduto. Poema di Giovanni Milton*, traduzione del Cavaliere Andrea Maffei, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1857, pp. XIII-XIV.

¹⁵⁷ Baldini, che non era invero un ammiratore di Boito, ammise che per Verdi il librettista aveva composti «dei mirabili testi letterarii, per economia drammatica e per sostenutezza stilistica» e che il libretto dell'*Amleto* era «già, tutto sommato, sul piano di dignità letteraria dei famosi libretti shakespeariani per Verdi» (G. BALDINI, *Stride la vampa!*, II, «Palatina», IX/31-32, 1965, pp. 83 e 93); Baldini si servì addirittura di molti versi del libretto di Boito per la propria traduzione di *Othello* (cfr. E. DE LUCA, *Calchi boitiani in una traduzione novecentesca dell'«Otello»*, «Filologia antica e moderna», 2011, 1, pp. 33-59). Per l'opinione di Melchiori cfr. G. MELCHIORI, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 33-40 e *passim*.

In corsivo sono evidenziate le derivazioni dirette dalla versione di Carcano:

Essere ovver non essere! l'animma
 qui sta. – [...]
 Morir – dormire... e nulla più; – del core
 la tortura finir con questo sonno
 e i mille strazî che natura fece
eredità di carne: unico è dunque
 la putredine amor!... Morir – dormire. –
 Dormir? sognar fors'anco! – Ah quest'è il groppo!
 Quai sogni allora, in quel sonno di morte,
 verranno a noi, fuggiti al gran tumulto
 di questa vita? Qui sostar conviene:
 è tale la ragion che la sciagura
 vive sì lunga età. *Chi mai vorria*
 la sferza e l'onte sopportar del tempo,
dell'oppressor gli oltraggi, o del superbo
la contumelia, di schernito amore
 l'angosce, e il duro della legge indugio,
 [...] s'ei potesse appena
 colla punta *saldar dello stiletto*
 le sue partite? E chi vorrebbe mai
 andarne curvo e trascinarsi ansando
 sotto al gravoso incarco della vita,
se non fosse il terror di qualche cosa
dopo la morte? – Quella buja terra,
 quell'ignoto confine onde giammai
 non torna il *viandante*, è forte impaccio
 di nostra volontà, che ne consiglia
 i mali a sopportar *di che siam gravi*,
 anzi che scampo ricercar fra quelli
 non conosciuti. Tal la coscienza
ne fa codardi tutti, e del più saldo
 nostro consiglio la natia virtude,
 al pallido riflesso del pensiero,
 si discolora e langue: [...].

Il taglio dei primi versi del monologo obbedisce, come tutti gli altri tagli, alla necessità di sintesi tipica dei libretti, ma Boito, che – seppur libero¹⁵⁸ – cerca di non allontanarsi dal dettato shakespeariano, usa le forbici ricorrendo al primo *Hamlet*, che François-Victor Hugo aveva tradotto «pour la première fois en français», pubblicandolo, insieme alla versione 'ufficiale', nel primo tomo delle *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, edito nel 1859. L'attacco del monologo «Essere o non essere» ricalca, infatti, il più breve testo del primo: «Être ou ne pas être, voilà le problème. – Mourir, dormir, est-ce là tout?». Anche in questa pagina, inoltre, è evidentissimo l'impiego di

¹⁵⁸ Boito farà presente a Verdi, a proposito dell'*Otello*, che «la fedeltà d'un traduttore dev'essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di chi illustra colla propria arte l'opera d'un arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa», perché «chi traduce ha il dovere di non mutare la lettera, chi illustra ha la missione d'interpretare lo spirito, l'uno è schiavo, l'altro è libero» (Arrigo Boito a Giuseppe Verdi, 10 maggio 1886, in *Carteggio Verdi-Boito*, a nuova cura di M. CONATI, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2014, p. 138).

Dante: *dismaga* (*Purg.*, III 11: «che l'onestade ad ogn'atto dismaga», e XIX 20), *s'impiglia ... mente* (*Purg.*, V 10: «Perché l'animo tuo tanto s'impiglia»), *n'esce*: (*Purg.*, XX 73: «Sanz' arme n'esce e solo con la lancia»), *avvegnacché* (*Vn.*, II 9, e *passim*; *Cv.*, I 2, 4 e *passim*; *Inf.*, XXV 145, e *passim*, in tutta la *Commedia*), *sofferir* (*Purg.*, III 31: «A sofferir tormenti, caldi e geli»), *cieco mondo* (*Inf.*, IV 13: «Or discendiam qua giù nel cieco mondo»), *acclini*: (*Par.*, I 109-110: «Ne l'ordine ch'io dico sono accline / tutte nature»), *sem* (*Par.*, III 82: «sì che, come noi sem di soglia in soglia»; anche VIII, 32 e 38, e XXI 13), *varco* (*Inf.*, XII 26: «Corri al varco», e *passim* nell'intero poema).

Otello

Ancor più forte che nell'*Amleto* è l'italianizzazione operata nell'*Otello*, primo dei due libretti scritti per Giuseppe Verdi. Boito, infatti, fa perno sull'italianità della fonte primaria, una novella degli *Ecatommiti* di Giraldi Cinzio, e, apparcchiando una complessa e raffinata rete di riusi letterari che riconduce la storia shakespeariana alla tradizione letteraria mediterranea – e segnatamente italiana –, concreta una geniale risemantizzazione del testo inglese.¹⁵⁹ Notevolissimo, per esempio, è il sofisticato gioco di memoria attribuito a Jago e a Otello, che si esprimono in forme peculiari: il primo parla generalmente la lingua di Dante, il secondo quella di Petrarca. Al raffinato *establishment* veneziano che agisce nel dramma, ambientato nel primo Cinquecento e direttamente nell'orbita – sociale, politica e culturale – della Serenissima di Bembo, Boito attribuisce, infatti, una discreta consapevolezza letteraria. Dal *Canzoniere* proviene un'ampia collezione di *iuncturae*, frammenti, archi sintattici, vocaboli ecc. che sono quasi il bordone linguistico del Moro e che, in certa misura, accostano Desdemona a Laura. Il momento di massima intensità petrarchesca, quello in cui il ricorso ai *Rerum vulgarium fragmenta* è colmo di significato, è il secondo periodo del toccante monologo di Otello (III III), quello in cui «ramment[a] [...] le gioie perdute».¹⁶⁰ Qui Boito va ben oltre un semplice mosaico di frammenti del *Canzoniere*, e di questi fa piuttosto un prezioso pulviscolo, una fusione riconoscibile ma straordinariamente omogenea di cellule dei *Fragmenta* mediante la quale sovrappone e confonde l'immagine del poeta sofferente per la morte di Laura con quella di Otello privato della luce vivifica dell'amore di Desdemona, il sole che si è spento, il miraggio in cui il guerriero si acquietava (e si noti la rima *acqueto* : *lieto*, da CCLXIV 51 : 52):

Ma, o pianto, o duol! m'han rapito il miraggio
dov'io, giulivo, — l'anima acqueto.
Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio

¹⁵⁹ Cfr. D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo* cit, pp. 101-128; ID., *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, prefazione di G. FERRONI, Roma, Aracne, 2013, pp. 139-148.

¹⁶⁰ Cfr. *Disposizione scenica per l'opera Otello, dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi*, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da G. Ricordi, Milano [ecc.], Stabilimento musicale Ricordi, s.d. (ma 1887), p. 62.

che mi fa vivo, — che mi fa lieto!

Vi risuonano: «Quel sol, che solo agli occhi miei resplende, / coi vaghi raggi anchor indi mi scalda» (CLXXV 9-10), «Tolto m'ài, Morte, il mio doppio thesauro, / che mi fea viver lieto et gire altero» (CCLXIX 5-6), «che mi fea lieto» (CCCXXV 30), «Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi» (CCCLXIII 1). E si aggiunga il frammento *Occhi dolenti, accompagnate il core*, 3-7: «poi che 'l sol vi si oscura / che lieti vi facea col suo splendore. / Poscia che 'l lume de' begli occhi ài spento, / Morte spietata et fera, / che solea far serena la mia vita».

Jago, invece, usa Dante ma non manca di sfruttare il vocabolario petrarchesco. Lo fa nel momento più delicato della sua azione distruttiva, ossia al suo inizio, impiegando un verbo che è anche dantesco. Guardando Desdemona e Cassio che conversano in giardino, gli basta mormorare, facendosi sentire da Otello: «Ciò m'accora...». La battuta in Shakespeare suona: «Ha! I like not that», Hugo *films* la traduce con «Ha! je n'aime pas cela», Carcano: «In ver, questo mi spiace!», Rusconi: «Ah! ciò mi dispiace», e Maffei: «Oh, questo non mi va!». Boito si distanzia notevolmente dai precedenti interpreti, e nella sua scelta non c'è mera amplificazione aulico-classicistica ma un energico aumento di intensità, sia drammatica sia letteraria.¹⁶¹ *m'accora* infatti, oltre che sintagma dell'*Inferno* (con due occorrenze),¹⁶² è modulo dei *Fragmenta* (con quattro occorrenze).¹⁶³ Dallo 'spiacere' shakespeariano, quindi, Boito passa al 'provare dolore', all' 'addolorarsi' di Petrarca, facendo sì che Jago tocchi assai più in profondità le fibre del Moro, che il satanico alfiere sa non poter restare insensibile all'ascolto di un'angosciata espressione del suo universo poetico. E non a caso Otello riprenderà la frase qualche battuta più tardi ponendola in rima con *allora* (come in *Rvf*, LXVIII 9 : 11), e nell'affannoso delirio della fine del terzo atto, un momento prima di svenire, ricorderà e tornerà a dire proprio «ciò m'accora!», citazione della battuta di Jago che non è presente nel corrispondente passo shakespeariano (IV 1) né, logicamente, nelle traduzioni.

Falstaff

Nel 1894 Boito scrive al musicologo francese Camille Bellaigue, adattando un'espressione del recente *Der Fall Wagner* di Nietzsche (1888): «Il faut méditerraniser l'esprit humain; le vrai progrès n'est que là».¹⁶⁴ La commedia lirica tratta da *The Merry Wives of Windsor*, genialmente ispessita colle due parti di *Henry the Fourth*, è una prodigiosa risposta 'latina' alle brume wagneriane, una storia inglese ricondotta idealmente alla sua fonte primaria, la seconda novella

¹⁶¹ Sulla lingua boitiana rimando a D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo* cit., pp. 191-235.

¹⁶² Cfr. *Inf.*, XIII 84 e XV 82; ma si veda anche *Purg.*, V 57 (*n'accora*) e *Par.*, VIII 73 (*accora*).

¹⁶³ Cfr. *Rvf*, LXXXV 4; CCLXIV 16; CCLXXII 5 e CCCXLIII 4; e si veda anche LXVIII 11 e CIII 9 (*l'accora*).

¹⁶⁴ *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, a cura di G. TINTORI, in *Arrigo Boito musicista e letterato*, s.l. (ma Milano), Nuove Edizioni, 1986, p. 155.

della prima giornata del *Pecorone* di Giovanni Fiorentino. Lo stesso Verdi, semplificando molto, dichiarò che il *Falstaff* «non è altro che una vecchia commedia italiana, scritta in una lingua molto antica e ben anteriore a Shakespeare! [...] Boito ha voluto risalire alla fonte primitiva, e ha tradotto direttamente dall'italiano antico, ciò che non era facile...». ¹⁶⁵

Il colore poetico del libretto boitiano, un sapiente, brillante e innovativo impasto linguistico finemente artificioso e anticlassico, conferisce una vaga tinta tre-quattrocentesca al tutto. Boccaccio, Dante, Petrarca, Sacchetti, Pulci, l'Aretino e altri autori antichi e moderni concorrono a definire una consapevole e coerente correzione latina, a colpi di canone letterario, di un prodotto teatrale nordico nell'ottica di una difesa a oltranza del teatro musicale italiano minacciato dal wagnerismo. ¹⁶⁶

Boito propone finanche un sonetto di sapore vagamente stilnovista (nella forma di due quartine e due terzine, e dunque non shakespeariano). Il brano (III 2) è una finissima composizione di tasselli poetici anche ottocenteschi, ma abilmente patinati all'antica, un melodioso prodigio decadente (accostabile alle coeve sperimentazioni linguistiche di d'Annunzio) verosimilmente ispirato da alcune immagini del sonetto 8 del Bardo (ovviamente nella traduzione di Hugo *films*), ¹⁶⁷ inno alla reciprocità dell'amore e all'unione armoniosa del singoli. È la canzone con cui Fenton, sempre desideroso dei baci dell'amata, chiama a sé Nannetta nella notte silenziosa, immaginando di far volare il suo canto fino a lei, vagheggiando una vicendevole sonora ricerca di labbra, un accordo vibrante di gioia, fino al distico boccacciano che, nell'opera, è il consueto *refrain* della giovane coppia, preludio alla fine dei suoni, al sospirato bacio che, chiudendo le bocche, interrompe il canto:

FENTON

Dal labbro il canto estasiato vola
pe' silenzi notturni e va lontano
e alfin ritrova un altro labbro umano
che gli risponde colla sua parola.

Allor la nota che non è più sola
vibra di gioia in un accordo arcano
e innamorando l'aer antelucano
con altra voce al suo fonte rivola.

¹⁶⁵ J. HURET, *Deux interviews – Giuseppe Verdi* («Le Figaro», 5 aprile 1894), in M. CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000, p. 294.

¹⁶⁶ Cfr. E. D'ANGELO, *Falstaff «dans les jardins du Décaméron». Boito méditerranéizza Shakespeare*, in *La vera storia ci narra. Verdi narrateur/Verdi narratore*, sous la direction de C. FAVERZANI (Actes du colloque international, Paris, 23-26 octobre 2013), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 331-350.

¹⁶⁷ Cfr. *Oeuvres complètes de W. Shakespeare*, François-Victor Hugo traducteur, XV, Paris, Pagnerre Libraire-Éditeur, 1865, pp. 129-130: «la joie se plaît à la joie. [...] / Remarque comme les cordes, ces suaves épousées, vibrent l'une contre l'autre par une mutuelle harmonie; on dirait le père et l'enfant et la mère heureuse, qui, tous ne faisant qu'un, chantent une même note charmante: / Voix sans parole dont le chant, multiple quoique semblant unique, te murmure ceci: "Solitaire, tu t'anéantis"».

Quivi ripiglia suon, ma la sua cura
tende sempre ad unir chi lo disuna.
Così baciati la disuniata bocca!

Bocca baciata non perde ventura.
NANNETTA (*di dentro, lontana e avvicinandosi*)
Anzi rinnova come fa la luna.
FENTON (*slanciandosi verso la porta dove udì la voce*)
Ma il canto muor nel bacio che lo tocca.

Si riconoscono il Foscolo delle *Grazie* (ed. Orlandini, I 281: «su' labbri il canto»), il Manzoni dell'*Adelchi* (III I: «tutto vola sui labbri il mio pensiero»), il Praga di *Dama elegante* (32-33: «e l'aurora che vola / dalle tue labbra colla tua parola...»), Dante (*Purg.*, XXXIII 83: «vostra parola disuniata vola [: parola]»), il Tommaseo della *Carcere* (29: «Pe' silenzi notturni»),¹⁶⁸ il Monti del *Prometeo* (I 725: «con questo carne innamorando il cielo»), ancora Dante (*Purg.*, XXVII 109: «E già per li splendori antelucani [: lontani]»),¹⁶⁹ Petrarca (*Rvf.*, CCCXXIII 54: «et al fonte che la terra invola [: ogni cosa al fin vola]»), di nuovo il Poeta (*Par.*, XIII 56: «si disuna», e *Inf.*, V 133-136: «Quando leggemmo il disuniato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi baciò tutto tremante»), ancora il Foscolo delle *Grazie* (ed. Orlandini, I 281: «su' labbri il canto le rompea co' baci»), fino al succitato distico dal capolavoro di Boccaccio (*Dec.*, II 7: «Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnova, come fa la luna»), racchiuso in una rima dantesca (*Purg.*, VI 128 : 132: «tocca : bocca»).

Sfiorando Antony and Cleopatra e King Lear

Dopo il *Falstaff*, Boito tentò inutilmente Verdi con due nuovi progetti, entrambi shakespeariani. Il primo fu *Cleopatra*, dalla tragedia storica del Bardo che il letterato aveva adattata per la Duse, ma la proposta rimase subito senza seguito. Boito si concentrò, quindi, su *King Lear*, che con *Macbeth*, *Othello* e *Hamlet* formava il 'quartetto' di drammi che in quegli anni erano «considerati generalmente come le quattro tragedie principali di Shakspeare».¹⁷⁰ Verdi ne era da sempre affascinato, ne aveva progettata una riduzione con Salvatore Cammarano e, dopo la morte del poeta napoletano, ne aveva ricavato faticosamente un libretto con Antonio Somma; il sogno, però, era finito in un cassetto del suo scrittoio. Boito pensò a un libretto *ex novo* e prese a lavorarci seriamente, annotando la tragedia di Shakespeare, schizzando la trama dell'opera in tre atti, disegnando piantine di scena e appuntando battute, ma il desiderio di scrivere un terzo capitolo della

¹⁶⁸ Cfr. anche FOSCOLO, *Dei sepolcri*, 207-208: «de' notturni / silenzi», e ALEARDI, *Triste dramma*, 9-11: «e pei notturni / silenzi».

¹⁶⁹ Cfr. anche MONTI, *Iliade*, VII 534, e ALEARDI, *I tre fiumi*, 104.

¹⁷⁰ Cfr. STRAFFORELLO, *Shakspeare e i suoi tempi* cit., II, p. 182.

sua prodigiosa collaborazione con Verdi nel segno del drammaturgo inglese si spense amaramente dinanzi alla stanchezza dell'anziano maestro.¹⁷¹

Sarebbe stato, di fatto, l'ennesimo incontro con se stesso, all'altezza di un percorso di crescita artistica e critica ch'era ormai giunto a una consapevolezza e a un'autonomia creativa e interpretativa estremamente alte. Universalizzato e rimodellato, compreso, assimilato e riscritto, Shakespeare fu per Boito, che lo studiò approfonditamente tutta la vita, un mezzo portentoso per far progredire l'opera italiana, e il librettista, libero, colto, raffinatissimo quanto spregiudicato, trasformò ogni riscrittura librettistica dei capolavori dell'idolatrato Bardo in un'occasione per trasmettere, insieme alla vertiginosa grandezza del genio inglese, le proprie idee: nell'*Amleto* l'attualità del melodramma, nell'*Iràm* la celebrazione del tramonto della vita scapigliata come coperta di un affresco esoterico (massonico),¹⁷² nell'*Otello* il congegno latino per scatenare il miglior estro di Verdi e riproporre la sua personale visione tragica del mondo, nel *Falstaff* la mediterraneizzazione antiwagneriana (o meglio: alternativa italiana/latina a Wagner, contraltare dei *Meistersinger*) col ricorso alle fonti italiane di Shakespeare. E sono solo alcuni aspetti di una drammaturgia per musica innovativa, complessa e stratificata, attentissima alla fusione di contenuto e forma, alla teatralità e allo spessore letterario, sempre intrisa del culto «di quell'Altro ch'è nato sull'Avon».¹⁷³ In una lettera alla Duse si legge: «Non permettere che si aggiunga il nome di battesimo a Shakespeare, non Guglielmo, non William. È proprio degli dei d'essere chiamati con un nome solo».¹⁷⁴

¹⁷¹ Cfr. G. BORELLI, *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. Nerone 1924*, Milano, Bottega di Poesia, 1924, pp. 141-143; NARDI, *Vita cit.*, pp. 592-594; M. LAVAGETTO, *Il fantasma di un'opera*, in ID., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 195-196. Sulla *Cleopatra* si veda anche U. OJETTI, *Verdi e Pascarella* [1923], in ID., *Cose viste*, Firenze, Sansoni, I, 1951, p. 376.

¹⁷² Cfr. D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo cit.*, pp. 170-176.

¹⁷³ Arrigo Boito a Camille Bellaigue, 23 maggio 1911, in *Il carteggio completo cit.*, p. 174.

¹⁷⁴ Arrigo Boito a Eleonora Duse, 18 novembre 1888, in E. DUSE - A. BOITO, *Lettere d'amore*, a cura di R. RADICE, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 288.

LA TEMPESTA TRA COMMEDIA E TRAGEDIA

di Nadia Fusini

Vi parlerò della *Tempesta* a partire da una lettura che è in verità una riscrittura della medesima – e cioè *L'Iguana* di Anna Maria Ortese, pubblicata in 1965. Dà lei stessa questo titolo alla seconda sezione del romanzo, e sempre per una consapevole e voluta decisione autoriale nelle successive edizioni del libro, la scrittrice rende via via la relazione intertestuale sempre più esplicita. Non c'è dubbio, insomma, che Estrellita, la protagonista del romanzo, la 'donna-iguana', si ispiri a Caliban – il mostro servo della *Tempesta*, e che il *romance* shakespeariano sia una fonte della creazione fantastica della Ortese.

La relazione che vedo tra i due capolavori si basa però non solo sull'assunzione consapevole da parte della scrittrice italiana del testo shakespeariano a fonte della sua propria invenzione; è piuttosto una affinità concettuale, addirittura spirituale, profonda, che affiora in certi echi, emerge in certe immagini grazie a ripetizioni involontarie, oltre che a citazioni dirette, e istituisce tra i due testi una consonanza davvero speciale. Che misteriosamente, anzi meravigliosamente serve a illuminare entrambi.

Intanto, prima osservazione: sia nel dramma shakespeariano, che nel romanzo ortesiano, è in atto la medesima esplorazione del tema della "meraviglia". Della "passione della meraviglia". Di cui nel dramma shakespeariano sono portatori due personaggi: la *mirabilis Miranda* – «*admired Miranda, the top of admiration*» (così definita da Ferdinand all'atto terzo, scena prima, verso 38); e Caliban, «*the monster of the isle*», «*l'aborto di luna*» (come lo chiamano i due napoletani scampati dalle acque all'atto secondo, scena seconda, verso 114).

Partiamo dalla meraviglia. Cosa sia la meraviglia ce lo spiega Socrate. Nel *Teeteto* (155d), quando Teeteto racconta al maestro come di fronte alle innumerevoli miriadi di contraddizioni del mondo, si senta confuso, al punto che gli gira la testa, gli vengono le vertigini. Teeteto usa un verbo – *skotodiniò* – che in inglese corrisponde alla sensazione di quando uno sente "one's head swim". E vi faccio notare che *swim*, *swimming* sono parole che hanno molto a che fare con la tempesta shakespeariana, dove in effetti si parla di naufragi, di scogli, isole, e alto mare.

Socrate lo conforta dicendogli che quel "pathos" di cui parla è precisamente all'origine della filosofia; anzi, è essenziale alla filosofia; la filosofia ha molto a che fare con la meraviglia, e la

meraviglia altro non è che la disposizione a provare la vertigine. Sì, la testa può girare, vorticare, e ci si può sentire disorientati, come quando si è in preda al mal di mare, quando si filosofeggia.

È una sensazione, aggiungerei, che ha molto a che fare con la condizione di «negative capability», che un poeta come John Keats riconosce come la qualità profonda di Shakespeare, o più in generale del vero poeta: il vero *poietes*, il creatore, secondo Keats, è colui che è capace di accettare l'ignoto, *the unknown*, lo sconosciuto. E dunque anche la propria *ignoranza*. O *innocenza*. Necessarie virtù o capacità di chi sia aperto alla meraviglia di fronte alle cose che sono.

Lo sottolinea Aristotele nella *Metafisica* (982b), dove insiste nel dire che chi prova meraviglia riconosce di non sapere, ed è per questo, o anche per questo, che si farà filosofo. E guarda caso, ignoranza e innocenza sono virtù incarnate nella *Tempesta* da un suo personaggio essenziale, Miranda. Tra molte altre cose, la *Tempesta* è anche una specie di *Bildungsroman* di Miranda, che nel corso del dramma sviluppa in donna, una donna che andrà in sposa, trasformandosi da *parthenos* in *gyne*, per usare parole greche molto specifiche, che descrivono quel fondamentale rito di passaggio, o cerimonia di iniziazione, essenziale all'esistenza femminile; passaggio da *parthenos* a *gyne* che mette l'accento su una tappa essenziale della vicenda di trasformazione, che nel rapporto sessuale apre la femmina d'uomo alla conoscenza dell'altro nella carne. Tappa fondamentale, in cui tale essere si riconosce nella sua differenza sessuata. E mortale. Nella vicenda dello sviluppo femminile, quel passaggio individua una metamorfosi cruciale, che ha a che fare con l'apertura sul mistero della generazione dentro di sé, nel suo proprio corpo. Mistero dei misteri. Meraviglia delle meraviglie.

Ora, il processo di crescita, così come lo conosciamo individualmente e filogeneticamente, implica sempre un passaggio oltre la meraviglia, oltre l'innocenza – *from wonder to knowledge* si direbbe in inglese; e cioè, dalla meraviglia, dalla sorpresa, dall'innocenza alla conoscenza.

Non è un caso che la scena seconda del primo atto della *Tempesta* shakespeariana apra precisamente su questa scena. È il momento in cui Prospero racconta a Miranda la storia del loro passato. Le racconta a *story* che è *his-story*. L'inglese – faccio osservare – ci permette di cogliere la complessità di una *story* che si fa *history* – non *her-story*, se mi seguite...

Comunque, qui Prospero non è solo il Padre, ma il Maestro; il Maestro che istruisce l'inizianda e le tramanda la conoscenza; o più simbolicamente, le dà una specie di nascita seconda. Alla coscienza di sé. Ma che cosa fa Miranda, mentre Prospero le racconta la sua storia, *his-story*, che le propone come *their story*? Che cosa fa Miranda, mentre Prospero di fatto le tramanda la conoscenza del bene e del male che hanno patito? ma anche del bene e del male in generale – una conoscenza che la farà propriamente umana? – perché vi anticipo, in questa commedia tragica, a questo assisteremo, al mistero di come si diventa umani – bene, che cosa fa Miranda?

Mentre Prospero le racconta una storia ricca di intrighi, una storia tutta italiana, da corte rinascimentale, una storia tormentata e drammatica, che però sembra avere un effetto ipnotico su di lei, che cosa fa Miranda? Si annoia, quasi si addormenta. Sbadiglia. E ha ragione. Perché il potere è noioso; è sempre la stessa storia, sempre le stesse congiure, le stesse cospirazioni, gli stessi intrighi e intrecci e contro-intrecci. Gli uomini sono sempre uguali, ossessionati dal potere, hanno quella *idée fixe*. Sì, il potere è una vecchia storia, triste e noiosa. Mentre sono interessanti le avventure, i naufragi, le fate, gli spiriti, gli elfi, i coboldi, i maghi... E naturalmente, interessante è l'amore.

La storia di Prospero – che interroga Miranda come secoli dopo farà il dottor Freud con le sue pazienti isteriche sul lettino – “«*Do you remember? do you remember?*»» la incalza, e lei: «*No dad, I was only three, only three!*» – quella storia non interessa a Miranda. È *his story*, non *her story*, ripeto: *History is the story of the father*, ecco cos'è. Non sbaglia affatto Miranda. Ha ragione...

Il punto è che non solo quella triste storia sembra non riguardare affatto Miranda, ma la figlia neppure condivide con il padre quella passione oscura, dissimulata, che Prospero controlla o cerca di controllare, ma che lo domina, e cioè quella specie di gelosia, quella specie di risentimento e di senso di colpa, che lo guida all'azione nel dramma. Perlomeno all'inizio.

Per il modo in cui racconta la loro storia, ovvero la storia del passato – come ingiustamente il fratello usurpatore gli abbia tolto il trono, come l'abbia gettato in mare aperto perché sparisse nei gorgi del mare insieme alla figlia – Prospero ci emoziona; al tempo stesso, però, onestamente dichiara di riconoscersi non del tutto irresponsabile di quanto è accaduto. Prospero è lucido, e ammette la sua colpa; se non altro è reo di una irresponsabile trascuratezza dei suoi doveri: trasportato, rapito nei suoi segreti studi, è stato lui a risvegliare la cattiva natura del fratello. Così onestamente riferisce.

Come che sia, Miranda sembra niente affatto presa dal racconto, e dà evidentemente segni di distrazione, tanto che Prospero ripetutamente cerca la sua attenzione e insiste: ma mi stai a sentire? Mi ascolti? Mi senti?

È invece pronta alla pietà e si affligge al pensiero dell'angoscia paterna; che peso devo essere stata per te, infante com'ero sulla zattera, in mezzo ai flutti... A lei non interessano i conti con il passato, non le interessa la vendetta. L'appassiona la pietà. In questo senso è mirabile, Miranda. È tutta aperta alla compassione e alla meraviglia. Lo vedremo subito dopo, quando incontra Ferdinand. Mentre Prospero è chiuso, tutto fissato sul suo progetto, la sua mente è catturata nell'ossessione di un rendiconto col passato. Proprio perché è così, Miranda è pronta a scrivere tutta un'altra storia: la sua storia, *her story*, che è una storia di amore e di pietà e di compassione. Vedremo.

Il punto è – ed è un punto di domanda a cui io rispondo affermativamente – le donne sono differenti. Amano differenti storie. Ricordate Desdemona? Desdemona si innamora di Otello proprio perché lui sa raccontarle storie meravigliose di strane avventure. Allo stesso modo Nausicaa si innamora di Ulisse. Sono le storie ricche e strane che fanno la differenza per Miranda e forse per le fanciulle, forse per i fanciulli di tutti i tempi. Perché, prima di diventare adulti – uomini e donne – tutti noi, *boys and girls*, siamo stati “fanciulli” – che è uno stadio differente dall’infanzia, ma vicino. Uno stadio in cui non siamo uomini – e qui il termine *uomo* vale come termine universale.

“Fanciullo” è una forma diminutiva per *infans, infantulus, fante, infante*. In quanto ‘fanciulli’ abbiamo una naturale propensione alla meraviglia, una tendenza naturale, un talento naturale, una specie di vocazione alla meraviglia. Se la *wonder*, la *admiration* è una dimensione in questo dramma tutta dalla parte di Miranda, già inscritta nel nome di Miranda – sappiamo da dove viene il suo nome, come quello di Prospero – questo è perché Miranda è una fanciulla. È ancora nello stato aurorale dell’esistenza. Quando – direbbe Anna Maria Ortese – si è tutti attesa: tutti meraviglia.

C’è un tempo nella vita umana – sostiene Anna Maria Ortese – in cui vivere, il fatto puro e semplice di vivere induce a una specie di continuo stato di shock, di sorpresa, di stupore. Una delle ragioni per cui Anna Maria Ortese ama questo dramma, tanto da volerlo riscrivere, è perché la passione della meraviglia è per lei precisamente la reazione più propria al puro e semplice atto di *vivere*.

«Tutto il mondo è una stranezza», sostiene Anna Maria Ortese, la quale dei suoi primi racconti parla come di racconti “facili” (e vuol dire semplici) e “meravigliati”; dove, dice, «mi sforzai di raccontare ciò che vedevo – il cui significato era meraviglia, stranezza». E se scrive, continua, è perché sente l’urgenza di «esprimere attraverso la scrittura il sentimento della stranezza». ¹⁷⁵ E non a caso, ‘strano’ è l’aggettivo più frequente nella sua prosa. E il più frequente in questo dramma shakespeariano.

“*Strange*”, “strano” è qualsiasi cosa procuri un senso di straniamento; è il Perturbante, quel senso di *Unheimlichkeit*, che non a caso Freud collega al sentimento del non-conosciuto, dello sconosciuto, dell’in-conscio, di ciò che risulta *unknown*; che rimanda a sua volta a un sentimento proprio dell’infanzia e sgorga dai ricordi di quell’età, quando non eravamo pienamente competenti da un punto di vista linguistico. Vi prego di tenere a mente questo legame tra l’infanzia e la meraviglia – se volete seguire il mio ragionamento.

Dunque: la meraviglia è una passione e come ogni altra passione afferra e chi ne è afferrato, la patisce; una passione particolare in questo: che quando si è in quello stato – quando cioè ci

¹⁷⁵ Si veda A. M. ORTESE, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 57-60.

ritroviamo di fronte a qualcosa che ci prende, ci afferra, rimaniamo *speechless*, senza parole, ammutoliti. O per tornare a Keats, un poeta che Anna Maria Ortese ama molto, e non a caso – *out of thought*. Il miracolo, la meraviglia «*teases us out of thought*» ci racconta Keats nell'*Ode sull'urna greca*, o nell'*Ode all'usignolo*.

Il che significa che nel momento dello stupore varchiamo una soglia, e la mente si scopre *out of reach* – senza appiglio. Scopre cioè di essere andata oltre, al punto di trovarsi fuori di sé – alla lettera, in estasi, estatica. *Ek-stasis* è la parola greca, che viene ripresa dall'inglese elisabettiano per descrivere la perdita della ragione, la follia. E la mente *out of reach* rischia il naufragio.

Per dirlo in un altro modo: c'è un tempo e uno spazio, per quanto possa essere un istante, in cui noi esseri umani, noi esseri razionali, non possiamo che arrenderci e dare testimonianza dell'inatteso, dell'imprevedibile, e riconoscere che sì, qualcosa di mai visto prima, mai saputo prima, mai sentito prima, ci coglie impreparati. Ed è allora che facciamo esperienza della passione della meraviglia. Di qui a pochi anni rispetto alla *Tempesta* di Shakespeare, e cioè nel 1649, Descartes descriverà perfettamente questa condizione nel suo trattato su *Les passions de l'âme*.

Nella *Tempesta* due sono i personaggi che incarnano e suscitano e provano la passione della meraviglia: il mostruoso Caliban, la meravigliosa Miranda. *Wonderful* è Miranda, in senso attivo: *full of wonder*, che sprigiona da lei come una pioggia. *Monstrous* è Caliban nel senso che incarna, simboleggia, rappresenta una deformità che è in se stessa un prodigio – qualcosa in Natura che va contro natura, qualcosa che supera la natura stessa, e ci mette sulla strada di un avvertimento – come ci indica la radice del verbo *monère*. Dal lato Miranda, il senso dell'ammirazione sconfinata nella bellezza e genera amore, desiderio: l'anima è presa, colpita, attratta da un oggetto straordinario, mai visto prima, e brucia di desiderio. Come accade quando Ferdinand incontra Miranda, e Miranda incontra Ferdinand. Dall'altro lato, il raro, l'unico, lo straordinario Caliban genera una meraviglia che volge in paura. Sì che i due inducono di fatto a due diversi e opposti movimenti: si vuole correre via da Caliban, si vuole correre verso Miranda. Nello stesso dramma si fa l'esperienza della repulsione e dell'attrazione. Siamo di fronte a *Beauty and the beast*, alla bella e alla bestia: entrambi *wonderful*, ma Caliban *wonderful* in quanto *fearful*. *Wonder and fear*, paura e meraviglia, stupore e terrore, ecco come si declinano le passioni fondamentali del gioco drammatico.

È proprio qui che volevo arrivare, almeno per oggi: all'antico vocabolario tragico, che è greco, e a quella parola centrale del vocabolario tragico greco *deinos*. Quella parola – forse ricordate la Medea *deiné* di Euripide – perfettamente descrive l'effetto di paura e di meraviglia di cui stiamo parlando: qualcosa che è tremendo proprio nel senso che induce *fear and wonder*. In versi famosi il coro dell'*Antigone* esprime questo concetto dicendo: «*Pollà ta deinà kai ud³p*

deinòteron tu antròpu»; che l'inglese traduce: *there are many wondrous amazing extraordinary things*; o *many wonders there be, but none more wondrous than man*. Aristotele nella *Poetica* riprende questi versi e commenta l'effetto tragico come una reazione appunto di *fear and admiration*; una reazione per la quale la lingua inglese usa la parola *awe*; una parola interessante, che descrive quella specie di aura che sprigiona dallo spettacolo tragico, che fa rizzare i capelli in testa e venire le lacrime agli occhi. Insomma, quel brivido di terrore misto a venerazione, che ha appunto a che fare con lo spavento, ma anche con lo stupore.

Sempre nella *Poetica*, Aristotele parla di Edipo (sta parlando dell'*Edipo Re* di Sofocle) come dell'eroe tragico esemplare – non solo in quanto è nobile (re di Tebe) e dunque socialmente *outstanding*, superiore; ma anche in quanto è superiore *intellettualmente*; e cioè, è un grande scioglitore di enigmi, e dunque è intelligente, astuto – altro senso di *deinòs*. È Sofocle, del resto, ad attribuire all'eroe tragico quell'aggettivo “*deinòs*” con il doppio significato di “wonderful” e “fearful”. *Deinòs, deinòn* – ripeto è parola centrale al vocabolario drammatico greco.

Venendo ai tempi moderni, a Descartes, o Cartesio, che come ricordavo nel 1649 scrive il suo trattato delle *Passions de l'âme*, lì l'*admiration* è la prima delle passioni che esamina e descrive come l'improvvisa sorpresa dell'anima di fronte ad oggetti che le sembrano «*rare et extraordinaires*». *Nouveaux*, nuovi.¹⁷⁶

Ora ciò che è straordinario in questo straordinario dramma che è *La Tempesta* è proprio questo; e cioè, il fatto che ci introduce all'esperienza dell'incontro con il nuovo, anche nel senso del Nuovo Mondo. E per fare ciò una forma si rinnova; la forma drammatica cambia il *mood* e il *mode* del suo movimento. Nel modo del racconto, cioè, Shakespeare preme sull'acceleratore della fantasia, chiamando in campo poteri soprannaturali, introducendo toni favolosi, fantastici, magici, e soprattutto, modificando le emozioni implicate, coinvolte. E così facendo rigenera il suo *medium*; non perché segua le mode, né per vano amore della sperimentazione, ma perché gli è necessario un nuovo modo espressivo per poter accogliere nella sua lingua drammatica una nuova esperienza. Una nuova esperienza che necessita di nuovi *media*, appunto; di nuovi modi di espressione. E questo accade perché il teatro di Shakespeare, la scrittura teatrale di Shakespeare risponde della realtà, risponde all'esperienza e dell'esperienza.

E qui vi invito a riflettere su qualcosa che è cruciale non solo alla comprensione di questo dramma, di *questo* Shakespeare; ma della letteratura tutta, o meglio dell'atto creativo, della creazione linguistica. Accade che certe opere – che come tutte rispondono all'autore che le ha partorite e insieme al mondo che le ha generate; accade che, quando siano particolarmente felici,

¹⁷⁶ R. DESCARTES, *Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 70-77.

queste opere siano capaci di una specie di eternità, o immortalità come l'*urna greca* di Keats, figlia adottiva del tempo lento – non dell'eternità, ma di un tempo che dura oltre il tempo finito di chi l'ha concepita. È certamente così nel caso della *Tempesta* che nasce nel 1611 e secoli dopo è ancora viva e vegeta qui tra di noi. E se così è, se così capita, è perché quella creazione linguistica incorpora profonde tensioni – ansie intellettuali, angosce culturali dell'epoca che l'ha generata, cui dà, direbbe Eliot, ordine e significato; ma anche, come direbbe Ortese, perché dà forma e significato all'atto e alla passione del vivere.

Per riprendere le parole del motto della Lega Anseatica, molto in voga all'epoca – *Navigare necesse est, vivere non necesse* – bene, nella *Tempesta* shakespeariana *navigare e vivere* sono messi in una relazione necessaria, che contraddice quel motto. Qui, nella *Tempesta*, vivere e navigare sono necessari entrambi; anzi, in modo ironico o paradossale, sembra che per vivere sia necessario naufragare.

La Tempesta condivide molti dei tratti che contraddistinguono i *Last Plays* – l'irruzione devastante al principio del male – l'usurpazione, cui seguono l'abbandono al mare, il naufragio, e poi la miracolosa salvezza con la successiva riconciliazione e riunione e il finale e riparativo incontro dei mirabili figli regali che si uniscono in un matrimonio foriero di future armonie e rinnovamento. *What was lost – kingdoms, children – is found*. Quel che era perduto è ritrovato.

Ma tutto suo, nuovo e originale è il modo di trattare questa materia e di connettersi alla propria epoca. In un certo senso *La Tempesta* è più degli altri *romances* “topical” – e cioè attuale. Ha un modo tutto suo di essere contemporanea, e dunque di offrirsi a “topical readings”, letture che ne hanno fatto un testo tra i preferiti del *New Historicism* americano.

Non c'è fonte letteraria per *La Tempesta*. Ci sono però, i *Bermuda Pamphlets*. Cosa sono i *Bermuda Pamphlets*? Ora non posso rifare tutta la storia, ci vorrebbe troppo tempo. Ma brevemente vi rammento che dal 1582, quando Richard Hakluyt (*the elder*, l'anziano) pubblica *Divers Voyages touching the Discovery of America* (che molto a proposito comincia così: «I marvel not a little that since the first discovery of America (which is now full four-score-and-ten years), after so great conquest and plantings of the Spaniards and Portugals there, that we of England could never have the grace to set fast footing in such fertile and temperate places as are left as yet unpossessed by them»), e cioè, prafasando, “mi meraviglio non poco che dalla scoperta dell'America a oggi noi inglesi non abbiamo fatto niente per fondare colonie e impadronirci anche noi di quelle terre fertili”; da allora, cioè dagli anni '80 del Cinquecento, gli Elisabettiani si eccitano via via sempre di più all'idea di insediarsi nel Nord America. Hawkins perlustra la costa della Florida, Drake arriva in California, e nel 1585 Raleigh dedica la prima colonia alla regina Elisabetta Vergine, chiamandola

Virginia. C'è una vera e propria caccia, una vera e propria gara a fondare colonie, una vera e propria febbre espansionistica. E c'è un enorme interesse ai resoconti che venivano da quel mondo.

Ora capita che proprio mentre Shakespeare sta scrivendo il suo dramma (il solo dramma shakespeariano che contiene la parola 'plantation'), proprio in quei mesi del 1609 una spedizione parte per la Virginia guidata da Sir Thomas Gates e scompare in mare. Un anno dopo Gates riappare con il racconto di una terribile tempesta, il naufragio a largo delle isole Bermuda, la miracolosa salvezza e l'ancora più magica sopravvivenza su una strana isola ... La storia ritorna in vari racconti e sopravvive anche in una lunga lettera di William Strachey che offre «*A true repertory of the Wracke and redemption of Sir Thomas Gates Knight upon the Islands of the Bermudas, his coming to Virginia, and the estate of that colonie*», lettera che fu pubblicata nel 1625, ma che Shakespeare potrebbe aver letto prima. Shakespeare aveva infatti molti amici nel Virginian Council, al quale la lettera era rivolta.

È da questi opuscoli, da questi scritti e da questa lettera che Shakespeare deriva la storia, l'intreccio, del dramma; anche se dico subito che come sempre Shakespeare sottomette il materiale a una vera e propria alchimia. Potrei citare da questi documenti molti passi che dimostrano come sia stretto questo rapporto. Nella descrizione della tempesta, o nella descrizione dell'isola, nelle riflessioni sulla provvidenziale salvezza, nell'evocazione del miracolo, nel tono allegorico dell'interpretazione della vicenda, sono evidenti gli echi dal *True Repertory*; ma sarebbe troppo lungo. Per un racconto dettagliato ed esauriente di tale stretto rapporto rimando alle suggestive pagine dell'introduzione alla *Tempesta* di Tony Tanner.¹⁷⁷

Per ora dovete fidarvi e credermi se vi dico più in generale, meno nel dettaglio, che la scoperta del Nuovo Mondo, l'incontro con uomini all'apparenza totalmente non-civilizzati, *nature*, dette un impeto enorme al tema di discussione preferito dagli elisabettiani; tema caro a Shakespeare, che l'affronta anche in altri testi. E cioè a dire, il tema *savagery* versus *civility*, *nature* versus *nurture* – insomma, la questione della natura della Natura. Quando Prospero descrive Calibano come «a born devil, on whose nature / Nurture can never stick» (IV I 188), entra a gamba tesa in questo dibattito.

Tra parentesi però vi avverto che quello che dice Prospero non è quello che pensa Shakespeare. Non fate questo errore di lettura – non crediate che Shakespeare usa un personaggio per esporre le sue idee... non capireste niente di Shakespeare.

¹⁷⁷ T. TANNER, *Introduction* to W. SHAKESPEARE, *Romances*, Everyman's Library 1996, pp. cxxviii e ss.

Senz'altro, Caliban è costruito con tutti gli attributi che venivano al tempo comunemente associati alla figura del selvaggio, del *native of the New World*: riguardo al quale, i resoconti dei viaggiatori era altamente ambigui. Per un verso lo descrivevano come innocente, incorrotto, naturalmente felice; per l'altro come un cannibale, naturalmente selvaggio, naturalmente brutale. Caliban, il nostro Caliban, ha senz'altro la sua dose di lussuria e violenza e brutalità, addirittura di istinto omicida; ma ha anche le sue delicatezze e la sua sensibilità– anche se la parola “delicacy” è per lo più riservata a Ariel. Ma dubito che – avesse Shakespeare voluto farci prendere Caliban per un brutto totale – gli avrebbe dato quella splendida specie di monologo, all'atto terzo scena seconda, quando descrive l'isola, che nessuno degli altri personaggi ‘vede’.

Come dicevo all'inizio, il *nomen omen* Caliban, come del resto Miranda, come Prospero, la dicono lunga. È chiaro che Shakespeare gioca coi nomi. Gioca con “cannibal”, con *cauliban*, che significherebbe nero. O forse con la parola Caribe, il nome di una tribù che sopravvive ‘Caribbean’. Un'altra possibilità è che si riferisca alla città di Calibia, che nelle mappe del 1529 era segnata sulla costa africana tra Tunisi e Hammamet. O forse allude alla parola Kalebon, slang arabo per ‘vile dog’, cane vile, spregevole. Come che sia, del demonio, del diavolo incarnato, dello schiavo, del mostro, dell'uomo naturale, il punto sostanziale è che Prospero ne ha bisogno. Non possiamo farne a meno, è lui a raccogliere e portare la legna, a fare il fuoco e a supplire ad altri bisogni, spiega Prospero all'atto primo scena seconda.

Vi faccio notare che dal punto di vista della trama il dettaglio è ridicolo, inverosimile. Visto che è un mago Prospero, non potrebbe farsi arrivare nella grotta la sua bella legna tagliata in ciocchi con un colpo di bacchetta magica? È chiaro che mostrandoci Caliban in quella posizione vuole dirci dell'altro e in particolare vuole che cogliamo la relazione tra i due in una certa luce; e cioè, di una reciproca dipendenza.

Vi faccio notare anche che le fatiche d'Ercole, imposte a Caliban, e poi a Ferdinand, di tagliare gli alberi e farne legname legna, sono precisamente quel tipo di lavoro a cottimo a cui i coloni si rifiutarono, quando il governatore sir Thomas Gates, deciso a riprendere il viaggio verso la Virginia, impose loro di riparare le navi, e quelli per l'appunto si rifiutarono. Sir Thomas Gates commentò tale gesto di insurrezione con lo sgomento di chi capi, pur non acconsentendo, che allo sforzo, alla sfacchinata di ricostruire la nave per riprendere il cammino della civiltà i civilissimi marinai inglesi preferivano l'ozio del nuovo mondo – situazione che nel dramma Shakespeare riprende nell'episodio di Stephano e Trinculo.

È un rischio tremendo, una prova, un esame a cui la civiltà veniva sottoposta: i suoi valori avrebbero vinto? E se si scopriva che l'uomo civilizzato non voleva immancabilmente procedere verso il progresso? ma voleva tornare indietro dalla cultura verso la natura? allentare gli ormeggi?g

vivere in ozio, inselvaticarsi? Era una tentazione che vinse molti, e non a caso le pene erano molto severe contro gli indolenti, come quelle contro i disertori.

E sempre non a caso, quando nell'atto secondo alla scena prima al verso 148 il buon Gonzalo s'arrischia nel suo peana in lode di una nuova era, che potrebbe cominciare lì, sulle sponde del Nuovo Mondo, e decanta ispirato la visione di una specie di nuova età dell'oro, Shakespeare espone la sua utopia al fuoco amico-nemico di Antonio e Sebastian, che lo deridono, lo prendono in giro, facendo apparire il buon Gonzalo come uno sciocco. Mentre invece Gonzalo sta chiaramente citando il saggio *Des Cannibales* di Montaigne, che Shakespeare ha letto appena tradotto in inglese da John Florio nel 1603. Altri passi della *Tempesta* lo dimostrano; a conferma di una certa quale aria di famiglia tra il tollerante e provocatorio relativismo, che serpeggia nel testo di Montaigne e si intona perfettamente al gusto, al carattere e al temperamento ironico di Shakespeare.

Noi stessi lettori, però, che pure sappiamo bene che di Antonio e Sebastian non dobbiamo fidarci, perché sono i *villains*, i 'cattivi', non possiamo evitare di riflettere sul fatto che quei due mascalzoni hanno almeno in parte anche ragione; e cioè, non si può, sarebbe ingenuo mappare il Nuovo Mondo sull'Età dell'Oro di Ovidio. Irrealistico pensare al Nuovo Mondo come all'inveramento di quell'utopia.

Prima prova *a contrario*: i viaggiatori che giungono al Mondo Nuovo portano con sé dal Vecchio passioni violente (trame sollevate nel testo da parole come 'deceit', 'treachery', 'violence', 'greed'); le loro mani sono sporche di sangue ('hands of blood'), essendo il sangue il tratto distintivo semmai dell'Età del Ferro.

Sì, certo Miranda all'atto quinto scena prima al verso 183, quando incontra i sopravvissuti esclama «O brave new world»; peccato però che siano al contrario gli esponenti del Vecchio mondo, come giustamente Prospero commenta, con quel secco «New to thee», nuovi per te, che non li conosci – battuta con la quale spegne nel ridicolo la fiammata di entusiasmo della figlia ingenua. Però, ha ragione.

E qui di nuovo osserviamo come Shakespeare spiazza sempre il lettore. Ad esempio, in rapporto al tema Vecchio-Nuovo Mondo, se il naufragio iniziale con le sue conseguenze echeggia l'avventura atlantica di Sir Thomas Gates e la sua nave – a riprova dell'attualità, o *topicality* del dramma; è anche vero che poi Shakespeare colloca la sua isola nel bel mezzo del Mediterraneo – tra Napoli e Tunisi. E Prospero è di Milano. L'Italia, per Shakespeare e gli Elisabettiani, significava le glorie della civiltà rinascimentale – qui rappresentate da «the liberal arts without a parallel» – dalle arti liberali in cui eccelle senza confronto Prospero. In altri termini, Prospero è presentato come il mago italiano molto *majestic*, molto *royal*, grande maestro e cerimoniere delle eccelse arti rinascimentali, la cui figlia è una meraviglia.

Assolutamente all'opposto è Sycorax, la sventurata strega nord-africana, definita «a hag», una vecchietta, una megera, «a damned witch», una maledetta strega, «a wicked sorceress» una maligna maga, che genera per l'appunto un mostro. Magia bianca contro magia nera, senz'altro. Sì, però poi andrebbe anche detto che alcuni tratti uniscono i due: entrambi, sia Prospero che Sycorax, sono stati banditi, esiliati; entrambi dipendono da schiavi e ministri. Lo sottolineo perché queste insinuanti somiglianze fanno sì che quelle che appaiono come separazioni e differenziazioni – qui il bianco, lì il nero – nel dramma tendono a scolorire a svanire in una perturbante prossimità.

C'è a questo proposito un altro fondamentale contrasto operante nel dramma: da una parte, dicevamo, c'è Prospero, il miracolo del Rinascimento Italiano; dall'altro gli orrori della politica, o meglio di politici assorbiti in piani machiavellici di usurpazione o di matrimoni strumentali – Antonio torna appunto da Tunisi, dove si è appena celebrato un matrimonio assolutamente 'politico'. Però, appunto, se da una parte ci sono gli orrori della civiltà machiavellica (ben sappiamo la fama di cui godeva Machiavelli presso gli Elisabettiani, la propagandata malignità delle sue idee); se dall'altra c'è la meraviglia dell'arte di Prospero, è anche vero che Prospero è implicato con quel mondo, e sull'isola dove naufraga non crea affatto niente di Nuovo, ma cova il progetto di come raddrizzare il primo, o Vecchio Mondo, diciamo. Vediamo semmai come grazie alle sue profonde conoscenze arrivi a produrre la *fiction* della tempesta e del naufragio e tutto il resto – con quale fine? con quale scopo? Se non quello di punire? Ovvero, *redress* (parola fondamentale del lessico drammatico shakespeariano) e cioè, raddrizzare, riportare l'ordine. Non certo, all'inizio della pièce almeno, di perdonare.

Ed è questo il punto: questo dramma, alla fine, non è una tragedia. È una commedia: «the catastrophe is a nuptial» – come scrive Don Adriano De Armado a Jaquenetta in *Love's Labours Lost* all'atto quarto scena prima. E cioè, la catastrofe è nuziale, ovvero le nozze serviranno da scioglimento positivo delle trame.

Che la *Tempesta* non finisca in tragedia significa che nella lotta tra il bene e il male il bene trionfa non grazie a una logica di punizione, ma grazie a un libero atto d'amore; amore che è possibile provare per l'altro, per lo straniero – proprio come accade a Miranda. Ecco allora la *meraviglia*, la *meravigliosa* passione che affeziona all'altro – una reazione di apertura a quel che è nuovo, *new*, *novel*, *strange*. Nuovo e strano... È la passione di Miranda, la quale Miranda, ripeto, è *wonderful*, *full of wonder*. Ma è anche *full of compassion*, *full of pity*.

Incontriamo Miranda all'atto primo, scena seconda, una scena bellissima con una qualità onirica che abbiamo già commentato. Immediatamente, appena incontra il padre, Miranda invoca la sua pietà, lo vorrebbe pietoso. Subito, all'atto primo, scena prima, lo implora perché plachi le acque. E svela il suo cuore pietoso, la sua simpatia istintiva per i naufraghi. Soffre per chi vede

soffrire, spiega. La compassione di Miranda è assolutamente vitale, è il suo *genio*, è il suo *daimon*. Testimonia della sua innata nobiltà. È parte della sua ‘better nature’ – senz’altro necessaria per controbilanciare la “bad nature”, che di qui a poco si scatenerà nell’isola e non verrà, attenzione, solo da Calibano, questo è importante... È a questo punto, che Prospero parte con il suo lungo resoconto di quel che era accaduto a Milano, la congiura, il tradimento e come vengono messi su una zattera e buttati in mare un mare tempestoso. Un racconto dove nel modo della presentazione prevale l’ossimoro; la struttura ossimorica, se così si può dire, è fondamentale nel definire l’atmosfera e il modo dello scioglimento del dramma. Come è importante la domanda di Miranda all’inizio: quando Miranda chiede al padre se il loro arrivo sull’isola fu ‘foul play’ – per un gioco foul sporco, o ‘blessed’; al che lui risponde: «Both , both my girl! / By foul play were we heaved thence, / But blessedly help hither». Il bene e il male si mescolano fin dal primo atto, scena seconda.

Allo stesso modo, quando all’atto quinto, scena prima al verso 178, Ferdinand si ricongiunge al padre che credeva di avere perso, esclama: «Though the seas threaten, they are merciful», e cioè riconosce che i mari sì, minacciano, ma sono anche pietosi. Non è solo citazione ripresa dalla *Dodicesima Notte* (dove all’atto terzo, scena quarta, verso 396, Viola dice per l’appunto che le tempeste sono gentili e l’acqua di mare fresca d’amore); qui, in bocca a Ferdinand, è la riaffermazione della fede nel bene. Che in effetti sempre nella commedia trionfa.

Ecco allora, per concludere: le tempeste non sono vere tempeste. Nella *Tempesta* nessuno annega, nessuno affoga, nessuno muore; semmai tutto diventa “richer and stranger”; semmai, cioè, le cose subiscono una mutazione – “a sea-change” – che è in sé una specie di purga-purificazione, non una catarsi tragica, ma una specie nuova di *release*, *rilassamento* emotivo, un rilascio d’emozione, che è anche un rinnovamento mentale; una pulizia spirituale la potremmo chiamare. Ma grazie a che cosa?

Grazie all’immersione nell’acqua, a una specie di annegamento battesimale. Ecco il senso del naufragio: è un annegamento battesimale. La tempesta è simbolica. La tempesta come il battesimo è una prova grazie alla quale chi la attraversa ne esce purificato, sì che assistiamo a una specie di trasformazione. Non a caso, alla fine dell’atto quinto, quando Prospero scioglie tutti i partecipanti all’evento comico, a cui abbiamo assistito, dal loro stato di incantamento, descriverà così il loro risveglio: ecco il loro cervello, la loro coscienza che comincia a riprendersi, e tra poco con la marea montante quel che ora appare ancora confuso si chiarirà... Insomma, sarà il mare purificatore con le sue acque lustrali a cambiare, trasformare, mutare il loro stato d’animo.

Attenzione, però. Non immaginate che tutto sia bene quel che finisce bene, e cioè, che *the foulness* e *muddiness*, tutto lo sporco sia lavato via. No, non è così. Antonio non si pente, il "ἄνθρωπος

mutismo alla fine è assordante e sinistro. Come una specie di Iago, Antonio resta a significare un che di oscuro, di non detto, di non mutato resta. E resta Caliban.

È importante, cioè, notare che in questo finale è attiva una differente logica; una logica simbolica, una logica passionale, non aritmetica; una logica che non ha niente a che vedere con il conto dei peccati e degli errori, con la contabilità puritana – quella mentalità così “precise” – tanto che quell’ aggettivo ‘precise’ era diventato sinonimo di ‘puritano’.

Nella *Tempesta* niente aritmetica, i conti non tornano; alla fine non c’è reciprocità. Finiti i giochi, non ci sono né vinti né vincitori – o meglio, ci sono, ma anche no. Perché la verità è che i misteri della metamorfosi e del mutamento non si svelano alla luce della ragione, non si dispiegano interamente sotto i lumi di una spiegazione razionale. Alcune pieghe, anzi tante pieghe restano. L’universo sta diventando davvero ‘barocco’ – *plissé*.

Pieghe che sono essenziali all’atmosfera dell’isola e al mistero che si celebra in quei meravigliosi versi – inspiegabili davvero; solo ripetibili come un mantra, una preghiera, una poesia, un canto. Come i versi che all’inizio del primo atto, alla scena seconda, Ariel canta, mentre Ferdinand lo segue; versi che mai dimenticheremo: «Full fathom five thy father lies / Of his bones are coral made / Those are pearls that were his eyes / Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea change / Into something rich and strange». Versi in cui vediamo a cinque leghe sotto il mare il corpo di un padre-re decomporsi in perle e in corallo grazie a una mutazione marina che trasforma occhi e ossa in qualcosa di ricco e di strano.

Alla fine, della *Tempesta* è questa indimenticabile canzone che soprattutto ricordiamo; non solo noi, ma la nostra tradizione. Non a caso Eliot riprenderà quel motivo, in cui si fissa che cosa? se non il tema appunto della metamorfosi? E cioè di una trasformazione grazie alla quale, come dice Alonso, il re di Napoli – che dall’esperienza del naufragio, e cioè della tempesta, è trasformato — si passa da qualcosa di strano, e cioè di meraviglioso, a qualcosa di più meraviglioso e di più strano ancora. «From strange to stranger» come per l’appunto si dice all’atto quinto, scena prima, verso 227.

E parte della *stranezza* è che *crediamo in questa stranezza*. Noi *sentiamo* che la *stranezza* è parte della nostra esperienza di esseri umani. E in questo siamo anche noi ‘trasformati’. Tanto per cominciare abbiamo imparato che ci sono tra terra e mare cose peggiori di Caliban. Poi che ci sono parecchi mostri, forse di più, nella cultura che in natura: i veri mostri sono i civilizzati Sebastian e Antonio; e i veri servi sono Stephano e Trinculo, che rivelano una inferiorità morale, di fronte alla quale Caliban è un eroe del disinteresse. Nobilissimo.

E osserviamo anche, l’ho già detto, che se Caliban è al cuore del dramma, quel cuore di tenebra rimane nero, nerissimo. Di fatto l’arte di Prospero fallisce con lui; la pietà di Miranda xc”c

farsi benedire, o maledire; la *loro* lingua non si appropria di Caliban, semmai Caliban si appropria della loro lingua per maledirli. E cioè a dire: al termine dell'operazione, l'uomo naturale rispetto al quale l'uomo coltivato vorrebbe dimostrare la sua superiorità, dimostra piuttosto limiti dell'uomo coltivato. In altre parole, l'uomo civilizzato, nel confronto con l'uomo naturale, sperimenta i limiti della sua comprensione, rispetto alla quale l'uomo naturale rimane "a thing of darkness": "a wonder" nel senso di "a monster" – che, va detto, Prospero ha il coraggio di riconoscere come "suo proprio": «this thing of darkness I acknowledge mine» – come si dice al verso 275 dell'atto quinto, scena prima. Verso meraviglioso, davvero stupefacente. Con cui Prospero riconosce il suo legame e la sua dipendenza da Caliban. E insieme la sua propria responsabilità e la sua propria colpa. E il suo fallimento: perché sì, non v'è dubbio, Prospero ha fallito con Caliban. Come ha fallito, o comunque qualcosa è andato storto con il fratello, quando ha lasciato che il fratello prendesse il suo posto nell'esercizio del potere. Perché lo riconosce: è stato lui a sbagliare.

Ha sbagliato. E torniamo qui all'idea greca di 'colpa', di *amartia* – che viene da *amartano*. E dà l'idea di un mirare a qualcosa che non si centra: un'azione mancata che l'inglese perfettamente traduce con *mis-take*. Una presa che non è una presa, una presa che non prende, una *mis-prision*.

Alla luce di questa consapevolezza, il passo, o il tono del dramma non può non alterarsi. Il nodo tragico che all'inizio s'era stretto nella trama di vendetta non si risolverà in effetto secondo la naturale attesa, da parte dello spettatore, di una catarsi, o di una purga di qualche tipo. Se la colpa è diffusa, come arriveremo alla restaurazione del bene? Se il male non si addossa tutto in capo a un capro, espulso il quale avremo il senso del ritorno all'ordine – questo sarebbe 'tragico'; se non si avvia comunque la vicenda di un pentimento, grazie al quale il tono 'tragico' svapora nei modi di un romanzesco, per quanto luttuoso lieto fine, come uscirne?

Di fatto con il suo finale la *Tempesta* contraddice ogni genere. Antonio, il fratello usurpatore, rimane *speechless and unrepentant* – impervio alla grazia e alla gentilezza. E Caliban rimane solo, abbandonato da chi l'aveva cresciuto.

Però qualche cosa è accaduto; o perlomeno per alcuni dei protagonisti della storia è accaduta una trasformazione dei loro cuori duri, che opera in virtù della *mercy*. Della misericordia. Perché si badi bene, Prospero perdona. Non punisce, perdona. I protagonisti del dramma naufragano, è vero – come accadde ai colonizzatori che approdarono su sponde fertili, in climi temperati, e così scamparono la morte. E come accade ai principi shakespeariani, che naufragando scoprono che le tempeste possono essere benedette e portare gli uomini a una nuova salute, a una nuova salvezza, a una nuova conoscenza. Appunto: «tempests are kind, the seas threaten but are merciful...».

È questa la meraviglia. E da questa meraviglia, nasce la pietà. La meraviglia di Miranda, ciò che è mirabile in Miranda è precisamente la compassione. La meraviglia è la pietà. Che si perdoni, che si cambi, che ci si trasformi, questa è la meraviglia. Si legga *Corpo Celeste*.¹⁷⁸

È questo il vero tema della *Tempesta*. Nella *Tempesta* la domanda che corre dentro tutto il teatro shakespeariano, quella di Amleto, di Lear, di Macbeth; la domanda prima e ultima: “che cos’è un uomo?”, tramuta in: “Com’è che l’uomo si fa umano?” E la risposta è: attraverso la pietà, grazie alla meraviglia.

Proprio alla fine del dramma: quando i nemici di un tempo sono del tutto in suo potere, Prospero chiede ad Ariel più o meno: “how are they faring?” Come se la cavano? Siamo all’atto quinto, alla scena prima. Ariel risponde che tre di loro – il re di Napoli, il fratello di lui Sebastian e il fratello di Prospero Antonio sono ancora pazzi, allucinati. E aggiunge, parafraso: Se li vedessi adesso, proveresti per loro – e cioè per tre uomini odiosi, odiati – tenerezza. E cioè, i tuoi affetti muterebbero.

È un passo assolutamente cruciale: qui Ariel insegna al mago, al padrone, al signore, la possibilità della trasformazione. Davvero? dice Prospero. Sì, davvero risponde Ariel. E insiste: Se fossi un uomo, io proverei quell’affetto: la tenerezza. E non l’altro: l’odio. Né la vendetta.

Insegna così che la vendetta può essere trascesa dalla compassione – e se la vendetta è trascesa, vince il perdono. E difatti Prospero acconsente. E riconosce che l’azione più rara, più alta, sublime, che supera tutte le altre, è quella: la compassione.

Così come la passione più rara – potremmo aggiungere noi- è la *meraviglia*. Meraviglia e compassione, precisamente... È qui che volevo arrivare; per arrivare a dire che questa una nuova forma che nasce in questi anni e nel modo più perfetto si realizza nella *Tempesta* – che non è né tragedia né commedia – nasce per poter accogliere questa passione.

Ripeto: la nuova forma drammatica di cui assistiamo alla nascita non è tragedia, non è commedia, non è tragi-commedia, non è *romance*: è una commedia umana, una umanissima commedia della pietà, che annuncia un nuovo vangelo, una buona novella – se volete. L’uomo è salvato dalla sua stessa pietà.

¹⁷⁸ In particolare *Attraversando un paese sconosciuto*, in *Corpo Celeste*, cit., pp.17-56.

«IL VOSTRO SILENZIO MI PIACE»: I DRAMMI ROMANZESCHI

di Piero Boitani

Tutto ha inizio con la scena in cui il vecchio Re Lear, impazzito per la crudeltà delle figlie Goneril e Regan, colpito dagli elementi in tempesta, ritrovato e condotto a Dover, nell'accampamento della figlia più giovane, Cordelia, che egli stesso aveva cacciato dal paese, si risveglia a poco a poco dal sonno della sua mente. Il processo attraverso il quale Shakespeare fa tornare Lear alla vita purificato e arreso ad essa è un miracolo di arte drammatica. Lo sprofondare del Re nella follia, il conseguimento di quel tipo di sapienza, era stato lento ed altalenante. La resurrezione attuale è, a paragone, assai più rapida, ma Shakespeare non ha fretta di giungere al riconoscimento della figlia da parte del padre, anzi mette in atto un ritardo tanto più straordinario in quanto concentrato in poche battute. Prima, Cordelia parla a Lear con sollecitudine di suddita: «Come sta il mio regale signore? Come si sente Vostra Maestà?». La voce di lui emerge dalle profondità dell'abisso, sospesa tra il proprio inferno e il paradiso della figlia. Mentre si compie la profezia sulla ruota che il Matto aveva pronunciato in precedenza, Lear vede in Cordelia un'anima beata, un alito del Cielo. È un riconoscimento che travalica il mondo per ripiombare subito nella carne consumata: «Mi fate torto a tirarmi fuori dalla tomba. / Tu sei un'anima in estasi, ma io / sono legato a una ruota di fuoco, e le mie lacrime / scottano come piombo fuso».

Quando Cordelia gli chiede, «Mi conoscete, signore?», egli risponde di nuovo: «Sei uno spirito, lo so. Dov'è che sei morto?». Poi, Lear arriva ad accorgersi dello spazio e del tempo: ma essi sono ancora nebulosi, immersi nella confusione, nell'incertezza. È in realtà la sua stessa percezione sensoriale a trovarsi tuttora sospesa: non può giurare che queste siano le sue mani; sente la puntura di uno spillo sulla pelle, ma vorrebbe esser sicuro della sensazione. Cordelia implora, allora, la sua benedizione. Lear si inginocchia. Quindi, in dodici versi esitanti e tortuosi, compie l'agnizione come fosse a tentoni: inizia dagli unici dati certi, la sua età e la sua follia, ma teme di non essere perfettamente in sé; pensa di riconoscere la figlia e Kent, eppure ne dubita ancora; comprende di aver perso la memoria di se stesso e del mondo perché ha perduto la cognizione dello spazio, dei suoi abiti e del tempo; poi, in un attimo di illuminazione improvvisa, finalmente riconosce Cordelia, proprio nel momento in cui si rende conto di essere (ancora, soltanto, e pienamente) un uomo:

Pray, do not mock me:

I am a very foolish fond old man,
 Fourscore and upward, not an hour more or less;
 And, to deal plainly,
 I fear I am not in my perfect mind.
 Methinks I should know you and know this man;
 Yet I am doubtful: for I am mainly ignorant
 What place this is, and all the skill I have
 Remembers not these garments; nor I know not
 Where I did lodge last night. Do not laugh at me;
 For, as I am a man, I think this lady
 To be my child Cordelia.¹⁷⁹

Tutto è sospeso, nello stupore di questa scena beatifica: ricordo ed essere, conoscere e vivere, follia e saggezza. «Dimenticate e perdonate», implorerà Lear fra pochi minuti. Agnizione significa allora, in questo attimo fra passato, presente e futuro, una nuova consapevolezza, un'apertura mentale nei confronti dell'altro che contrasta con il precedente ripiegamento di Lear su se stesso. Quel tipo di conoscenza era la sapienza – troppo umana – della pazzia: questa conoscenza, che da quella è forgiata attraverso una ruota di fuoco, è comunione; è una saggezza – tutta umana – sublimata e purificata dall'accettazione.

Eppure più tardi, quando, dopo la disfatta, Cordelia invita il padre a vedere le sorelle, la mente di lui si chiude nella prigione, in una gabbia in cui il mondo esterno penetra solo attraverso le menti e le sensazioni dei prigionieri, attraverso l'esclusiva percezione dell'io. Là, in ultima analisi, quella conoscenza serrata in contemplazione diverrà riconoscimento del mondo all'interno del sé e conoscenza divina, come se l'io in comunione soltanto con un altro «tu» si elevasse a «spia» di Dio. Questo supremo riconoscimento è a un tempo umiltà e assunzione su di sé del mistero delle cose, non indagine su di esso: è preghiera e benedizione e canto e racconto reciproco di antiche storie, conoscenza distaccata e sorridente della realtà naturale come di quella politica; del minimo, splendente dettaglio dell'essere (delle «farfalle dorate») e dell'altalena del divenire (delle «novità della corte»).

Quella conoscenza partirà proprio da qui per spargere la sua aura sui drammi romanzeschi, gli ultimi, di Shakespeare – sulle miracolose scene di agnizione fra padri e figlie o fra mogli e mariti in *Pericle*, in *Cimbelino*, nel *Racconto d'inverno*. Dalla tempesta di Lear condurrà alla *Tempesta*. In tutti, sarà presente anche un dibattito sui rapporti dell'uomo con la divinità. In *Re Lear* quella sapienza divina e umana rimane tuttavia imprigionata e condannata. Lear deve cadere a capofitto fino alla conoscenza piccola, ma incredibilmente pesante, di una singola morte, quella di Cordelia.

¹⁷⁹ «Vi prego, non burlatevi di me. Io / sono un vecchio svanito e molto sciocco. / Ottant'anni ed oltre e nemmeno un'ora / di più o di meno. E, per parlar chiaro, / temo di non avere la testa a posto. / Mi pare che dovrei conoscere voi / e conoscere quest'uomo: eppure sono in dubbio, / soprattutto perché non so che posto è questo / e tutta l'abilità che ho non rammenta / questi abiti; né so / dove ho alloggiato la notte scorsa. / Non ridete di me, perché, quanto è vero / che sono un uomo, credo che questa signora / sia mia figlia Cordelia».

La conoscenza è, questa volta, assoluta, ed assolutamente certa; definitiva e persino troppo ovvia: «I know when one is dead and when one lives; / She's dead as earth» («Io so quand'uno è morto e quando è vivo. / Lei è morta come la terra»).

Naturalmente, *King Lear* non è la prima opera in cui Shakespeare ha sperimentato scene di riconoscimento. Basterà pensare alle commedie, e al ruolo risolutivo che l'agnizione o la rivelazione giocano in esse, per rendersi conto di quanto a fondo egli conoscesse le potenzialità di questo che Aristotele considera un nodo centrale dell'intreccio drammatico. Sarà sufficiente richiamare, ad esempio, *La dodicesima notte*, dove l'equivoco che domina il *play* viene risolto dal disvelarsi dell'identità dei due gemelli, Viola e Sebastian, in una scena che partecipa a un tempo della commedia e del romanzesco, e in un dramma che contiene un naufragio, come faranno almeno tre dei *romances*.

È anche vero, però, che proprio poco prima di *Twelfth Night* Shakespeare aveva creato e messo in scena l'*Amleto*, nel quale la possibilità del riconoscimento per mezzo di un processo di deduzione suffragato da indizi materiali – quello che Aristotele avrebbe chiamato riconoscimento *ek syllogismou* – viene negata. Amleto non riesce mai a ottenere prova certa della veridicità di quanto il fantasma del padre ha rivelato. E in verità tutto il procedimento della conoscenza razionale non fa, in questa tragedia, che girare all'infinito intorno a questioni insolubili, oppure cozzare contro muri insormontabili come quello della morte. Soltanto alla fine di *Amleto* emerge, da esperienze e profondità inesplorate e misteriose, non una conoscenza, ma una *sapienza* nuova, quella che ruota attorno alla provvidenza che dà forma ai nostri piani e che regola persino la caduta di un passero.

Credo che sia verso questi problemi che Shakespeare, spinto anche dal mutamento di gusto del pubblico al quale si rivolge, muove nei drammi romanzeschi. Al centro di ognuno di questi c'è la morte, alla fine la rinascita, il riconoscimento, il ricostituirsi di una *philia*, un'unità di affetti e di famiglia.

Ecco, ad esempio, *Pericles*, dove le peregrinazioni marine, i naufragi, l'umana malvagità hanno fatto perdere al protagonista moglie e figlia, ambedue ritenute morte da lui. Al termine di questa vicenda Pericle è un vecchio annichilito dal dolore, piombato, come Lear, in una totale sordità di sensi. Marina, sua figlia, è divenuta la divinità dell'arte e del sapere, la Primavera creatrice e incantatrice, la *Vita*. A poco a poco, nel corso dell'ultimo atto, ella viene a impersonare anche la Verità e la Via. La scena di riconoscimento fra di lei e il padre, quella che T.S. Eliot definiva la più grande delle scene di agnizione mai scritte e un esempio perfetto

dell'«ultradrammatico», «l'azione drammatica di esseri che sono più che umani», si svolge in un'atmosfera che a me è sempre parsa richiamare quella fra Gesù risorto e Maria Maddalena nel Vangelo di Giovanni. Marina, taumaturga e a un tempo *kalogathós* supremo (la «bontà intera che nella bellezza vive»), viene fatta salire a bordo della nave dove Pericle giace smarrito; s'avvicina all'uomo cantando e invitandolo ad ascoltarla, ma egli risponde soltanto con un brontolio incosciente, dandole una spinta. Allora Marina parla, dicendosi una fanciulla che mai prima ha invitato sguardi anche se è stata ammirata come una cometa, una che ha sopportato dolori pari a quelli di lui, eppure di nobile casato. Non ottenendo risposta, vorrebbe desistere, ma qualcosa (un *daimon*?) le fa avvampare il volto e le bisbiglia di rimanere finché lui non parli. E Pericle parla, farfugliando frammenti che ripetono le parole di lei e chiedendole di spiegarsi. Marina gli ha ridato la parola. Ora, ridesta anche la sua confusa memoria e la sua ancor torpida coscienza: Pericle la prega di volgere gli occhi su di lui (quasi ella fosse una divinità) perché ella è, dice, «come qualcosa che...». Improvvisamente, il ricordo intravisto fa nascere la domanda: «Di che paese sei? Di qui, di queste coste?». La risposta di Marina è perfettamente naturale, veritiera, e nello stesso tempo misteriosa, allusiva d'un essere superiore: «No, e di nessuna costa; eppure fui partorita da una mortale e non sono altra da quella che appaio».

Marina è precisa: non è di qui, di Mitilene, né di altra «costa», perché è nata in mare aperto. Ma «di nessuna costa» suggerisce una provenienza ultraterrena, e Marina si affretta allora a soggiungere di esser stata portata al mondo «mortalmente», per concludere poi in tutta umiltà che non è altra da quella che appare. Un *essere* che coincide perfettamente con l'*apparire*? Un essere che non viene da nessuna riva di mare, da nessuna terra, eppure è stato partorito da donna mortale? Solo il Gesù dei Vangeli può reclamare tale pienezza e simili provenienze.

Pericle, desto appena dal lungo oblio, «gonfio di dolore», rimane sulla terra: nota la somiglianza fra la fanciulla e sua moglie – l'ampia fronte, la stessa statura, la parola che incanta e si fa desiderare. Le sue domande s'infittiscono: dove vivi? dove sei stata allevata? come hai appreso queste arti straordinarie? Dove non sono che una straniera, risponde Marina alla prima, e poi, alle altre: «se dovessi raccontare la mia storia, sembrerebbe tutta una menzogna, che si disprezza mentre viene detta». Ancora, umano e sovrumano assieme. Pericle, ora, è pronto a credere. La donna che gli sta davanti, egli proclama, è Pallade, è la Sapienza, la Giustizia, la *Verità*: le crederà sino all'impossibile, *perché* ella assomiglia a una che egli «amava veramente». Sovrumano, dunque, ma radicato nell'affetto più umano che vi sia, l'amore, e l'amore per la moglie. Credere, sì, ma credere con i sensi: ritrovare la somiglianza attraverso l'aspetto fisico, l'essere attraverso l'apparenza. Pericle, per il quale Taisa e Marina sono morte, deve passare attraverso il mistero della morte e superarlo. Senza rinunciare alla ragione, ai fatti, alle prove, ai segni: i tuoi parenti, la tua

discendenza, il tuo casato, le tue pene, la tua storia; e comprendendo la sofferenza di lei e la propria, consacrando Marina statua della Pazienza.

Due Passioni parallele, che fanno dell'uomo e della donna, del padre e della figlia – quasi fossero l'ombra del dio cristiano – una persona sola. Ma è la fanciulla ad incarnare ora la capacità infinita di soffrire e sopportare: *patiens* come Gesù sulla croce, e nello stesso tempo statua di Pazienza – come quelle dei monumenti funebri dell'epoca, come Viola nella *Dodicesima notte* – sulle tombe dei re, sulla tomba di *questo* re, Pericle, delle cui dolorose vicende sorride. Immagine passiva e attiva assieme: sopportazione, e sorriso che annienta la sventura estrema; contemplazione olimpica, e com-passione; sorriso distaccato, e ristoratore.

La fanciulla risponde soltanto con un nome, come fosse Gesù che chiama «Maria»: «My name is Marina». Pericle esclama (echeggiando Lear quando riconosce Cordelia): «Oh, mi si fa beffa, e tu sei stata mandata qui da qualche dio irato per far ridere di me il mondo». Pericle comincia a percepire la divinità nel riconoscimento. Ma Marina, e Shakespeare, invitano alla pazienza. Ogni frase della fanciulla è un oracolo, un enigma che suscita altre domande. Il gioco dell'agnizione è lento, graduale, protratto: a sottolineare la gioia, quella che Freud chiama la *Freude am Wiedererkennen*. Pazienza, sì, come quella che sorride sulle tombe dei re. Piano, Marina prosegue: il nome mi fu dato da mio padre, un re. Al trasalimento di Pericle, che va ora componendo i lacerti di segni che tale rivelazione comporta, la fanciulla replica con la dilazione: «Dicevate che mi avreste creduto, ma per non turbare la vostra pace mi fermerò qui». Dunque la questione è, ancora una volta, credere o non credere: «Ma sei tu di carne e sangue? / Hai un polso che batte o non sei un essere fatato? / Ti muovi anche? Dove sei nata? / E perché ti hanno chiamato Marina?»

Per credere, però, si deve riconoscere, ristabilire la continuità dell'essere-nel-reale, identificare l'*essere-questo-qui*, trapassare la morte: trovare non un fantasma o una fata, ma il polso, la carne, il sangue, il movimento – una persona viva. Tutto, allora, deve tornare: «Called Marina / For I was born at sea». Marina non chiarisce se sia o no di carne; evoca semplicemente la sua nascita sul mare, lontana da ogni costa, appunto. Ma il mare sta ora diventando, per Pericle, *quel* mare: chi era tua madre? E quando lei risponde, figlia di un re, e morta l'istante in cui nacqui, Pericle mostra l'esitazione ultima: «Questo è il più straordinario sogno che mai l'ottuso sonno abbia mandato per beffa a malinconici sciocchi. Questa non può essere mia figlia, sepolta!». È più facile credere a un sogno, certo: alla morte non si sopravvive. Eppure questo sogno parla, si muove, narra vicende meravigliose, ma coerenti. Pericle chiede altri particolari, promettendo di ascoltare in silenzio sino alla fine, e di *credere* ad ogni sillaba che lei pronuncerà. Marina rimanda ancora; poi,

mentre lui piange, racconta la sua storia, terminando col nome del padre: «Io sono la figlia del re Pericle, se il buon re Pericle è ancora».

A questo punto le rivelazioni progressive, le epifanie ritardate, divengono conoscenza: ma non subito, non direttamente. È a Pericle stesso che tocca compiere il riconoscimento e l'atto di fede assieme. Pericle si sente invadere e quasi travolgere da quel mare che l'aveva così tormentato. Questo mare è, ora, la felicità, una gioia pronta quasi ad annegare lo stato mortale di lui.

Marina è risorta: nata in mare, la terra l'ha sepolta e il mare l'ha restituita viva. Pericle diviene figlio di sua figlia: «tu che generi colui che ti generò». Marina viene presentata come l'ombra del Cristo fatto uomo, genitore di sua madre: «divinamente perfetta» e «nuova vita» per il padre, come fra due battute dirà Pericle. Marina è la *Via*, dunque. Eppure di carne e sangue: figlia di Taisa, come ella stessa risponde all'ultima domanda dell'inchiesta condotta serratamente dal padre, il quale ottiene così la prova definitiva. Pericle, e Shakespeare, sono attenti a lasciare il piano teologico in sottile equilibrio e in piena ambiguità: quelli che devono essere ringraziati sono i sacri *dèi*. Ed è Pericle, adesso, che dopo aver rivelato a lei il suo nome, risorge, torna padre, benedice, chiede nuove vesti e consacra Marina sua figlia, quasi fosse lo Spirito che in forma di colomba pronuncia sopra Gesù, «Questo è il mio figlio prediletto, nel quale mi sono compiaciuto».

Padre e figlia stanno divenendo, come Lear si augurava per sé e Cordelia, le spie di Dio: perché hanno preso su sé stessi, hanno vissuto e vivono, il «mistero delle cose». Pericle riacquista, allora, piena coscienza; si accorge del mondo che lo circonda, riconosce infine se stesso: «ho un aspetto selvaggio». Non appena quest'ultimo passo della conoscenza è compiuto, però, ecco ritornare l'ombra dell'ultraterreno. Pericle chiede di nuovo le sue vesti, invoca la benedizione dei cieli su Marina, e improvvisamente sente una musica; poi riprende a parlare, invitando Marina a raccontare tutto, punto per punto, ad Elicano, che sembra ancora dubitare. Quindi s'interrompe di nuovo: «Ma che musica è questa?». E a chi gli risponde di non sentirne alcuna, replica: «Nessuna? La musica delle sfere! Ascolta, Marina mia!». All'incredulità degli altri, ripete: «i suoni più straordinari!»; poi, la musica celestiale lo ferisce, lo attanaglia, lo incanta, e lo assonna. Soltanto Pericle percepisce la musica trascendente, «metafora di grande gravidanza proprio perché rende *fisico* un ascolto *metafisico*». Conoscenza della carne e nella carne, esperienza dell'ultraterreno. Riconoscere coloro che si amano è veramente, adesso, qualcosa di divino, secondo la formula che Euripide fa pronunciare alla sua Elena.

Ma Shakespeare non ha ancora terminato. Per portare il dramma a conclusione, fa apparire Diana, *ex machina*, in visione al dormiente Pericle, al quale ingiunge di recarsi ad Efeso, celebrare sacrifici al suo altare e rivelare alle sue sacerdotesse tutte «le *croci*» sue e di sua figlia. Cosa che il pio Pericle puntualmente adempie nella scena successiva, facendo svenire la moglie Taisa al proprio

racconto. Anche qui, però, Shakespeare mette in azione il ritardo. Se Taisa riconosce subito Pericle dalla voce e dall'aspetto, l'uomo ha bisogno di un intermediario e di prove. Cerimone, che aveva "resuscitato" Taisa dopo l'arrivo del corpo di lei ad Efeso, gli rivela ora che la sacerdotessa di Diana è in realtà sua moglie; poi, menziona i gioielli ritrovati nella bara, che costituiranno evidenza definitiva. Shakespeare però, pur facendone uso, non ha alcuna intenzione di esibire prove meramente materiali. Quando Taisa si riprende, sono di nuovo la voce e l'aspetto di Pericle a colpirla, ed è la voce di lei che invoca il suo nome – come già quella di Gesù con Maddalena – a trafiggere lui: «Oh, mio signore, non sei tu Pericle? Come lui hai parlato, come lui sei»; «La voce della morta Taisa!».

Taisa risorge dai morti una seconda volta. Pericle non sente, ora, la musica delle sfere, né piomba nel sonno, ma fa esperienza della soglia estrema fra vivere e morire, fra «la massima realizzazione di felicità e la scomparsa del tutto»:

This, this! No more, you gods; your present kindness
 Makes my past miseries sports; you shall do well
 That on the touching of her lips I may
 Melt, and no more be seen. O, come, be buried
 A second time within these arms.¹⁸⁰

Eccolo, l'attimo supremo, in cui ritrovare la moglie, ricostituire la famiglia umana e perpetuarla coincidono con il riconoscimento dell'azione divina tanto messa in questione in precedenza, in cui baciare le labbra di una donna significa dissolversi, e seppellire lei nelle proprie braccia vuol dire, propriamente, «non essere più visto», dove il gesto più umano d'affetto e unione che sovverte la morte fa tutt'uno con il trapassare e il trasfigurare. Il tempo è *questo*, ora, sulla terra. La cosa è *questa* qui, a teatro.

Nel dramma romanzesco che segue a *Pericle, Cimbelino*, Shakespeare compie una serie di inauditi esperimenti teatrali, mescolando e sovrapponendo la dimensione storica, l'intreccio amoroso, la tragedia della gelosia e l'elegia pastorale. Anche qui, però, l'azione è dominata dalla morte e termina nella rinascita, nel riconoscimento e nella ricostituzione della *philia*. A monte si trova infatti la disgregazione totale della famiglia: i figli di Cimbelino, Guiderio e Arvirago, rapiti da Belario e allevati sulle montagne; l'altra figlia, Imogene, costretta a lasciare la corte del padre

¹⁸⁰ «Questo, questo! Basta, oh dèi; la vostra generosità / riduce ora ad uno scherzo le mie passate sventure; / e farete bene se mentre le tocco le labbra / io mi dissolvo e sparisco per sempre. Oh, vieni, / sii sepolta una seconda volta in queste braccia».

dall'ira di lui, dalla persecuzione sessuale di Cloten, dall'esilio del marito Postumo. Travestita da giovane uomo, e col nome di Fedele, Imogene viene raccolta da Belario e dai fratelli che non la conoscono e che lei non conosce. Poi, sentendosi male, beve la pozione che le è stata consegnata per curarla. Apparentemente, ne muore, e nelle vesti di Fedele è sepolta dai due ragazzi.

Da tale morte e da tale abisso di ignoranza e di equivoci Shakespeare fa allora rinascere la vita e la conoscenza attraverso una serie di peripezie ancora più mirabolanti di quelle di *Pericle*. In realtà, come Giulietta, Imogene non è morta, ma «risorge» dalla fossa, scambiando il corpo decapitato di Cloten, che le giace accanto, per quello di Postumo. A poco a poco, si giunge alla scena culminante del dramma, quella dell'*anagnorisis*: un'agnizione che, per sciogliere i nodi dell'intreccio, porta sul palcoscenico tutti i personaggi, si prolunga per quasi cinquecento versi, e si articola in ben sedici momenti successivi di riconoscimento e rivelazione. Non ho lo spazio, qui, per ripercorrere tutte queste tappe, ma mi azzarderei a sostenere che un'orchestrazione simile implica una vera e propria «filosofia» del riconoscimento, il quale rappresenta infatti la riconquista, il coronamento e la sublimazione dell'esistenza nel bene, funzionando sia come passaggio dall'ignoranza alla conoscenza, sia come percorso nuovo, più profondo e più vitale, di una conoscenza già presente. Così, mentre Cimbelino “scopre” i propri figli Guiderio e Arvirago in Polidoro e Cadwal, egli “riscopre” Imogene apprendendo la verità su se stesso. Allo stesso modo Postumo, riesaminando le proprie colpe, ri-conosce in Imogene quella purissima fedeltà che già sapeva, ma che si era lasciato ingannare a negare. Guiderio e Arvirago, nel trovare una sorella, ritrovano le ragioni dell'amore che avevano istintivamente provato verso Fedele. Una luce nuova splende sull'esistenza, come dichiara Cimbelino stesso: «Guardate Postumo: / si è ancorato a Imogene, e lei / lampeggia il suo sguardo innocente su di lui; / i suoi fratelli si volgono a me, / e il suo signore getta una luce di gioia / su ogni cosa. Fra ciascuno, fra tutti / c'è come uno scambio reciproco». La conoscenza non è entità astratta, ma riguarda la carne e il cuore degli esseri umani.

E, anche, del pubblico. Parte del complesso riconoscimento dello spettatore consiste nel dover infine ammettere che in *Cimbelino* l'esistenza e l'etica individuali sono inestricabilmente legati ai nodi della storia e alla presenza del trascendente nella vita umana. Il tema della morte e della rinascita – o, più propriamente, della resurrezione – domina, come si è visto, l'intero svolgimento del dramma. Non solo esso è accompagnato da una costante discussione dei vizi e delle virtù degli esseri umani, ma anche inserito all'interno di un dibattito sulla giustizia, e in particolare sulla giustizia divina. Quando compaiono sulla scena, gli Spiriti dei genitori e dei fratelli di Postumo innalzano un vero e proprio canto di ribellione contro Giove, accusandolo di aver trattato iniquamente chi non ha colpa, e minacciandolo addirittura di portare

il caso davanti al foro supremo, il “sinodo” olimpico. La risposta di Giove, nella teofania che lo vede discendere cavalcando l'aquila fra tuoni e fulmini, disegna con fermezza il confine fra le competenze umane e quelle divine, formulando la legge che governa l'insondabile giustizia e la segreta *caritas* provvidenziale della divinità. Ora, questa non è soltanto la comparsa in scena del tradizionale, risolutorio *deus ex machina*. Il dio lascia, nel mondo materiale, un segno materiale della trascendenza, un indizio dell'azione che egli ha preannunciato: la tavoletta con l'iscrizione profetica – l'oracolo – riguardante il destino di Postumo e di tutta la Britannia. Al centro dell'oracolo è Cimbelino, cedro regale e sole raggianti che brilla sull'orizzonte della storia. Innestati di nuovo sull'albero antico, rinascono i rami delle esistenze familiari. Ma ciò che tutto abbraccia è «un'aria dolce», un *mollis aer*, una *mulier*: la «divinità» che si era mostrata «col volto di ragazzo» e che avvolge il mondo, qui e ora, nell'aura della donna: Imogene.

Mi sembra di poter dire, insomma, che Shakespeare crede nella *possibile speranza* di una trascendenza immanente: carne, negli affetti più vicini sulla terra, di un'ombra *aldilà*. La morte sembra a lui, in questi ultimi drammi, non già come una fine, bensì come un passaggio. Egli organizza gli accadimenti umani secondo le regole antiche del romanzesco e del meraviglioso: fornisce, per mezzo di intrecci concatenati e sorprendenti, una spiegazione “logica” del caso e della fortuna che ci appaiono normalmente inconoscibili; offre la prospettiva di un loro dirigersi, forse, verso la salvezza.

Il meccanismo si ripete, con forza ancora maggiore, nel *Racconto d'inverno*, dove la furibonda gelosia iniziale di Leonte gli fa perdere d'un colpo la figlia neonata e la moglie Ermione. Qui, però, alla contrapposizione fra apparenza e realtà, alle peripezie, al naufragio, al pastorale degli altri drammi romanzeschi, si aggiunge anche il contrasto fra Natura e Arte, e il dibattito su di esso che domina tutto il *play*. Non è un caso che, mentre il riconoscimento fra Leonte e la figlia Perdita, pur straordinario, viene presentato indirettamente, attraverso il resoconto di tre Gentiluomini della corte, quello fra Leonte e la moglie, preparato con cura in quella stessa scena, occupi spazio ben più lungo e concluda la rappresentazione. Perché nei sedici anni (il tempo è forse il tema principale del dramma) che separano la nascita di Perdita e la «morte» di Ermione dal fiorire della figlia in bellissima giovane, Ermione è stata «preservata» dall'amica Paulina in maniera che Shakespeare deliberatamente mai chiarisce, e appare all'improvviso come una *statua*, opera appena terminata da Giulio Romano e replica, *mimesis*, tanto perfetta dell'originale da far pensare che in essa l'Arte vinca la Natura.

Dunque la grande scena si apre, presenti ancora una volta tutti i protagonisti, in una vera e propria «galleria» piena di «rarità», un museo privato del Cinquecento. All'improvviso, Paulina tira una tenda e rivela la statua. Ed ecco, si vede «una vita così fedelmente (vitalmente) imitata, / come mai il sonno ha imitato la morte». Se si tratti di sonno o morte non è mai esplicitamente dichiarato, ma il disvelamento produce fra gli astanti un silenzio totale, indice di stupore senza fine. «Il vostro silenzio mi piace», dice Paulina, «rivela ancor più la vostra meraviglia». Per gradi, ora, con lentezza impareggiabile, iniziano il riconoscimento e la resurrezione. L'imitazione di Ermione è perfetta, esclama Leonte, pure la statua ha rughe, che la moglie, quando è morta, non aveva. «Tanto maggiore l'abilità del nostro artista», replica Paulina, «che fa passare sedici anni e la crea / come se vivesse ora». L'Arte, dunque, immagina il Tempo, legge la vita attraverso di esso, imita la Natura. E però, anche li scavalca, concentrando in icona ciò che è stato soggetto alla morte. Perdita, infatti, vorrebbe inginocchiarsi dinanzi alla statua della madre, implorarne la benedizione, prenderne la mano per baciarla. Paulina, che più volte durante la scena minaccia di chiudere la tenda, invita alla pazienza, replicando che l'immagine è appena finita, i suoi colori non si sono ancora seccati. Ma l'Arte incanta: pare che la statua respiri, che le sue vene abbiano sangue davvero, che «la vita stessa sembri calda sul suo labbro». Leonte è pronto ad abbandonare la sensatezza e la saggezza terrene per abbracciare il piacere della presente «follia»: vuole baciare la statua. Paulina lo trattiene: no, «il rosso sul suo labbro è umido», si rovinerà al bacio. Poi, chiede di prepararsi a un prodigio ancora più grande: la farà muovere, scendere dal piedistallo e prendere la mano di Leonte. Il quale è ormai aperto a ogni miracolo. Paulina pretende la nascita della *fede* («it is required / you do awake your faith»). Quindi, pronuncia il comando solenne, invoca la musica: che la desti, che colpisca. *Questo è il tempo, il kairòs, l'ora*. La statua cessa di essere pietra, scenda, si avvicini, ferisca tutti con lo stupore: «Come, / I'll fill your grave up. Stir; nay, come away. / Bequeath to death your numbness, for from him / Dear life redeems you». La tomba è vuota ormai, la vita redime dalla morte e dal suo torpore. Ogni gesto della statua sarà, dice Paulina, «santo».

È una strana mattina di Pasqua, questa, in cui un'immagine scolpita risorge alla vita. La rinascita sulla scena ha tutte le apparenze di un *Rinascimento*, del rifiorire della cultura e, appunto, dell'arte. Ermione, ora, si aggrappa a Leonte, lo abbraccia. C'è chi chiede di farla parlare, di farle rivelare dove abbia vissuto o come si sia sottratta alla morte: domande umane, che vorrebbero penetrare il mistero o ridurre tutto a finzione. Paulina, infatti, risponde con un paradosso: «se vi raccontassero che è viva / ridereste come ad una *vecchia favola*: / eppure sembra che viva / anche se non parla». Un *old tale*, come quelli che Lear voleva scambiarsi con Cordelia, in prigione; un *winter's tale*, un racconto d'inverno.

Ma basta chiamarlo così? Paulina mostra ad Ermione la figlia ritrovata. Ed Ermione, finalmente, parla: invoca la grazia degli dèi sul capo di Perdita, chiede a *lei* i particolari della sua salvezza, della sua vita, del suo ritrovamento. Quanto a se stessa, dichiara soltanto che, nella speranza di riabbracciare viva la figlia, si è «preserved» – conservata – per vedere la fine, «the issue». Conservata in vita?, ci si domanda con Leonte, che poco dopo chiede *come*: «perché io la vidi, così credevo, morta / e invano ho recitato molte preghiere / sulla sua tomba». Insomma: cosa è più plausibile, una vecchia favola o una statua che torna a vivere? Perché questa è l'alternativa cui Shakespeare ci chiede di credere: all'una o all'altra di due *finzioni*, quella della vita che si è miracolosamente preservata attraverso il tempo e le avversità, e quella dell'arte che, nella sua *verisimiglianza*, restituisce la vita. Fare delle due una cosa sola, sostenendo che Ermione non sia mai morta e che torni alla vita in forma di statua perché tale, con un trucco sensazionale, la vuole presentare Paulina, è ragionevole. È *troppo ragionevole*: per un dramma che non offre chiarimenti: e per la vita – e la morte – che non offrono spiegazioni.

Inoltre: se possiamo credere, usando la necessaria «suspension of disbelief», che una statua può tornare in vita, che essa imita perfettamente la persona reale – insomma se possiamo credere nel mistero e nel miracolo dell'arte – allora, sembra suggerire Shakespeare, possiamo anche credere nella resurrezione dai morti, il mistero e il miracolo predicati dal Cristianesimo: senza i quali, come dice Paolo, «vana è la nostra predicazione, e vana la vostra fede» (è un caso che «Paulina» sia il femminile di Paolo?). Shakespeare pare annunciare che tutto quel che è necessario per la *fede* è una *suspension of disbelief*. Buona novella sensazionale, che farebbe da complemento, e aggiornerebbe alla sensibilità moderna, quella paolina e dantesca, per la quale fede è «sustanza di cose sperate / ed argomento de le non parventi». Marina, Taissa, Imogene, Perdita, Ermione. Questi Vangeli predicano, al femminile (e perciò in modo persino più rivoluzionario dei Vangeli stessi), la resurrezione *della carne*: non nell'aldilà, ma qui, ora, in un mondo che è il nostro e che è contemporaneamente nuovo, in un tempo che è umano eppure ritardato (i sedici anni di Ermione, la vita intera di Marina). Nel Credo niceno, comune a tutti i cristiani, si chiama «vita *venturi saeculi*». E questa resurrezione tali Vangeli annunciano sulla base degli affetti più umani, dell'amore più apparentemente banale e quotidiano ma in realtà più profondo, quello fra marito e moglie, fra padri, o madri, e figlie. Chi non ricorda lo straordinario «Amen» che Dante fa esalare con subita prontezza ai sapienti beati nel XIV del *Paradiso* appena Salomone, con voce somigliante a quella dell'Annunciazione di Gabriele a Maria, termina la sua infervorata spiegazione sul crescente fulgore della *carne* dopo la resurrezione? Quell'«Amen», scrive Dante, mostra come i beati, che ora, in cielo, sono mere luci, desiderino intensamente i «corpi morti». Poi, aggiunge con colpo

inatteso, come stesse pensando ai *romances* di Shakespeare: «forse non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari / anzi che fosser sempiterne fiamme»!

Tanto più mi sembra questo vero quando leggo e vedo la *Tempesta*, dove c'è naufragio, ma non morte per acqua; dove c'è rinascita, ma come scoperta di un nuovo mondo e restaurazione al vecchio; dove tutto è illusorio e reale, isola, teatro e metateatro; e dove, soprattutto, non c'è riconoscimento, ma *rivelazione*. Qui infatti Prospero, in assenza di *dei ex machina*, è lui stesso *deus machinae*, demiurgo supremo che, dopo aver abiurato l'arte sua creatrice, si manifesta uomo: «Behold, sir king, / The wronged Duke of Milan, Prospero, / For more assurance that a living Prince / Does now speak to thee, I embrace thy body» («Guarda, o Re, / il Duca di Milano, / Ingiustamente spodestato, / Prospero, / E affinché tu sia sicuro che a parlarti / E' un Principe vivente, / Abbraccio il tuo corpo»). Prospero parla come Gesù ai discepoli riuniti dopo la Passione: «palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet». E poco dopo, dinanzi all'incredulità degli astanti, ripete la formula di identificazione della divinità nei testi antico e neo-testamentari: «know for certain / That I am Prospero, and that very duke / Which was thrust forth of Milan; who most strangely / Upon this shore, where you were wrack'd, was landed, / To be lord on't» («Siate certi che io sono Prospero, / Il Duca scacciato da Milano, / Il quale, per uno strano caso, / Su questa stessa riva / Dove voi naufragaste / Approdò per esserne il *signore*»). Certo, una divinità che, uscita dalla Storia, ora vi rientra; un *numen* di sapienza e di arte che può commettere errori, come un uomo, e che fra poco dedicherà un pensiero su tre alla sua tomba. Ma, appunto, dio di carne, immanente, pereunte, umano. Questo è il Nuovo Testamento di William Shakespeare. Quando Miranda, riecheggiando Isaia e l'Apocalisse e con la mente dominata dal Rinascimento, indica in questo che ora vede pieno di magnifiche creature umane «a brave new world» («et vidi caelum novum et terram novam»), Prospero può a ragione replicare, come un dio fatto uomo, che troppo bene conosce la terra: «nuovo per te».

«IL DRAMMA E IL SOGNO»: QUALCHE CONSIDERAZIONE SU
SHAKESPEARE E L'IMMAGINARIO NELLA PITTURA ROMANTICA

di Claudio Zambianchi

Fu William Hogarth il primo artista a rappresentare nei suoi dipinti i testi di William Shakespeare, a circa un secolo dalla morte del poeta, negli anni Venti del Settecento.¹⁸¹ Il rapporto tra i drammi e le commedie shakespeariane e le arti visive si intensifica nei decenni successivi e giunge al punto massimo di tensione nel cinquantennio che va tra gli anni Sessanta del Settecento e il primo ventennio dell'Ottocento. In questo periodo i temi shakespeariani in pittura divengono il fuoco dove si incontrano questioni cruciali legate alla storia e alla teoria dell'arte: i confini fra la letteratura e la pittura; la gerarchia dei generi; le idee relative all'espressione degli affetti attraverso gli atteggiamenti del volto e del corpo; categorie estetiche quali il sublime e il drammatico; la domanda di arte e letteratura da parte di un nuovo pubblico cui iniziative come la Boydell Shakespeare Gallery cercano di rispondere. È un momento che coincide con la nascita nei teatri di Londra di uno star system di grandi attori, primo fra i quali David Garrick, cui si legano interpretazioni molto caratterizzate dei testi di Shakespeare (sin lì recitati a teatro in versioni scorrette, riscritte, spesso stravolte). Non solo in Inghilterra, ma anche altrove in Europa, l'arte romantica sceglie Shakespeare, poeta delle passioni e dell'immaginario, come autore elettivo, accanto a Dante, e lungo tutto l'Ottocento la produzione di opere visive a tema shakespeariano si moltiplica con una straordinaria varietà di sfumature, che vanno dalla riappropriazione idiosincratica, ben oltre il limite della traduzione filologica del testo in immagine, di William Blake, a quelle letterali di artisti vittoriani come Frederick Leighton, alle interpretazioni dei Preraffaelliti. Anche in Francia Shakespeare è poeta prediletto da artisti di cultura e ispirazione ben diverse. Paul Delaroche, con astuzia e abilità, usa i drammi shakespeariani per creare effetti patetici e drammatici per un pubblico di bocca buona, come ad esempio ne *I figli di Edoardo* (Parigi, Louvre), dove i due figli di Edoardo IV, prigionieri nella Torre di Londra, terrorizzati, aspettano che la loro sorte si compia per mano di James Tyrrell, lo scherano agli ordini di loro zio Riccardo III. Esposto al Salon

¹⁸¹ Debbo molte delle notizie sulle singole opere citate e sul quadro generale di riferimento al catalogo della mostra *Shakespeare nell'arte*, a cura di J. MARTINEAU e M.G. MESSINA, tenutasi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 2003. Le note sono ridotte all'indispensabile e danno quasi soltanto i riferimenti per le citazioni testuali; per il resto si rinvia alla bibliografia, che, data la vastità degli argomenti, è da intendersi come soltanto orientativa. Dove non altrimenti indicato le traduzioni sono mie.

del 1831, il quadro ebbe grande successo, piacque cioè agli spettatori a cui era destinato, quelli di gusti facili. Ci sono tuttavia almeno tre stelle di prima grandezza nel firmamento dell'arte colta del romanticismo francese, interpreti di una pittura assai più sofisticata di quella di Delaroché, che tornano spesso su temi shakespeariani: Théodore Chasseriau, Gustave Moreau e il più grande dei tre, Eugène Delacroix, che Charles Baudelaire definisce come un traduttore, a suo modo, di Shakespeare. La pittura di Delacroix si dimostra capace di rivelare, al pari della grande letteratura, «idee di un ordine più elevato, più sottili e più profonde di quasi tutti i quadri moderni».¹⁸² Delacroix è in grado di «fondere», dice ancora Baudelaire a proposito della qualità shakespeariana della sua pittura, «in un'unità misteriosa, il dramma e il sogno»,¹⁸³ con una forza propria dell'immaginazione, definita dal poeta nel *Salon del 1859* come «la regina delle facoltà».¹⁸⁴

Era stata proprio l'immaginazione creatrice di Shakespeare a farne l'autore favorito dai «pittori dell'immaginario» (uso la definizione datane da Giuliano Briganti¹⁸⁵) attivi nella seconda metà del Settecento. Ai primi del Novecento, in un altro momento fondamentale di ridefinizione degli obiettivi delle arti e dei loro reciproci rapporti, la forza immaginativa dei testi shakespeariani fa sì che essi si prestino a messe in scena di inedita novità visiva. In particolare, uno dei fondatori del moderno teatro di regia, Edward Gordon Craig, firmò numerose messe in scena shakespeariane. La più celebre forse fu quella di *Amleto* al Teatro d'Arte di Mosca nel 1912, di cui Craig curò le scenografie e i costumi su invito di Constantin Stanislavski. L'autore crea uno spazio astratto, visionario, antinaturalistico, simile in questo all'arte visiva prodotta in quegli stessi anni, da Matisse a Picasso, da Kandinskij a Klee. È una chiave particolarmente adatta, secondo Craig, al teatro di Shakespeare, dominato com'è dalla presenza degli spiriti e dalla rivelazione dell'invisibile che rendono così vere le parole rivolte da Amleto a Orazio: «Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante ne sogni la tua filosofia» (*Amleto*, I v).¹⁸⁶

La figura centrale nella definizione del rapporto fra Shakespeare e le arti visive nella seconda metà del Settecento è Johann Heinrich Füssli (poi anglicizzato in Henry Fuseli), nato a Zurigo nel 1741 e morto a Putney Hill, Londra, nel 1825, artista e uomo di cultura precoce e complesso. Come pittore shakespeariano, e non solo, Füssli (per rubare le parole a George Kubler) si giovò di un

¹⁸² C. BAUDELAIRE, *Exposition universelle – 1855 – Beaux arts* (1855); trad. it. *Esposizioni universale – 1855 – Belle arti* (1855); in ID., *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 201-202.

¹⁸³ Ivi, p. 198.

¹⁸⁴ C. BAUDELAIRE, *Salon de 1859* (1859); trad. it. *Salon del 1859*, in ID., *Scritti sull'arte*, cit., p. 222.

¹⁸⁵ G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario: arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1977.

¹⁸⁶ Vd. J. LAVER, *Shakespeare and Gordon Craig*, «Apollo», 79/26, N.S. (aprile 1964), pp. 326-327. Il testo di Craig è E.G. CRAIG, *On the Ghosts in the Tragedies of Shakespeare* (1910); in ID., *On the Art of the Theatre*, a cura di F. CHAMBERLAIN, London-New York, Routledge, 2009, pp. 128-136.

propizio momento di «accesso»¹⁸⁷ all'arte: quando egli iniziava a dipingere, infatti, i temi shakespeariani erano divenuti uno dei nodi principali attorno ai quali si svolgeva in Inghilterra un fondamentale dibattito relativo all'opera d'arte e al suo statuto. Perché un pittore potesse profittare appieno della ricchezza di un momento culturale siffatto, bisognava che fosse in possesso di doti artistiche e culturali non comuni.

Giovanissimo, a Zurigo, Füssli fu allievo di Jacob Bodmer, importante intellettuale preromantico, al centro della vita culturale europea di lingua tedesca, precoce assertore dell'importanza dell'immaginazione nella creazione artistica e quindi appassionato di Shakespeare e suo traduttore, anticipatore, quindi, di un interesse per l'opera shakespeariana diffusosi poi nel Romanticismo tedesco. Fu proprio il Romanticismo, infatti, ad attribuire una importanza inedita all'immaginazione. Nel tracciare una breve storia di quest'ultima facoltà nella cultura occidentale, Jean Starobinski riferisce che, nel pensiero antico e fino al Rinascimento e al Barocco, l'immaginazione è una «facoltà intermedia fra il sentire e il pensare»,¹⁸⁸ i cui frutti sono privi di uno statuto ontologico precisato. Vi è solo un'eccezione rilevante allo stato di cose appena descritto, quella costituita da Giordano Bruno, che costituisce un precedente importante per il pensiero romantico: secondo questo autore l'immaginazione non è una componente accessoria, «riproduttrice e combinatoria», ma «fonte vivente di forme originali».¹⁸⁹ È solo con il Romanticismo, tuttavia, che si fa strada diffusamente la nozione di un'immaginazione creatrice ed essa finalmente diventa, baudelaireianamente, la «regina delle facoltà». Proprio perché fa leva su di essa, l'opera d'arte smette di essere specchio del mondo esterno e diviene luce illuminante, lampada irradiante, espressione sensibile di una presenza ineffabile, quella dell'artista e del potere misterioso che lo possiede.¹⁹⁰

Tramite Bodmer, nei suoi anni giovanili Füssli comprende l'importanza dell'immaginazione e matura una passione per Shakespeare, di cui traduce in tedesco *Macbeth*; Shakespeare, accanto a Milton, fu per tutta la vita la sua ispirazione poetica preferita.

Destinato inizialmente alla vita ecclesiastica, Füssli abbandonò la carriera di pastore e la città di Zurigo nel 1762 perché autore, assieme al suo grande amico Johann Kaspar Lavater, di un pamphlet politicamente compromettente per cui rischiava il carcere. Dopo due anni trascorsi a Berlino, si trasferì nel 1764, ventitreenne, a Londra ed elesse l'Inghilterra a sua seconda patria. A

¹⁸⁷ G. KUBLER, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (1962); trad. it. di G. CASATELLO, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Torino, Einaudi, 1976, p. 14.

¹⁸⁸ J. STAROBINSKI, *Jalons pour une histoire du concept d'imagination*, in Id., *L'oeil vivant 2: La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 177.

¹⁸⁹ Ivi, p. 185.

¹⁹⁰ Ivi, p. 187. Qui il riferimento di Starobinski è al libro di M.H. ADAMS, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.

Londra Füssli scrive nel 1767 i *Remarks on the Writings and Conduct of J.J. Rousseau* (autore che aveva conosciuto personalmente) e sembra destinato alla carriera di critico, uomo di lettere e di pensiero. Fu Joshua Reynolds, iniziatore e primo Presidente della Royal Academy (fondata nel 1768), ad accorgersi del talento artistico del giovane Füssli (il cui padre era pittore dilettante, oltre che antiquario e intellettuale) e a raccomandargli di affinarlo con un viaggio in Italia, che si trasformò in un lungo soggiorno a Roma, protrattosi dal 1770 al 1778.

I taccuini romani di Füssli sono ricchi di disegni shakespeariani, dove i personaggi del poeta appaiono talora declinati su una scala monumentale, come se dovessero ornare le mura di un edificio, e stilisticamente ispirati agli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina: si tratta qui, perciò, di uno Shakespeare sublime, le cui opere Füssli pone sullo stesso piano del racconto biblico. A Roma Füssli disegnò anche scene da singole tragedie, prediligendo quelle a carattere visionario. Nella traduzione visiva dei testi shakespeariani Füssli è un innovatore, sin dagli anni romani, ed esercita un'influenza molto forte su altri «pittori dell'immaginario» stranieri attivi a Roma in quegli anni, come (ma è solo un esempio) il danese Nicolai Abildgaard.¹⁹¹ È una interpretazione di Shakespeare che non dipende dalle impressioni suscitate dal teatro, ma è determinata dalle immagini mentali evocate dalla lettura della poesia shakespeariana. Se Füssli ha sotto questo profilo un ruolo decisivo, egli non è né il solo né il primo. Prima di lui c'erano stati George Romney, che alla produzione ritrattistica affianca un'attività meno continuativa, ma più ambiziosa di pittore di storia, e John Runciman, scomparso a ventiquattro anni nel 1768. E fra i contemporanei di Füssli pittore shakespeariano fu l'irlandese James Barry, e più sotto si dirà di William Blake, che subì direttamente l'influenza di Füssli, soprattutto nei primi anni della sua creazione; nessuno di loro, tuttavia, frequentò Shakespeare con la stessa intensità e costanza di Füssli.

Sino all'ultimo trentennio del Settecento la pittura di soggetto shakespeariano non si basa sull'immaginazione creatrice, ma è la traduzione visiva di messe in scena teatrali, com'è il caso del *Falstaff recluta le proprie truppe*, dipinto nel 1728 da William Hogarth, considerato il primo dipinto raffigurante un «allestimento shakespeariano».¹⁹² Sempre da una rappresentazione teatrale deriva *David Garrick nel ruolo di Macbeth e Anna Pritchard nel ruolo di Lady Macbeth* (Londra, Garrick Club), eseguito nel 1768 da uno specialista di dipinti di soggetto teatrale, Johann Joseph Zoffany, nato a Francoforte sul Meno nel 1733, e poi espatriato a Londra.¹⁹³ Nel quadro compaiono due

¹⁹¹ P. KRAGELUND, *Abildgaard, Füssli and the First Shakespeare Paintings Outside Britain*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», vol. 73, n. 2 (2010), pp. 237-254.

¹⁹² E. EINBERG, *Falstaff recluta le proprie truppe*, in *Shakespeare nell'arte*, cit., p. 112.

¹⁹³ Su Zoffany e Füssli vd. S. L. CARR, *Verbal-Visual Relationships: Zoffany's and Fuseli's Illustrations of Macbeth*, «Art History», Vol. 3, n. 4 (dicembre 1980), pp. 375-387.

grandi attori shakespeariani di quegli anni, che anche Füssli aveva visto recitare negli stessi ruoli (a Londra l'artista andava continuamente a teatro) e tradotto visivamente in un disegno talmente vivace da rasentare la caricatura, databile al 1766 (Zurigo, Kunsthaus), un paio d'anni prima del quadro di Zoffany e quattro prima della partenza di Füssli per Roma. Già in un disegno romano del 1774 (Londra, British Museum) la stessa scena di *Macbeth* (II, 2) ha perso il legame con i tratti fisiognomici degli attori (così importanti nel dare sapore al disegno londinese) e l'espressione è affidata a volti trasformati in maschere e a movimenti eloquenti del corpo dei protagonisti; lo stesso avviene, a vari decenni di distanza, nel 1812 circa, in un dipinto tardo (*Lady Macbeth afferra i pugnali*, Londra, Tate Gallery).

Mentre quindi Hogarth, nel già citato *Falstaff recluta le proprie truppe* o nel *David Garrick nei panni di Riccardo III* (1845; Liverpool, Walker Art Gallery), traduce visivamente spettacoli shakespeariani o ritrae grandi attori in costume di scena, in Füssli la pittura di tema shakespeariano è, salvo rarissime eccezioni, «pittura di storia»; corrisponde cioè al più elevato dei generi artistici nella classificazione dettata da Sir Joshua nei *Discourses* (le conferenze periodiche da lui tenute alla Royal Academy). Nella gerarchia di Reynolds la pittura di storia costituisce il vertice; seguono il paesaggio classico, il ritratto, genere in cui Reynolds eccelle (e che praticava assai più della pittura di storia), e poi generi legati alla pittura della realtà, come le scene di vita quotidiana o le nature morte.

I temi della pittura di storia sono quelli forniti non solo dalla storia recente o passata, appunto, ma anche dalle Sacre Scritture, e dalla grande poesia. Rientrano quindi a pieno titolo nel genere più elevato dell'arte le scene di ispirazione shakespeariana mentre i ritratti di un grande attore o i dipinti raffiguranti spettacoli teatrali appartengono a generi inferiori. In larga prevalenza Füssli pensa alle scene shakespeariane come a evocazioni di immagini poetiche suscitate dai testi, pertinenti, quindi, allo stile più nobile dell'arte, alto al punto di toccare il sublime, concetto, quest'ultimo, riportato d'attualità nel 1757 da Edmund Burke, sulla scorta del trattato antico dello pseudo Longino.¹⁹⁴ Füssli ha piena familiarità con la nozione burkeana del sublime e usa il termine a più riprese nelle conferenze tenute nella sua qualità di Keeper e poi di Professore di pittura presso la Royal Academy, incarico quest'ultimo da lui ricoperto fra il 1801 e il 1823. Nelle *Lectures* il sublime è associato con la dimensione epica propria di Omero e Michelangelo, dove il poeta e l'artista visivo trasmettono una sola idea, concentrata, potente e univoca. È la tonalità con cui Füssli interpreta Shakespeare nei disegni romani degli anni Settanta, dove uno dei riferimenti principali, lo si è visto, è agli affreschi michelangioleschi della Sistina. Nelle conferenze, tuttavia, accanto al sublime,

¹⁹⁴ E. BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757); ed. a cura di J.T. BOULTON, Notre Dame e London, University of Notre Dame Press, 1958.

compaiono altre due categorie nelle quali, secondo Füssli si esplica la cultura artistica elevata: la drammatica e la storica. Quella drammatica riguarda più da vicino il Füssli artista shakespeariano, perché secondo il pittore le opere letterarie e artistiche appartenenti a questa tipologia mostrano i personaggi «nel conflitto delle passioni con le regole, le norme e i pregiudizi della società» ed è possibile identificarsi con le loro passioni, «la pietà, il terrore, la speranza e la paura».¹⁹⁵ È la categoria a cui appartengono in arte Raffaello e, nella letteratura, Sofocle e Shakespeare. Nella sua capacità di farsi veicolo di un'infinita varietà di emozioni umane, Shakespeare per Füssli, non è soltanto poeta sublime, ma anche e soprattutto drammatico. Per l'ampiezza delle gamme emotive evocate, egli è vicino a Raffaello, capace come lui di terribilità michelangiolesche e di accenti poetici fiabeschi e delicati. In altre parole, a mio vedere,¹⁹⁶ la qualità sublime è una delle modalità possibili in cui si declinano le interpretazioni shakespeariane di Füssli, ma non la sola. La categoria drammatica sembra quella capace di modulazione e varietà espressive maggiori delle altre: assai modernamente, per Füssli la funzione dell'arte è l'espressione,¹⁹⁷ non la bellezza, come invece per Johann Joachim Winckelmann e Gotthold Ephraim Lessing. A questo riguardo è interessante notare come la ricerca del rapporto fra pittura e poesia in questa fase dell'arte inglese si svolga nei decenni immediatamente successivi alla pubblicazione del *Laocoonte* (1766) di Lessing (che era in rapporti di stima e amicizia con Lavater), il libro in cui l'autore cerca di ridefinire relazioni e confini fra le arti, secondo un'intenzione contraria alla teoria rinascimentale e barocca della sorellanza fra poesia e pittura (*ut pictura poesis*). Lessing è convinto che vada operata una distinzione netta tra poesia e pittura, perché la prima ha carattere temporale, la seconda spaziale (e perciò sinottica). Lessing è convinto perciò, analogamente a Winckelmann, che lo scopo della pittura consista essenzialmente nel riproporre la bellezza del corpo umano e che l'espressione delle emozioni non sia terreno per la pittura, ma per la poesia.¹⁹⁸ Lessing sembra cieco di fronte al fatto che il grande spazio delle passioni umane è comune all'arte visiva e alla poesia.¹⁹⁹ E infatti tanti artisti negli ultimi trent'anni del Settecento, per esprimere una tale ricchezza, continuano a ricercare temi nella grande poesia, e in quella di Shakespeare in particolare, cercando con essa un rapporto non illustrativo, ma emozionale e immaginativo.

¹⁹⁵ J.H. FÜSSLI, *Fourth Lecture IV*, in J. KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, 2, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831, p. 195. V. anche K. JUNOD, *Henry Fuseli's Pragmatic Use of Aesthetics: His Epic Illustrations of "Macbeth"*, «Word & Image», 19/2 (2003), pp. 141-147.

¹⁹⁶ Su questo Karen Junod esprime un parere che almeno in parte diverge dal mio: Junod [*Henry Fuseli's Pragmatic...*, cit., p. 141] vede infatti una «discrepanza fra lo Shakespeare che [Füssli] legge e quello che egli dipinge» e considera quest'ultimo prevalentemente sublime.

¹⁹⁷ A titolo soltanto esemplificativo v. i passi citati in E. C. MASON, *The Mind of Henry Fuseli: Selections from His Writings with an Introductory Study*, London, Routledge & Kegan Paul, 1951, pp. 62 e 301.

¹⁹⁸ R.W. LEE, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», 22/4. (dicembre 1940), in part. pp. 214-216.

¹⁹⁹ Ivi, p. 215.

Come trasmettere, tuttavia, le emozioni in pittura? Su questo Füssli e i suoi contemporanei potevano giovarsi di una tradizione secolare, che da Leonardo, passando per Raffaello, arrivava alla teorizzazioni accademiche barocche (celebre quella del francese Charles Le Brun), per la quale le emozioni si trasmettevano in pittura attraverso le espressioni del volto. Füssli, amico di giovinezza del grande studioso di fisiognomica Lavater, era abilissimo nell'esprimere le emozioni attraverso l'atteggiarsi del volto dei suoi personaggi: lo vediamo, ad esempio, nell'espressione terrorizzata dipinta sul volto di Amleto che vede il fantasma del padre (*Gertrude, Amleto e il fantasma del padre*, 1793; Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca) con gli occhi spalancati e i capelli irti sulla testa. In questo stesso dipinto si nota tuttavia anche il nuovo accento, tipico del secondo Settecento, sull'espressività e sulla gestualità eloquente del corpo intero,²⁰⁰ la stessa (per citare due opere celebri) de *La maledizione del padre: il figlio ingrato* (1777; Parigi, Louvre) di Jean-Baptiste Greuze, o de *Il giuramento degli Orazi* (1784-1785; Parigi, Louvre) di Jacques-Louis David, anticipato cinque anni prima da Füssli ne *Il giuramento dei tre confederati sul Rütli* (1779-1780, Zurigo, Rathaus). È quindi l'infinita gamma di sfumature emotive in Shakespeare a farne il poeta più frequentato nella pittura e nei disegni da Füssli, che di volta in volta ne sottolinea gli aspetti tragici, patetici, fiabeschi, perturbanti.

Sebbene sia Füssli l'artista inglese che più sviluppa le dimensioni poetiche e immaginarie dei testi shakespeariani, egli è in buona compagnia. Ideata nel 1786 dall'editore e tipografo John Boydell, veniva infatti inaugurata nel 1789 in Pall Mall a Londra la Boydell Shakespeare Gallery, dove erano allestiti dipinti di soggetto shakespeariano commissionati ai maggiori pittori attivi allora a Londra, tra cui Reynolds, l'antesignano Romney, James Barry, Angelica Kauffmann, Joseph Wright of Derby e tanti altri. I quadri esposti negli spazi della galleria servivano come prototipo per incisioni destinate a illustrare una edizione di lusso delle opere di Shakespeare (poi vennero vendute anche come fogli separati, quando iniziarono le difficoltà che portarono il progetto di Boydell al fallimento). I volumi (nelle intenzioni di Boydell la vera fonte di provento dell'impresa) erano venduti per sottoscrizione ad alcune centinaia di abbonati, tra i quali il re Giorgio III in persona (il pagamento di un biglietto all'ingresso della galleria serviva soltanto a limitare l'accesso ai visitatori di classe sociale elevata).

La Boydell Gallery è un'iniziativa di nuovo genere, in cui si incontrano arte colta e mercato: se le intenzioni espresse da Boydell erano quelle di promuovere lo sviluppo della pittura di storia in un'Inghilterra dove una committenza essenzialmente privata aveva patrocinato altri generi artistici, soprattutto il ritratto, l'operazione non era tuttavia elitaria. Il pubblico a cui intendeva rivolgersi

²⁰⁰ Su questo tema vd. il cap. I («The Eloquent Body») di D. JOHNSON, *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993.

Boydell attraverso il sistema della sottoscrizione, infatti, era relativamente vasto ed era costituito da aristocratici e borghesi che solo allora cominciarono a considerare Shakespeare come il poeta nazionale inglese.

Alla Shakespeare Gallery di Boydell si affianca, a poca distanza di tempo, quella di James Woodmason che apre i battenti a Dublino nel 1792 e viene trasferita a Londra nel 1794. Molti degli artisti sono gli stessi di Boydell: Füssli, ad esempio, partecipa inizialmente con quattro dipinti e poi ne aggiunge un quinto, tutti ancora esistenti. A queste gallerie shakespeariane Füssli deve l'idea di costruirne una propria, dedicata a John Milton, altro poeta da lui amatissimo e al quale riconosce una qualità sublime: la Milton Gallery aprì nel 1799, forte di una quarantina di dipinti. Le due Shakespeare Gallery, la Milton Gallery,²⁰¹ la fondazione stessa della Royal Academy alcuni anni prima, dimostrano, nella diversità delle iniziative, la comune volontà degli artisti britannici e più in generale del contesto culturale inglese di situare stabilmente le arti visive ai piani alti della cultura, insistendo in particolare su una pittura di storia basata su temi dedotti dalla grande poesia.

Alla Boydell Shakespeare Gallery non partecipa, malgrado i tentativi, William Blake, che interpreta Shakespeare alla luce di una personalissima immaginazione creatrice. Blake, nella doppia veste di poeta e di pittore, non solo trae ispirazione dai testi shakespeariani, ma anche li metabolizza e li fa suoi, al punto da creare talvolta, nella letteratura come nella pittura, personaggi nuovi, in parte modellati su quelli di Shakespeare. La figura di Tiriël, ad esempio, oggetto di un componimento poetico e di una serie di illustrazioni, è ispirata a quella di Lear.²⁰² Anche limitandosi a considerare le opere che fanno diretto riferimento ai drammi shakespeariani, già esse possono dare un'idea di quanto sia forte la qualità inventiva con la quale Blake restituisce il mondo shakespeariano, e di quanto spesso sia idiosincratca e stravolta la traduzione visiva dei testi originali. La dimensione visionaria dell'interpretazione blakeiana dei testi di Shakespeare si manifesta nell'acquerello *Quale angelo caduto dalle nubi* (1809; Londra, British Museum), ispirato alla prima parte dell'*Enrico IV* (IV, I), dove l'autore rende letterale la similitudine usata da Shakespeare per lodare la bravura di cavallerizzo del futuro Enrico V, paragonato a un angelo che scende dal cielo per salire in groppa a un «fiero Pegaso». La figura femminile con il grande libro aperto distesa sopra la nuvola è inventata da Blake e, secondo Martin Butlin, potrebbe rappresentare l'ispirazione poetica. Nell'uso di un disegno non descrittivo, l'opera è affine all'interpretazione

²⁰¹ Sulle Gallerie letterarie inglesi di questo momento vd. ad es. C. ROVÉE, «Everybody's Shakespeare»: *Representative Genres and John Boydell's «Winter's Tale»*, «Studies in Romanticism», Vol. 41, N. 4 (inverno 2002), pp. 509-543; L. CALÈ, *Fuseli's Milton Gallery. «Turning Readers into Spectators»*, Oxford, Clarendon Press, 2006 e R. DIAS, *Exhibiting Englishness. John Boydell's Shakespeare Gallery and the Formation of a National Aesthetic*, New Haven-London, Yale University Press, 2013.

²⁰² Vd. ad es. J. BATE, *Shakespeare and the English Romantic Imagination*, Oxford, Clarendon Press, 1986, pp. 134-135.

estrema, antirealistica e potentemente innovativa, data alla linea da John Flaxman in quegli stessi anni, dove il linguaggio neoclassico è piegato a una volontà astrattiva che, secondo Robert Rosenblum, muove verso una drastica semplificazione dei mezzi espressivi (*tabula rasa*).²⁰³

Con l'arte di Blake la storia del rapporto fra le arti visive e l'opera di Shakespeare cambia e varca una soglia, grazie alla presenza di una dimensione visionaria, antifilologica e creativa sconosciuta rispetto a quanto si è visto sin qui. Se paragonato a Füssli e più in generale agli artisti della generazione precedente, inoltre, Blake, sembra non porsi più il problema di misurare la dignità delle sue opere con il metro di una gerarchia che vede al suo vertice la pittura di storia. Blake aveva letto e annotato con attenzione i *Discourses* di Sir Joshua e, a margine del quarto, in cui è più presente il tema dei generi artistici, Blake scrive: «I due discorsi seguenti sono particolarmente calcolati per gli artisti ignoranti e volgari come modelli di esecuzione nell'arte. Lasciamo che chi vuole segua questi consigli. Io non lo farò».²⁰⁴ Poco più in là si oppone ai limiti posti da Reynolds all'invenzione.

La storia della pittura moderna nell'Ottocento, del resto, è quella di una continua lotta contro le gerarchie e i limiti alla libertà inventiva, contro cui il romanticismo si ribella in nome, come ormai sappiamo, dell'immaginazione. L'artista che più di ogni altro era dotato, secondo Baudelaire, di questa facoltà era Eugène Delacroix, che fu profondamente colpito dalle opere di Shakespeare. Il Pantheon letterario dell'artista, come hanno sottolineato Vincent Pomarède e Arlette Sérullaz, era costituito da pochi nomi: Byron, Dante, Goethe Walter Scott e, appunto, Shakespeare, che Delacroix lesse precocemente, anche in inglese, su impulso dell'amico anglo-francese Charles Soulier.²⁰⁵ Il 23 settembre del 1854, paragonando in una nota di diario la letteratura alla pittura, Delacroix scrive: «Se la lettura d'un buon libro risveglia le nostre idee, ed è questa una delle prime condizioni della lettura, noi le mescoliamo involontariamente a quelle dell'autore; le sue immagini non ci possono sorprendere tanto da impedirci di far noi stessi, accanto alla sua, una descrizione a modo nostro».²⁰⁶ In questo passaggio l'autore da un lato suggerisce la superiorità delle arti visive, pittura e scultura, sulla letteratura, in virtù della loro capacità sinottica e immediata, dall'altro dà l'idea delle modalità con cui i testi letterari sollecitano la sua immaginazione. Quest'ultima si misura direttamente con Shakespeare in una *suite* di litografie dedicata ad *Amleto* (realizzata tra il

²⁰³ R. ROSENBLUM, cap. IV, in *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (1967); trad. it. di M. SANFILIPPO, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984.

²⁰⁴ *Appendix I. William Blake's Annotations to Reynolds' Discourses*, in J. REYNOLDS, *Discourses on Art*, a cura di R.R. WARK, New Haven-London, Yale University Press, 1975, p. 300.

²⁰⁵ *L'inspiration littéraire*, in Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Delacroix, les dernières années*, catalogo della mostra a c. di A. SÉRULLAZ, V. POMARÈDE e J.J. RISHEL, Paris, RMN, 1998, pp. 201-202.

²⁰⁶ Cit. in *ivi*, p. 201; la cit. in italiano è tratta da E. DELACROIX, *Journal* (1893); trad. it. *Diario*, a cura di L. VITALI, 2, Torino, Einaudi, 1954, p. 212.

1834 e il 1843). *Amleto* è, fin dalla giovinezza, l'opera shakespeariana prediletta da Delacroix anche nella pittura, e sulla quale torna in vari momenti della sua carriera: il quadro più celebre è quello con Amleto e Orazio al cimitero, con i becchini e il teschio di Yorick (*Amleto* V, 1; 1839; Parigi, Louvre), opera meditativa ed essenziale, affidata a pochi gesti significativi e al rapporto tra le figure e l'ampia apertura sul cielo nuvoloso. Altro quadro molto noto legato ad *Amleto*, di grande intensità poetica, malgrado le dimensioni ridotte, è *La morte di Ofelia* (1853; Parigi, Louvre). La donna è raffigurata mentre si lascia andare nell'acqua con una pennellata libera e veloce, quasi che l'artista volesse cogliere la figura mentre affiora nella sua mente e subito prende corpo nella pittura. È un dipinto che riflette con grande efficacia l'importanza di Shakespeare nella costruzione dell'immaginario pittorico del romanticismo europeo.

Bibliografia minima

- F. ANTAL, *Fuseli's Studies* (1956); trad. it di L. CAPRA, *Studi su Fuseli*, Torino, Einaudi, 1971.
- J. BATE, *Shakespeare and the English Romantic Imagination*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- A. BLUNT, *Blake's Pictorial Imagination*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 6 (1943), pp. 190-212.
- G. BRIGANTI, *I pittori dell'immaginario: arte e rivoluzione psicologica*, Milano, Electa, 1977.
- L. CALÈ, *Fuseli's Milton Gallery. «Turning Readers into Spectators»*, Oxford, Clarendon Press, 2006.
- S. L. CARR, *Verbal-Visual Relationships: Zoffany's and Fuseli's Illustrations of Macbeth*, «Art History», 3/4 (dicembre 1980), pp. 375-387.
- R. DIAS, *Exhibiting Englishness. John Boydell's Shakespeare Gallery and the Formation of a National Aesthetic*, New Haven e London, Yale University Press, 2013.
- M. H. DUFFY, *Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism*, «Journal of the History of Ideas», 56/2 (aprile 1995), pp. 217-238.
- Ferrara, Palazzo dei Diamanti, *Shakespeare nell'arte*, catalogo della mostra a cura di J. MARTINEAU e M.G. MESSINA, Ferrara, Ferrara Arte, 2003.
- K. JUNOD, *Henry Fuseli's Pragmatic Use of Aesthetics: His Epic Illustrations of "Macbeth"*, «Word & Image», 19 (2003), pp. 138-150.
- C. L. MACPHEE, «*All the World's a Stage*»: *William Blake and William Shakespeare*, PhD thesis, University of Glasgow, 2002 (in rete al seguente indirizzo: <http://theses.gla.ac.uk/3467/>).
- J. KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fuseli*, 3 voll., London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.
- P. KRAGELUND, *Abildgaard, Füssli and the First Shakespeare Paintings Outside Britain*, «Zeitschrift für

Kunstgeschichte, vol. 73, n. 2 (2010), pp. 237-254.

J. LAVER, *Shakespeare and Gordon Craig*, «Apollo», 79/26, N.S. (aprile 1964), pp. 326-327.

R.W. LEE, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», Vol. 22, N. 4. (dicembre 1940), pp. 197-269.

E. C. MASON, *The Mind of Henry Fuseli: Selections from His Writings with an Introductory Study*, London, Routledge & Kegan Paul, 1951.

Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca, *Füssli pittore di Shakespeare. Pittura e teatro 1775-1825*, catalogo della mostra a cura di F. LICHT, S. TOSINI PIZZETTI e D.H. WEINGLASS, [Milano, Electa], 1997.

M. MERCHANT, *Blake's Shakespeare*, «Apollo», 79/26, N.S. (aprile 1964), pp. 318-325.

M.G. MESSINA, *Nota a Fuseli, Shakespeare's Painter*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Roma, Multigrafica editrice, 1984, pp. 405-413.

V. POMAREDE e A. SERULLAZ, *L'inspiration littéraire*, in Paris, Galeries nationales du Grand Palais, *Delacroix, les dernières années*, catalogo della mostra a c. di A. SERULLAZ e V. POMAREDE, Paris, RMN, 1998, pp. 197-203.

A. POP, *Antiquity, Theatre and the Painting of Henry Fuseli*, Oxford, Oxford University Press, 2015.

J. REYNOLDS, *Discourses on Art*, a cura di R.R. Wark, New Haven e London, Yale University Press, 1975.

C. ROVEE, «Everybody's Shakespeare»: *Representative Genres and John Boydell's «Winter's Tale»*, «Studies in Romanticism», 41/4 (inverno 2002), pp. 509-543.

Rovereto, MART, *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento; da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, catalogo della mostra a cura di G. COGEVAL e B. AVANZI, Milano, Skira, 2010.

A. SERULLAZ e Y. BONNEFOY, *Delacroix et Hamlet*, Paris, RMN, 1993.

J. STAROBINSKI, *Jalons pour une histoire du concept d'imagination*, in Id., *L'oeil vivant 2: La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 173-195.

INTERVENTI

«POETRY IN PERSONS»: APPUNTI SU SHAKESPEARE E LA TEORIA
LETTERARIA DI JOHN HENRY NEWMAN

di Francesca Caraceni

Quel che è necessario possedere è una vera cultura: comporre prose e poesie e sapere di musica. Sarebbe poi davvero di grande importanza poter essere il modello agli altri per quel che riguarda la conoscenza degli antichi usi e costumi [...]. Chi ha penna facile e mano abile nello scrivere, chi possiede una voce gradevole e batte acconciamente il tempo nella musica, e chi sa rifiutare con distinzione [il sake che gli viene offerto], pur non essendo astemio: ecco l'uomo ideale.²⁰⁷

In questo contributo si darà conto di come l'opera di Shakespeare intersechi e informi la teoria letteraria di uno dei maggiori pensatori dell'Ottocento inglese, John Henry Newman (1801-1890). Uomo di Chiesa, Anglicana prima e Cattolica poi, il Cardinale Newman fu una delle menti che crearono e portarono a compimento l'esperienza Trattariana a Oxford (1833-1845); fine teologo ma anche prolifico ed elegante letterato, Newman fu autore di romanzi di tipo storico e autobiografico, e di poesie.

Oggetto di analisi saranno alcuni suoi scritti aventi come tema la pratica letteraria,²⁰⁸ intendendo in questo modo contribuire a colmare una lacuna importante negli studi newmaniani. La pervasività dell'insegnamento del Cardinale nell'ambito della cultura europea è confermata e sistematizzata in varie branche di studi che vanno dalla pedagogia alla teologia più pura; tuttavia, nonostante l'influenza pervasiva che la figura di Newman ha nel suo presente storico e negli esperimenti modernisti e novecenteschi in ambito anglosassone,²⁰⁹ la sua pratica letteraria non ha incontrato lo stesso favorevole interesse da parte della critica, a parte qualche validissimo studio.²¹⁰

Con quest'intenzione, si vedrà in questa sede come alla base del complesso pensiero di Newman sulla letteratura stiano Shakespeare e la grande tradizione europea; particolare risalto sarà

²⁰⁷ KENKŌ, *Ore d'ozio*, Milano, SE, 2002, p. 14.

²⁰⁸ *Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics*, in *Essays, Critical and Historical*, London, Basil Montagu Pickering, 1871, pp. 1-29; *Literature. A Lecture read in the School of Philosophy and Letters, November, 1858*; *Catholic Literature in the English Tongue, 1854-8*, entrambi contenuti in *The Idea of a University Defined and Illustrated*, London, Basil Montagu Pickering, 1873, pp. 268-294 e pp. 295-320.

²⁰⁹ Fu Newman mentore e interlocutore privilegiato di Gerald Manley Hopkins (1844-1889); Christina Rossetti gli dedicò un'appassionata elegia (*Cardinal Newman*, 1890). Suo entusiasta lettore fu James Joyce, che non esitò a definirlo «the greatest of prose writers». Cfr R. ELLMANN, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1982, p. 40.

²¹⁰ Cfr., fra gli altri, L. E. GATES, *Newman as Prose Writer*, in J. H. NEWMAN, *Apologia Pro Vita Sua*, edited by D. J. DeLaura, London, Norton Classical Editions, 1968, pp. 423-427; J. HOGAN, *Newman and Literature*, «Studies: an Irish Quarterly Review», Vol. 42, n. 166, 1953, pp. 169-178; J. V. NIXON, «Steadily Contemplating the Object of Faith»: *Newman, the Apologia and Romantic Aesthetics*, «Nineteenth-Century Prose», vol. 18, n.2, 1991, pp. 159-200.

dato all'uso del macrotesto shakespeariano e della tradizione classica come base sulla quale costruire e illustrare la propria idea, la quale poggia sulla considerazione generale che il fatto letterario si dia come evento di natura essenzialmente *orale*.

Una prima ricognizione riguarderà uno scritto giovanile in cui, definendo la propria concezione di poesia, il futuro Cardinale Newman imbastisce il sistema teorico sul quale tornerà circa vent'anni dopo in due delle molte comunicazioni tenute una volta nominato Rettore dell'Università Cattolica di Dublino (1854-1858), poi raccolte in *The Idea of a University*. In esse, Newman riprende il tema dell'oralità in letteratura, mettendo a punto una sofisticata esplorazione della metafisica del linguaggio, volta a dimostrare come scrittura secolare e religiosa condividano il medesimo fine, ossia quello di toccare l'interiorità dell'uomo per favorirne la levatura morale. Da *Poetry a Literature*, il canone shakespeariano è un *fil rouge*, un'ancora testuale alla quale Newman ricorre spesso e volentieri: ci si occuperà di capire in che modo Shakespeare sia usato da Newman, e a quali esiti teoretici quest'uso porti.

Non si ha la pretesa di esaurire l'argomento -esso è infatti destinato a essere discusso in modo più approfondito nella tesi di Dottorato; piuttosto, si cercherà di costruire in queste pagine un dispositivo di avvicinamento all'opera di Newman attraverso Shakespeare, ricavando dall'analisi testuale proposta delle tracce per la prosecuzione dello studio.

1. Risale al 1829 una delle prime, giovanili riflessioni sulla questione letteraria: *Poetry, with Reference to Aristotle's Poetics*, è un breve scritto in cui Newman espone alcune meditazioni sulla tragedia greca e sulla poesia, nelle quali il sistema aristotelico è ripreso e messo in discussione. Il saggio costituisce l'ossatura del sistema di pensiero newmaniano sullo scopo e sulla funzione della letteratura: molto di quanto affermato in *Poetry* sarà poi approfondito nelle altre sedi oggetto della presente ricerca.

Per Newman l'assunto di base della teoria aristotelica sulla tragedia, ossia che il componimento teatrale debba costruirsi su un intreccio complesso per essere di valore ed effetto, è innegabilmente confutato dai risultati ottenuti dai grandi tragediografi i quali, raramente attenendosi a saldi principi teorici per imbastire i propri componimenti, hanno spesso consegnato alle scene drammi i cui personaggi o temi principali non risultano affatto ancillari rispetto alla prominenza dell'azione, tutt'altro. Proprio nello scavo psicologico dei personaggi, nell'universalità dei temi trattati e nell'immediatezza che i testi recitati dimostrano a raggiungere il cuore dello spettatore sta la *poeticità* del dramma. L'intento di Newman pare perciò quello di isolare i nuclei poetici nel teatro, affermando che quel che passa in scena e resta sono le voci dei personaggi, le istanze interiori di cui si fanno portatori, piuttosto che un complicato intreccio:

Gods, heroes, kings, and dames, enter and retire: they may have a good reason for appearing, they may have a very poor one; whatever it is, still we have no right to ask for it; the question is impertinent. Let us listen to their harmonious and majestic language, to the voices of sorrow, joy, compassion, or religious emotion -to the animated odes of the choris. Why interrupt so transcendent a display of poetical genius by inquiries degrading it to the level of every day events [...]²¹¹

Si noti come l'argomentazione del Cardinale si affidi a un lessico che sottolinea in modo marcato l'elemento uditivo, dunque vocale e sonoro del testo («let us listen [...] to the voices [...] to the animated odes») -un abito linguistico che ricorre, come vedremo, e che spesso sarà applicato

²¹¹ «Dei, eroi, re e dame entrano e si ritirano: possono avere un'ottima ragione per apparire, così come possono averne una inconsistente. Qualsiasi essa sia, non abbiamo diritto di chiederla: la domanda è impertinente. Ascoltiamo il loro linguaggio, armonioso e bellissimo, ascoltiamo le voci di dolore, gioia, compassione, o l'emozione religiosa. Ascoltiamo le animate odi del coro. Perché interrompere una dimostrazione così trascendente del genio poetico con domande che lo degraderebbero al livello degli eventi giornalieri [...]?» *Poetry*, cit., p. 4. Traduzione mia. Se non diversamente segnalato, le seguenti traduzioni dal *corpus* newmaniano e shakespeariano saranno mie.

in riferimento all'opera di Shakespeare. Non manca, in *Poetry*, la fondazione di un altro pilastro del pensiero letterario newmaniano, ossia l'affermazione della sostanziale somiglianza ontologica fra linguaggio e musica: «The spirit of beauty breathes in every part of the composition. We may liken the Greek drama to the music of the Italian school».²¹²

La confutazione della teoria aristotelica sulla preminenza dell'azione rispetto ad altri elementi testuali è condotta riprendendo proprio Aristotele nell'affermazione che la poesia, a differenza della biografia e della storiografia, sia una rappresentazione dell'Idea e che dunque abbia scarso (se nullo) legame con le dinamiche narrative del mondo fenomenico. Scrive Newman: «the most perfect plot is not the most poetical»²¹³ e, poco più avanti: «Aristotle treats dramatic composition more as an exhibition of ingenious workmanship, than as a free and unfettered effusion of genius. The inferior poem may, on his principle, be the better tragedy».²¹⁴

Eppure è lo stesso Aristotele a indicare Euripide come il miglior drammaturgo, nonostante la scarsa consistenza d'intreccio delle sue tragedie; come a dire che la qualità della composizione sia ricavabile *soprattutto* dalla capacità di raggiungere e raccontare quelle passioni che le forme esteriori del dramma (linguaggio, messa in scena, attori) servono solo a rendere fisicamente presenti. La composizione artificiale del *plot*, per Newman, non è un elemento valutabile secondo parametri di eccellenza: è quanto di *naturale* si ricavi dall'immaginazione e dal sentimento del poeta che, facendosi *parola*, conferisce al componimento qualità poetiche:

Perhaps it is hardly fair to judge of Aristotle's sentiments by the fragment of his work which has come down to us. Yet as his natural taste led him to delight in the explication of systems [...] we may be allowed to suspect him of entertaining too cold and formal conceptions of the nature of poetical composition, as if its beauties were less subtle and delicate than they really are. A word has power to convey a world of information to the imagination, and to act as a spell upon the feelings; there is no need of sustained fiction, -often no room for it. The sudden inspiration, surely, of the blind Oedipus [...] by which he is enabled, "without a guide," to lead the way to his place of death, in our judgment, produces more poetical effect than all the skilful intricacy of the plot of the Tyrannus.²¹⁵

L'opinione di Newman appare in netto contrasto con la dottrina aristotelica su un altro punto: ossia che il piacere che lo spettatore ricava dall'assistere a un dramma sia di natura essenzialmente intellettuale, che si dia cioè nel riconoscimento della similarità fra eventi rappresentati ed eventi reali. Secondo Newman, il piacere che lo spettatore ricava dalla rappresentazione è esteticamente diverso, più simile a quello ricavabile dall'ascolto della poesia o della musica: si configura come un'esperienza sensoriale che agisce a livello profondo, che tocca corde invisibili. Per sostenere quest'opinione, Newman fa sua e ripercorre la teoria aristotelica sulla poesia come rappresentazione dell'Idea, provvedendo a portare esempi concreti dalla tradizione greca e anglosassone e dal teatro.

La mente del poeta è piena di forme di bellezza e perfezione: dal mondo fisico essa seleziona

²¹² «Lo spirito della bellezza respira in ogni parte della composizione. Potremmo paragonare la tragedia greca alla musica di scuola italiana». Ibid.

²¹³ «La trama più perfetta non è la più poetica». Ivi, p. 5.

²¹⁴ «Aristotele tratta la composizione drammatica più come uno sfoggio di abilità artigiane, che come una libera e illimitata effusione del genio. La poesia più scadente potrebbe, secondo il suo principio, essere la tragedia migliore». Ivi, p. 7.

²¹⁵ «Forse è difficile giudicare i sentimenti di Aristotele in modo equo, basandoci sul frammento del suo lavoro che ci è arrivato. Eppure, poiché il suo naturale gusto lo ha portato alla spiegazione di sistemi [...] possiamo permetterci di sospettare che mantenesse concezioni troppo fredde e formali sulla natura della composizione poetica, come se le bellezze che le sono proprie fossero più sottili e delicate di quanto siano in realtà. Una parola ha il potere di trasmettere un mondo di informazioni all'immaginazione, e di agire come un incantesimo sui sentimenti, tanto da non lasciare spazio a farsi sostenere dalla finzione. L'improvvisa ispirazione del cieco Edipo [...] grazie alla quale, "senza guida", arriva nel luogo della propria morte, produce sicuramente, a nostro avviso, un effetto più poetico dell'abile intreccio nella trama del Tiranno». Ivi, p. 8.

fenomeni comuni per esprimerle e, in assenza di un linguaggio che riproduca le idee in modo efficace, egli fa ricorso a quello metaforico, mentre utilizza metro e verso unicamente come manifestazioni esteriori della musica e dell'armonia interiori («[...]in the feebleness of ordinary words to express its ideas, and in the absence of terms of abstract perfection, the adoption of metaphorical language is the only poor means allowed it for imparting to others its intense feelings. A metrical garb [...] is but the outward development of the music and harmony within.»).²¹⁶

Tali procedimenti sono rintracciabili anche nel teatro, specie nella costruzione dei personaggi, arte nella quale Shakespeare eccelle ed è portato a supremo esempio. Per quanto a volte gli corra d'obbligo discendere in materia prosaica per ragioni essenzialmente drammaturgiche, il Bardo, riconosce Newman, ha la capacità di rendere poetici i propri personaggi assemblandoli in modo simile al linguaggio utilizzato nella composizione: essi risultano estremamente verosimili poiché smussati e limati in certe caratteristiche grossolane che limiterebbero il piacere estetico dello spettatore al semplice *riconoscimento* («recognition»).

Newman sottolinea che l'effetto da ricercare è quello della somiglianza («likeness»), che l'artista dovrebbe saper ottenere omettendo particolari offensivi o irrilevanti, per concentrarsi sullo spirito generale («general spirit») del soggetto. Si lascia così che la poeticità risieda nei personaggi, non nelle circostanze -le quali dovrebbero parlare da sé sole («speak for themselves»). Eppure questa modalità di rappresentazione, pur omettendo taluni particolari, non può e non deve limitare il tratteggiamento dell'individualità del personaggio, poiché l'idealità della composizione sta proprio nelle differenze ricavabili fra le diverse esperienze umane, incarnate anche in figure negative e odiose. L'esemplificazione, in questo caso, riprende molti personaggi shakespeariani:

It is not necessary for the ideality of a composition to avoid those minuter shades of difference between man and man, which give to poetry its plausibility and life [...]. Nor does [our doctrine] exclude the introduction of imperfect or odious characters. The original conception of a weak or guilty mind may have its intrinsic beauty; and much more so, when it is connected with a tale which finally adjusts whatever is reprehensible in the personages themselves. Richard and Iago are subservient to the plot. [...] Lady Macbeth, on the contrary, is the conception of one deeply learned in the poetical art. She is polluted with the most heinous crimes, and meets the fate she deserves. Yet there is nothing in the picture to offend the taste, and much to feed the imagination. Romeo and Juliet are too good for the termination to which the plot leads [...].²¹⁷

L'arte di Shakespeare torna ancora una volta, in personaggi definiti «ideali»: Amleto, Otello e Macbeth sono portatori di istanze caratteriali che, a contatto con determinate circostanze d'intreccio, si fanno esempio e «curva morale». Il compito educativo della letteratura secondo Newman è qui enucleato attraverso Shakespeare: vedremo come la meditazione sul tema lo porterà a riprendere il Bardo e la sua opera. Quel che emerge sinora, ed è un altro punto che ricorre negli scritti successivi, è come il materiale primario di cui il poeta si serva sia innanzitutto la metafisica, o *filosofia della mente*:

²¹⁶ «[...] la debolezza delle parole ordinarie nell'esprimere le idee, e l'assenza di termini di perfetta astrazione, fanno sì che il linguaggio metaforico sia l'unico povero mezzo concesso [alla poesia] per trasmettere ad altri i propri intensi sentimenti. Un abito metrico [...] è solo lo sviluppo esteriore della musica e dell'armonia interiori». Ivi, p. 10.

²¹⁷ «Per dare idealità a una composizione non è necessario evitare quelle piccolissime sfumature di differenza fra uomo e uomo, che danno alla poesia plausibilità e vita [...]. [La nostra dottrina] non esclude neanche la presentazione di personaggi odiosi o imperfetti. La concezione originale di una mente debole o colpevole può avere la sua intrinseca bellezza, ancor di più quando questa è legata a un'azione che infine corregge quanto di riprovevole stia nei personaggi. Riccardo e Iago sono necessari all'azione [...]. Lady Macbeth, al contrario, è concepita da qualcuno profondamente immerso nell'arte poetica. Inquinata dai crimini più orrendi, ottiene la fine che merita. Eppure non v'è nulla nel ritratto che offenda il gusto, e molto che nutra l'immaginazione. Romeo e Giulietta sono troppo buoni per l'epilogo cui li conduce l'azione [...].» Ivi, p. 16.

The *philosophy of mind* may equally be made subservient to poetry, as the philosophy of nature. It is a common fault to mistake a mere knowledge of the heart for poetical talent. Our greatest masters have known better; -they have subjected metaphysics to their art. In Hamlet, Macbeth, Richard, and Othello, the philosophy of mind is but the material of the poet. These personages are ideal; they are effects of the contact of a given internal character with given outward circumstances, the results of combined conditions determining (so to say) a moral curve of original and inimitable properties.²¹⁸

2. Si è scelto di soffermarci a lungo su questo primo scritto poiché gli altri due saggi in oggetto ne costituiscono un riverbero articolato e approfondito, specie per quanto riguarda la questione della voce come mezzo veicolare per certe istanze interiori, e per quanto riguarda il ruolo della *philosophy of mind*. Chiarito il legame naturale esistente fra dramma e poesia, la preoccupazione di Newman una volta nominato Rettore dell'Università Cattolica di Dublino, è quella di stabilire cosa sia la letteratura e quale funzione educativa abbia, compito che porta a termine in due prolusioni quasi contemporanee fra loro.

Il punto saldo sul quale Newman affina la propria teoria è quello dell'*oralità ontologica* del fatto letterario, corroborato da una sofisticata riflessione sull'interdipendenza fra pensiero e linguaggio e sugli effetti della parola sul fruitore: alla base di questo pensiero sta, come vedremo, la teoria platonico-aristotelica (già ripresa in *Poetry*) sulla poesia come messa in forma dell'atto contemplativo dell'Idea. Ciò che Newman intende capire è *come* questo fenomeno metafisico si esprima nello stile e nei contenuti impiegati dagli autori.

Si legge in *English Catholic Literature*: «By Literature I understand thought, conveyed under the forms of some particular language»,²¹⁹ un'idea ripresa in *Literature*, dove è approfondita come segue: «Thought and speech are inseparable from each other. Matter and expression are parts of one: style is a thinking out into language. [...] This is Literature; not things, not the verbal symbols of things; not, on the other hand, mere words, but thoughts expressed in language».²²⁰

Letteratura e *forma mentis* dell'autore sono elementi perfettamente sovrapponibili; va da sé che anche lo stile ne ricalchi il personale modo di pensare: «And, since the thoughts and reasonings of an author have, as I have said, a personal character, no wonder that his style is not only the image of his subject, but of his mind»,²²¹ laddove la mente dell'artista, rivolta alla contemplazione dell'Idea, è capace di agire da tramite fra la dimensione terrestre e quella divina, poiché dotata della

²¹⁸ «La filosofia della mente può servire la poesia tanto quanto la filosofia naturale. Comunemente si cade in errore scambiando una mera conoscenza del cuore per talento poetico, e i nostri più grandi maestri lo sapevano bene, avendo assoggettato la metafisica alla propria arte. In Amleto, Macbeth, Riccardo e Otello, la filosofia della mente è la materia prima del poeta. Questi personaggi sono ideali. Sono gli effetti del contatto tra una data caratteristica interiore e date circostanze esteriori, i risultati di condizioni combinate che determinano (per così dire) una curva morale di originali e inimitabili proprietà.» Ivi, p. 18. Questo e altri punti paiono “risuonare” distintamente nell'Eliot teorico. Cfr. ad esempio il seguente passaggio da *Possibilità di un teatro di poesia*: «La letteratura che ha valore permanente è sempre presentazione di qualcosa: presentazione di pensieri o presentazione di sentimenti che si realizza nel racconto di certi avvenimenti nella vicenda umana oppure si concreta in oggetti del mondo esterno. [...] L'*Agamennone* e il *Macbeth* sono a loro volta delle esposizioni, ma di eventi. Sono anch'esse opere della mente “intelligente” [...]. Ci sono opere d'arte più recenti che hanno in comune con quelle di Eschilo e Shakespeare e Aristotele la stessa qualità intellettuale: l'Education sentimentale è una di queste. Confrontatela con *Vanity Fair* e vedrete che la fatica della mente intelligente che l'ha composta consiste soprattutto nel purificare, nell'eliminare molte cose che Thackeray invece lasciò; nell'evitare le pause meditative personali». T. S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 85-86.

²¹⁹ «Con “letteratura” io intendo il pensiero espresso nelle forme di un particolare linguaggio». *Catholic Literature in the English Tongue*, cit., p. 308.

²²⁰ «Il pensiero e la parola sono inseparabili. La materia e l'espressione sono parte di una cosa sola: lo stile è il pensiero che si fa linguaggio. [...] Questa è la letteratura: non le cose, non i simboli verbali delle cose. E non dall'altra parte, mere parole, ma pensieri espressi nel linguaggio». *Literature*, cit., p. 276.

²²¹ «E, dal momento che i pensieri e i ragionamenti di un autore hanno, come ho detto, caratteristiche individuali, ne consegue che lo stile sia non solo immagine del soggetto [rappresentato], ma della mente [dell'autore]». Ivi, pp. 279-280.

capacità di dare nome alle cose. A dimostrazione di ciò, Newman porta a esempio alcuni versi di Teseo dal *Midsummer's Night Dream* (V.i.12-17), in cui si descrive come l'occhio del poeta, muovendosi fra terra e cielo, è capace di guidare la penna in una resa propriamente "corporea" del "nulla aereo" da lui colto tramite la scrittura e la nominalizzazione:

The poet's eye, in fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to Earth, from Earth to heaven.
And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

In questo modo, Newman esemplifica un concetto già espresso in *Poetry*,²²² ossia che fra scrittura secolare e scrittura religiosa non esistano sostanziali differenze e che, trattando la poesia e il teatro dei maggiori poeti temi trascendenti e moralmente edificanti, tali poeti (incluso Shakespeare) possono dirsi *religiosi*.

Esiste comunque un aspetto immateriale connaturato al fatto letterario e complementare a quest'aspetto religioso in senso lato: è la voce, ossia la possibilità di declamare versi o prosa per raggiungere vaste fette di pubblico in modo simultaneo. Newman insiste molto su questo, considerando la letteratura un'arte non diversa dalla musica. Si osservi, a mo' di esempio, l'insistenza sulle metafore uditive nel seguente passaggio:

Even were the subject-matter without meaning, though in truth the style cannot really be abstracted from the sense, still the style would, on that supposition, remain as perfect and original a work as Euclid's elements or a symphony of Beethoven. And, like music, it has seized upon the public mind; and the literature of England is no longer a mere letter printed in books, and shut up in libraries, but it is a living voice [...] which daily thrills upon our ears and syllables our thoughts [...].²²³

La riflessione sul mezzo vocale (abbinato o meno alla musica) non era estranea allo stesso Shakespeare. Basti pensare ad Ariel, messaggero e mediatore fra terra e cielo, fra Prospero e le entità che gli concedono poteri magici: personaggio del tutto averbale, acconsente di *parlare* unicamente col proprio padrone, spesso visto dalla critica come compiuta allegoria della musica (che proprio in quegli anni andava ammettendo il recitativo nelle prime embrionali manifestazioni operistiche), e come entità che agisce da coscienza per Prospero una volta compiuta la vendetta del mago sui nemici.²²⁴ Oppure, tornando al *Midsummer's Night Dream*, ci si può riferire al celebre «sweet thunder»²²⁵ in un passaggio nel quale la critica non ha mancato di rilevare la descrizione di

²²² Cfr. *Poetry*, cit., pp. 20-22.

²²³ «Fosse anche il soggetto senza significato, sebbene in realtà non si possa proprio astrarre lo stile dal senso, secondo questa ipotesi lo stile rimarrebbe tanto perfetto quanto gli Elementi di Euclide o una sinfonia di Beethoven. E, come la musica, ha catturato la mente del pubblico; e la letteratura d'Inghilterra non è più mera lettera stampata su libri, chiusa in biblioteche, ma è voce viva [...] che giornalmente ci risuona nelle orecchie e sillaba il nostro pensiero [...].» *Catholic Literature in the English Tongue*, cit., p. 313.

²²⁴ «Shakespeare uses Ariel as a means of reflecting on the nature and moral implications of his own dramatic art. As a living embodiment of music, Ariel exists along a continuum between heaven and earth. [...] But in order to serve his master's purpose, Ariel must descend from his original, rarified condition.» Trad: «Shakespeare usa Ariel come mezzo per riflettere sulla natura e sulle implicazioni morali della propria arte drammatica. Incarnazione vivente della musica, Ariel esiste in un continuum fra cielo e terra. [...] Ma per servire gli scopi del proprio padrone, Ariel deve discendere dalla sua condizione originale, rarefatta». J. COHEN, *The Music of the Tempest*, «Raritan: a Quarterly Review», 33:1, Summer 2013, pp. 70-82, pp. 76-77.

²²⁵ «I was with Hercules and Cadmus once, / When in a wood of Crete they bay'd the bear / With hounds of Sparta: never did I hear / Such gallant chiding: for, besides the groves, / The skies, the fountains, every region near / Seem'd all one mutual cry: I never heard / So musical a discord, such sweet thunder». *Midsummer's Night Dream*, IV.i.110-16.

un *soundscape* che intende mettere in discussione l'universalità dell'ordine musicale, poiché riconosce nei suoni naturali un'esperienza acustica che il codice musicale meramente si pone a imitare e riprodurre.²²⁶ In modo simile, il linguaggio umano riesce a evocare per mezzo di ossimori stranianti nelle parole di Ippolita l'esperienza da lei provata, risultando però un codice altrettanto limitato. Quel che resta è la suggestione che il macrotesto Shakespeariano sia costellato di inneschi testuali a riflessioni metalinguistiche simili, e che Newman le abbia colte e fatte proprie per concepire la propria teoria linguistico-letteraria.²²⁷

3. La visione della letteratura come fatto orale, come mito (in senso etimologico) e voce di una nazione, è ripresa in *Literature* in modo estremamente analitico. È proprio in questa prolusione che Newman utilizza il canone shakespeariano come esemplificazione massima della propria teoria, sfruttando, per mezzo della propria voce, i versi del Bardo per colpire le coscienze del proprio uditorio, dimostrando così in modo fattuale la validità del proprio ragionamento. Oltre al brano tratto dal *Midsummer's Night Dream*, Newman reciterà altri due passaggi da *Amleto* e *Macbeth*, utilizzandoli come strumento retorico e performativo per illustrare le origini della letteratura come *messa in scena del mito attraverso la poesia* (ossia teatro), dimostrando così l'assunto con cui conclude *Catholic Literature*: «The Epic was sung by the voice of the living, present poet. The drama, in its very idea, is poetry in persons».²²⁸

Here, then, in the first place, I observe, gentlemen, that literature, from the derivation of the word, implies writing, not speaking; this, however, arises from the circumstance of the copiousness, variety, and public circulation of the matters of which it consists [...]. What is spoken cannot outrun the range of the speaker's voice, and perishes in the uttering [...]; still, properly speaking, the terms by which we denote this characteristic gift of man belong to its exhibition by means of the voice, not of hand-writing. It addresses itself, in its primary idea, to the ear, not to the eye [...].²²⁹

Già altrove Newman aveva rivolto parole apertamente ostili verso la proliferazione incontrollata dei testi a stampa,²³⁰ indicando il fenomeno come una delle più «sciocche e perniciose

²²⁶ Cfr. J. M. ORTIZ, *Broken Harmony: Shakespeare and the Politics of Music*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2011, p. 14: «By calling the loud peals of hunting dogs "musical, Hyppolita inverts the idea of music as a universal order, and reminds us, as Ovid does, that the experience of music is fundamentally an acoustic event, depending on the materiality of physical sound». Trad: «Nel chiamare "musicali" gli alti latrati dei cani a caccia, Ippolita sovverte l'idea della musica come ordine universale e ci ricorda, come Ovidio, che l'esperienza musicale è fondamentalmente un evento acustico, che dipende dalla materialità del suono».

²²⁷ Le posizioni newmaniane paiono confermate da studi recenti sull'interdipendenza fra suono, linguaggio e musica. Cfr. ad esempio D. BURROWS, *Sound, Speech, and Music*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990, p. 4: «the distinctiveness of human beings as a species -in particular their capacity for [...] wide-ranging thought- is to a great extent an outgrowth of the distinctiveness of the way they use sound [...] the roots of music in sound are the roots of speech as well». Trad: «l'essere umano si distingue come specie, in particolare nella sua capacità di [...] pensare in modo ampio, in larga parte grazie all'estensione del particolare uso che è in grado di fare del suono [...] le radici della musica nel suono sono le stesse del linguaggio».

²²⁸ *Catholic Literature in the English Tongue*, cit., p. 329.

²²⁹ «Qui, dunque, in primo luogo osservo, signori, che la letteratura, per derivazione nominale, implichi la scrittura, e non il parlare. Eppure questo è il risultato della circostanza per cui si ha copiosità, varietà e circolazione pubblica del materiale di cui è fatta [...]. Quel che è detto non può superare la voce di chi parla, e perisce nell'essere pronunciato [...]. Eppure, propriamente parlando, i termini coi quali denotiamo questo caratteristico dono dell'uomo appartengono all'esibizione di essa per mezzo della voce, non della scrittura. Essa [la letteratura] si rivolge, nella sua idea primaria, all'orecchio e non all'occhio». *Literature*, cit., p. 273.

²³⁰ «What the steam engine does with matter, the printing press is to do with mind; it is to act mechanically, and the population is to be passively, almost unconsciously enlightened, by the mere multiplication and dissemination of volumes. Whether it be the school boy, or the school girl, or the youth at college, or the mechanic in the town, or the politician in the senate, all have been the victims in one way or other of this most preposterous and pernicious of delusions». Trad: «Quel che la macchina a vapore fa alla materia, la stampa fa alla mente: agisce meccanicamente, e la

illusioni» ai danni della popolazione, esposta a una miriade di informazioni e scritti a buon mercato ma di fatto esclusa da una guida ragionata a una buona conoscenza.

Non sorprende che questo atteggiamento marcatamente antimoderno abbia portato Newman a guardare proprio a Shakespeare come al massimo depositario e divulgatore di una esatta e moralmente retta conoscenza, proprio perché autore di testi pensati e scritti per la voce degli interpreti e la collettività, e non per la fruizione solitaria: è del resto acclarato che l'epoca elisabettiana fosse scarsamente alfabetizzata, specie in senso tipografico,²³¹ e che almeno fino al 1616, anno della pubblicazione dei *Works* di Ben Jonson, non fosse mai esistita la volontà di proporre testi drammatici a stampa a un pubblico di lettori (a meno che non si trattasse di attori).²³²

Il passaggio che Newman prende da *Amleto* (I.i.77-83) per dimostrare come le manifestazioni più alte del genio letterario siano costituite dalla coincidenza perfetta fra linguaggio, intelletto e stile, si situa proprio in questo cuneo concettuale, poiché particolarmente carico dal punto di vista metalinguistico e metateatrale:

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forced breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour in the visage,
Together with all forms, modes and shows of grief,
That can denote me truly.

Le parole di Amleto, se recitate fuori contesto come fece Newman, mostrano la potenza della voce dell'autore intenta in una riflessione sul mezzo attraverso il personaggio: non un "cappotto d'inchiostro", non il "nero solenne", non le performance attoriali dal "fiato impostato", nulla di tutto questo può descriverlo realmente. Amleto è il mezzo attraverso cui Shakespeare (Newman) mette in discussione l'affidabilità del segno, come nota acutamente Keir Elam commentando il passo:

La sfiducia di Amleto nei confronti della parola trova la sua espressione più diretta e più drammatica già alla sua prima comparsa, nei confronti della scelta lessicale della madre [...]. L'inaffidabilità della parola diventa così, oltre che un ostacolo conoscitivo, anche una trappola etica. Il segno -segno linguistico, ma anche visivo o corporeo [...] diventa simulacro [...]. Ciò che Amleto mette esplicitamente in questione è lo stesso potere del segno di esprimere: nell'inglese Shakespeariano *denote* [...].²³³

La sfiducia amletica nel segno è utilizzata da Newman per rimarcare il proprio argomento sull'origine orale della letteratura, e sull'importanza di veicolare, con la voce e null'altro, strumenti estetici ed emotivi che sappiano confortare il cuore degli uomini: così, Newman lascia cadere ogni barriera concettuale esistente fra scrittura religiosa e secolare, rifacendosi alla concezione aristotelica della tragedia come strumento di catarsi interiore, aggiungendo a questo la riflessione

popolazione sarà passivamente, quasi inconsciamente illuminata dalla mera moltiplicazione e disseminazione di volumi. Lo scolaro, la scolara, il giovane universitario, il meccanico della città, il politico nel senato, sono tutti vittime in un modo o nell'altro di una delle più sciocche e perniciose illusioni». *Knowledge Viewed in Relation to Learning*, in *The Idea of a University*, cit., p. 143.

²³¹ «Evidentemente la lettura non comportava allora quell'immersione in un mondo altro [...]. Il XVII secolo non leggeva nel modo che dice Proust, e la presenza del contesto esterno era sentita come tutt'altro che disturbante. Il piacere del testo, insomma, non risiedeva ancora per intero nelle capacità evocative del discorso. Detto altrimenti: anche se era passato tanto tempo dall'introduzione della stampa a caratteri mobili, questa non era stata ancora del tutto interiorizzata». R. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Bari, Laterza, 2010, p. 48.

²³² Cfr. R. MULLINI, R. ZACCHI, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 138 e seguenti.

²³³ Cfr. W. SHAKESPEARE, *Amleto*, a cura di K. ELAM, Milano, BUR Teatro Rizzoli, 2006, pp. 21-22.

sull'interdipendenza fra pensiero e linguaggio nella mente contemplativa dell'autore, e sullo stile inteso come risultato di questa dialettica. Ancora una volta, è Shakespeare a fornire a Newman la perfetta esemplificazione:

Canst thou not minister to a mind diseased,
Pluck from the memory a rooted sorrow,
Raze out the written troubles of the brain,
And, wuth some sweet oblivious antidote,
Cleanse the foul bosom of that perilous stuff,
Which weighs upon the heart?²³⁴

Tracciando un parallelo fra l'arte del poeta e quella dell'oratore, affini nel costruire con le parole l'immagine del proprio pensiero nel modo più elegante possibile, Newman prosegue sottolineando il potere della parola, strumento necessario a raggiungere il pubblico per «cogliere dalla memoria un dispiacere radicato / abbattere i tormenti scritti nella mente». Chiaramente la posizione di Newman proviene da premesse di tipo dottrinale, neo-testamentario, che considerano la Parola come parte della rivelazione incarnata di Dio fra gli uomini.²³⁵ per lui, la parola scritta costituisce l'ultimo passaggio di un processo di codifica del pensiero attraverso la storia, e non molto altro. È la parola detta, nella sua funzione primigenia di mito e Parola a costituire l'ossatura dell'esperienza letteraria:

When words are in demand to express a long course of thought, when they have to be conveyed to the ends of the earth, or perpetuated for the benefits of posterity, they must be written down, that is, reduced to the shape of literature; still, properly speaking, the terms, by which we denote this characteristic gift of man, belong to its exhibition by means of the voice, not of handwriting. We call it the power of speech, we call it language, that is, the use of the tongue; and even when we write, we still keep in mind what was its original instrument, for we use freely such terms in our books as “saying”, “talking”, “calling”; we use the term “phraseology” or “diction” as if we were still addressing ourselves to the ear.²³⁶

La letteratura, «dono caratteristico dell'uomo», appartiene non alla penna ma alla voce, che di essa, dice Newman utilizzando una metafora musicale, è «strumento originario». La scrittura «riduce» in forma scritta il potere del linguaggio a beneficio della posterità: appare funzionale, e non connaturata all'ontologia letteraria. La declamazione dei versi del Bardo dimostra proprio questo, oltre a costituire un rigoroso omaggio a quello che Newman (poiché a Shakespeare e ad altri grandi ascrive il merito di aver formato la lingua inglese) considera uno dei «most illustrious amongst English writers»,²³⁷ e «our greatest poet»:²³⁸ «He expresses what all feel but cannot say; and his sayings pass into proverbs among his people, and his phrases become household words and idioms of their daily speech, which is tessellated with the rich fragments of his language [...]. Such

²³⁴ *Macbeth*, V.iii.41-47.

²³⁵ «E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi». *Giovanni*, 1:14.

²³⁶ «Quando le parole si trovano ad esprimere un lungo corso di pensiero, quando devono essere portate agli angoli della terra, o perpetuate a beneficio della posterità, devono essere scritte, ossia ridotte in forma di letteratura. Eppure, propriamente parlando, i termini che utilizziamo per denotare questo caratteristico dono dell'uomo, appartengono alla sua esibizione per mezzo della voce, non della scrittura. Noi lo chiamiamo il potere della parola, lo chiamiamo linguaggio, ossia l'uso della lingua. E anche quando scriviamo, teniamo ancora a mente lo strumento originario, poiché usiamo liberamente nei nostri libri termini come “dire”, “parlare”, “chiamare”. Usiamo il termine “fraseologia” o “dizione” come se ancora ci rivolgessimo all'orecchio». *Literature*, cit., p. 273.

²³⁷ *Catholic Literature in the English Tongue*, cit., p. 319.

²³⁸ *Literature*, cit., p. 283.

preeminently is Shakespeare among ourselves».²³⁹

5. Si è visto come la teoria letteraria di Newman, utilizzando il macrotesto shakespeariano, parta dalla considerazione che il teatro sia un'arte molto affine alla poesia poiché, come i canti dei Bardi, *drammatizza* la parola orale e non scritta. La drammaturgia, al pari della messa in versi lirica o epica, si dà come risultato della contemplazione dell'Idea da parte dell'autore il quale, in questo senso, funge da canale di comunicazione fra dimensione Divina e dimensione terrestre. Il lavoro del poeta e la funzione della letteratura, dunque, sono di natura essenzialmente metafisica e religiosa, poiché loro scopo è quello di fornire agli spettatori un esempio morale da seguire: cade così la distinzione fra le dimensioni laica e religiosa della letteratura.

Bibliografia

- D. BURROWS, *Sound, Speech, and Music*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990.
- J. COHEN, *The Music of the Tempest*, «Raritan: a Quarterly Review», 33:1, Summer 2013, pp. 70-82.
- T. S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Milano, Bompiani, 1995.
- J. HOGAN, *Newman and Literature*, «Studies: an Irish Quarterly Review», Vol. 42, n. 166, 1953, pp. 169-178.
- R. LORETELLI, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Bari, Laterza, 2010.
- R. MULLINI, R. ZACCHI, *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Napoli, Liguori, 2003.
- J. H. NEWMAN, *The Idea of a University Defined and Illustrated*, London, Basil Montagu Pickering, 1873.
- J. H. NEWMAN, *Apologia Pro Vita Sua*, edited by D. J. DeLaura, London, Norton Classical Editions, 1968.
- J. V. NIXON, "Steadily Contemplating the Object of Faith": Newman, the *Apologia* and *Romantic Aesthetics*, «Nineteenth-Century Prose», vol. 18, n.2, 1991, pp. 159-200.
- J. M. ORTIZ, *Broken Harmony: Shakespeare and the Politics of Music*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2011.
- W. SHAKESPEARE, *Amleto*, a cura di K. ELAM, Milano, BUR Teatro Rizzoli, 2006.

²³⁹ «Egli esprime ciò che tutti sentono ma non riescono a dire, e i suoi detti passano come proverbi fra la sua gente, e le sue frasi diventano lessico comune e modi di dire nella loro epoca e nel parlato, che è composto dai ricchi frammenti del suo linguaggio [...] tale è soprattutto Shakespeare fra di noi». Ivi, p. 293.

COME EDUARDO DE FILIPPO E GIOVANNI TESTORI HANNO RICREATO L'OPERA DI SHAKESPEARE: INFLUENZE ED ISPIRAZIONI DALLA COMMEDIA

di Aida Čopra

«Ho affrontato uno scoglio abbastanza duro. Ho voluto servire il più grande poeta del mondo, credo di avercela fatta non a lui, a me..»,²⁴⁰ il pubblico ride: il 29 maggio 1984, nell'aula magna piena della Sapienza, Eduardo de Filippo, con queste parole, comincia il discorso sulla sua impresa di tradurre e recitare in napoletano una delle ultime commedie di Shakespeare. Un lavoro non poi così arduo perché «l'autore della *Tempesta* aveva scelto bene le parole», e perché Eduardo conosceva perfettamente «la tavolozza napoletana».

Un'impresa simile a quella del maestro napoletano è quella di Giovanni Testori, il quale reinterpreta Shakespeare attraverso un'eccezionale mescolanza linguistica a base di dialetto lombardo. *La trilogia degli scarrozzanti*, che comprende *Ambleto* (1972), *Macbetto* (1974) ed *Edipus* (1977), scritta per l'attore e regista Franco Parenti, racconta la storia di una compagnia di guitti che frequentano i teatri semivuoti e in rovina. Attraverso questa trilogia, percepita non come una semplice traduzione dell'opera di Shakespeare, ma come una sua nuova creazione, Franco Parenti raggiunge, come spiega lo stesso Testori, «una capacità di verità poetica, d'invenzione teatrale umana da grande tragedia. Non credo che esista nessuno oggi [1978] in Italia che arriva dove è arrivato lui».²⁴¹

Eduardo de Filippo e Giovanni Testori sono stati impegnati a far rivivere Shakespeare nella modernità.

Tempesta partenopea di Eduardo De Filippo

Tradurre Molière e Shakespeare è stato da sempre il mio desiderio, ma l'impegno di presentare al pubblico una commedia all'anno - tra lo scrivere, il provare, il recitare, senza contare il lavoro di capocomico - non mi lasciava il tempo di farlo. L'anno scorso [1983] venne a pranzo da me Giulio Einaudi, mi parlò della sua nuova collana di *Scrittori tradotti da scrittori*, e mi chiese se volevo tradurre una commedia di Shakespeare. Fui ben lieto di accettare e scelsi *La Tempesta*.²⁴²

Si trattava del sesto titolo della collana: «*La Tempesta*» di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo.

La scelta di far rivivere l'isola di Prospero non era causale. Maghi, esseri soprannaturali, scene d'ambiente fantastico fortemente teatrale dell'opera shakespeariana avevano ricordato ad Eduardo un'esperienza giovanile, quando, a diciannove anni, faceva parte della Compagnia del fratello, Vincenzo Scarpetta. Quest'ultimo era rimasto affascinato dalla *féerie* alla maniera di grandi drammaturghi francesi della seconda metà dell'Ottocento; una fascinazione che diede come frutto l'adattamento della celebre commedia *I cinque talismani*, intitolata *La Collana d'oro*. «C'era la strega [...], c'erano le fate, i farfarielli, i folletti e straordinari trucchi scenici come lo straripamento

²⁴⁰ In video «Orecchie per vedere: La Sapienza celebra Eduardo De Filippo il 28 Maggio 2014», disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=YrRm8DCN0To&t=5s>.

²⁴¹ In video «Ambleto - Macbetto - Edipus», intervista a Giovanni Testori sulla Trilogia e su Franco Parenti attore, il 20 aprile 1978, disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=yE31Xmsa6cc>.

²⁴² E. DE FILIPPO, *Note del traduttore*, in W. SHAKESPEARE, *La Tempesta nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 185.

d'un fiume, la pioggia, il fuoco, il mobilio d'una casa che scappava via per la porta mentre i quadri roteavano sulle pareti e le sedie ballavano a tempo di musica».²⁴³ La commedia ebbe un grande successo e spinse Eduardo, cinquant'anni dopo, a tradurre proprio *La Tempesta*.

Nella Compagnia Scarpetta Eduardo restò fino al 1927, ma aveva cominciato a riempire il suo bagaglio teatrale di diverse tradizioni sceniche fin da bambino, dal momento che la sua prima uscita sul palcoscenico avvenne nel 1904, a quattro anni, al teatro Valle di Roma, quando prese parte in un'operetta famosa, *La Geisha*.²⁴⁴ Settantasei anni dopo Eduardo non aveva dimenticato quell'esperienza: «Sembra impossibile che io ricordi una cosa tanto lontana, è vero? [...] Eppure, non solo il ricordo, ma quell'emozione, quell'eccitamento, quella paura mista a gioia esultante, io le provo ancora oggi, identiche, ad ogni prima rappresentazione, quando entro in scena».²⁴⁵ Scambiando i giochi per bambini con il teatro, Eduardo passava giornate intere ad assistere, dietro le quinte o di fronte al palcoscenico, a diversi spettacoli, sviluppando così il suo acuto pensiero critico: «Quando farò l'attore, io non parlerò così in fretta». Oppure: «Qui si dovrebbe abbassare la voce. Prima di quello strillo ci farei una pausa lunga almeno tre fiati».²⁴⁶ Ed aveva solo sei, sette anni. Nel 1909 fu di nuovo in scena al Valle di Roma insieme alla sorella Titina e al fratello Peppino in *Nu ministro 'mieze 'e guaie*; nel 1912 in *Babilonia* di Rocco Galdieri; nel 1915 in *Tre epoche* di Eduardo Scarpetta e Teodoro Rovito. Al 1924 risale infine la messa in scena della sua commedia *Uomo e galantuomo* con la compagnia di Vincenzo. Queste esperienze che seguono la sua carriera giovanile sono cruciali per definire le origini di Eduardo attore e di Eduardo autore e il suo passaggio progressivo dall'*apprendere l'artigianato* all'*apprendere l'arte*:

Io mi sono trovato molto presto sulle scene; ho appreso l'artigianato prima e l'arte dopo, ho appreso dai grandi attori, dai grandi maestri dell'epoca ché allora esistevano veramente i grandi maestri, perché venivano dalla gavetta, venivano dalle tavole polverose di palcoscenici di terz'ordine, e per il resto, tutte le cose più antiche sono quelle che poi diventano scoperte dopo molti anni. Questa scuola di drammaturgia [...] è una cosa molto antica, è la bottega del teatro perché una volta e parlo del Cinquecento e del Seicento non esisteva la società degli autori. Esistevano autori che scrivevano i loro pezzi per recitarli come all'epoca di Shakespeare, come all'epoca di Petito a Napoli, come all'epoca di Goldoni a Venezia. [...]²⁴⁷

Eduardo voleva trasmettere quest'idea ai giovani che frequentavano la scuola di drammaturgia che, negli anni '80, aveva fondato con Ferruccio Moretti al Centro Teatro Ateneo e all'Istituto del Teatro della Sapienza di Roma: imparare «la tecnica» di scrivere una commedia in una vera bottega del teatro che aveva messo in luce tanti grandi scrittori del passato. Ma virtuosi per il fatto di *uscire della gavetta per arrivare sulla scena* erano senza dubbio anche i comici dell'Arte ed Eduardo ben lo sapeva. Agostino Lombardo considera tra le probabili motivazioni della traduzione della *Tempesta* il desiderio di Eduardo di esprimere la propria riconoscenza ai comici dell'Arte.

Non a caso, quando Eduardo, negli anni '30, con Titina e Peppino formò la compagnia «Teatro Umoristico», la critica italiana vide in loro gli «eredi della Commedia dell'Arte». Dopo il successo al teatro del Casinò di Sanremo la stampa locale, nel 1933, li descriveva come coloro che sapevano «recitare all'improvviso sulla guida di un semplice canovaccio, come nei tempi radiosi

²⁴³ E. DE FILIPPO, *Note del traduttore*, in W. SHAKESPEARE, *La Tempesta nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, cit., p. 186.

²⁴⁴ Descrizione dettagliata della prima esperienza teatrale di Eduardo De Filippo in M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo* con una prefazione di Dario Fo, Roma, BEAT, 2015 [edizione elettronica].

²⁴⁵ M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo* con una prefazione di Dario Fo, cit. [edizione elettronica].

²⁴⁶ Eduardo, conferenza inaugurale dello Studio Internazionale dello Spettacolo, Montalcino, 1983, in I. DE FILIPPO, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1985, p. 108.

²⁴⁷ Eduardo, *Lezioni di teatro*, in video di Ferruccio Marotti da 500 ore di lezioni che Eduardo ha tenuto al Centro Teatro Ateneo e all'Istituto del Teatro dell'Università di Roma «La Sapienza».

della Commedia dell'Arte».²⁴⁸ Nel 1936, la stampa di Torino scrive: «Rivive la Commedia dell'Arte. Pirandello infatti non scrive per i De Filippo una compiuta commedia, ma uno scenario che i valorosi artisti riempiranno con i loro dialoghi improvvisati o quasi. Del dialogo si incaricherà Eduardo. Ma è da credere che Peppino e Titina gli daranno una mano».²⁴⁹ Si trattava della commedia *L'abito nuovo* scritta con Pirandello nel dicembre 1935 nella sua casa a Roma. A Eduardo non piaceva farsi incasellare, né come «erede della Commedia dell'Arte», né come «neorealista del teatro», ma, usando le parole di Craig, potrebbe essere considerato tra quegli artisti che, della Commedia dell'Arte, «sanno tutto (se non storicamente, certo istintivamente), poiché la Commedia fece parte integrale della loro esistenza per secoli, ed essi l'hanno evidentemente ancora nel sangue e nel midollo».²⁵⁰

La conoscenza del teatro popolare napoletano e della tradizione della Commedia dell'Arte con i suoi ruoli fissi e il suo linguaggio ha senza dubbio influenzato la scelta di Eduardo di far parlare i propri personaggi con diverse sfumature linguistiche. Il fatto non è di poco conto se si pensa che Eduardo, per la «sua» *Tempesta*, utilizzava come punto di partenza la traduzione letterale fatta dalla moglie Isabella Quarantotti De Filippo. Prospero non parla come Calibano, né il nobile napoletano Gonzalo come Trinculo e Stefano: calibrare questa diversità è quello che Eduardo aveva già appreso nella compagnia di Vincenzo Scarpetta:

In teatro ogni ruolo aveva regole fisse, che riguardavano anche l'espressione verbale. Questo, oltre tutto, era utile al pubblico che, come un attore apriva bocca, capiva immediatamente chi fosse. E pure se entrava in scena il re travestito da mendicante e parlava da mendicante, nei suoi discorsi c'era sempre una frase forbita o un gesto elegante, che rivelavano la sua vera identità, malgrado gli stracci. Certo è interessante: in palcoscenico la parola può risultare più rivelatrice di costumi e parrucche. Tutto ciò Eduardo lo sapeva, avendolo appreso di persona, a diciannove, vent'anni, nella compagnia di Vincenzo Scarpetta.²⁵¹

Dopo aver tradotto l'opera shakespeariana – Eduardo comincia la traduzione un anno prima della sua morte, nel 1983, quando aveva seri problemi agli occhi che gli impedivano la lettura e non stava bene di salute – il suo ultimo sforzo di vita fu la registrazione audio «per voce sola» (tranne il ruolo di Miranda a cui dà voce Imma Piro) che purtroppo non riuscì a portare a termine.²⁵² Il tecnico Gianfranco Cabiddu che ha seguito la registrazione, spiega il processo di Eduardo nella costruzione di caratteri teatrali - qui ci interessa soprattutto quelli di due buffi: «[...] per le voci di Trinculo e Stefano, i buffi, [...] Eduardo va alle radici del teatro popolare napoletano: per Trinculo è ricorso al Pulcinella delle guarrattelle napoletane, col classico intercalare nasale «Uè, uè, uè»; per Stefano, all'ubriacone di tanto teatro popolare».²⁵³ D'altronde anche il grande maestro Strehler, nel 1978, nella sua bellissima interpretazione della *Tempesta* al Piccolo Teatro, aveva visto Trinculo come una sorta di Pulcinella che parlava in dialetto.

La tradizione della Commedia dell'Arte penetrava fortemente - e sicuramente lo fa tutt'ora - nel teatro napoletano benché all'epoca di Eduardo i suoi ruoli fossero diventati più flessibili. Dopo Antonio Petito, Eduardo Scarpetta aveva spodestato la famosa maschera di Pulcinella introducendo il personaggio di Felice Sciociammocca della nuova commedia borghese, più realistica e moderna.

²⁴⁸ M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo* con una prefazione di Dario Fo, cit. [edizione elettronica].

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ E. G. CRAIG, *Conoscenza della Commedia dell'Arte*, «Scenario», III, n. 10, 1934, p. 505.

²⁵¹ Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotto De Filippo, in A. LOMBARDO, *Eduardo e Shakespeare, Parole di voce e non d'inchostro*, cit., p. 55.

²⁵² Dopo la morte di Eduardo, la registrazione è stata usata dalla Compagnia dei Colla per rappresentate uno spettacolo di marionette per la Biennaleteatro del 1985 di cui le opinioni sono condivise. Per alcuni, come Piermario Vescovo, è un «splendido spettacolo», per Silvia De Min è «uno spettacolo irreali, di sogno», per Isabella Quarantotto De Filippo e Ferruccio Marotti non fu la scelta giusta.

²⁵³ «La grotta di Prospero» di Gianfranco Cabiddu in A. LOMBARDO, *Eduardo e Shakespeare, Parole di voce e non d'inchostro*, cit., p. 93.

Anche Eduardo De Filippo aveva preso una strada diversa da quella di «Re dei Pulcinella» o di suo padre. Era chiaro anche il suo disinteresse per il recupero di tecniche dei comici dell'Arte, tant'è vero che una volta Dario Fo, suo grande amico, affermò: «se vogliamo restare amici è meglio che ognuno rimanga sul suo palcoscenico».²⁵⁴ Il palcoscenico di Eduardo non è quello su cui la Commedia dell'Arte è stata rinnovata a partire dal Novecento. Eppure Marco De Marinis, a ragione, sostiene che «La Commedia dell'Arte non esiste più da tanto tempo, però da essa/in essa un attore può imparare ancora tantissimo a patto di assumerla, anche grazie a una guida adeguata, come qualcosa di vivente e di liberamente reinventabile al di fuori di qualsiasi rigidità o ortodossia filologica o estetica».²⁵⁵ Quello che Eduardo ha imparato dalla/nella Commedia si potrebbe spiegare con la seguente didascalia di *Bene mio e core mio*:

A questo punto, fra i quattro, ha inizio uno scambio di significativi sguardi e convenzionali alzatine di sopracciglia, che via via si accentua e va creando uno di quei mirabili giuochi mimici, fatti di migliaia di sottintesi satirici e sfumature ironiche, che soltanto i comici dialettali, veri e soli eredi della Commedia dell'Arte d'ogni tempo, hanno la facoltà miracolosa di intendere, fare intendere e condurre nella finzione scenica, con controllo avveduto del gesto e sorveglianza precisa di misura.²⁵⁶

La traduzione della *Tempesta* – insieme alla sua registrazione – era la conclusione di un percorso di vita, tutto orientato alla pratica teatrale, di un grande artista alle cui spalle si rivelano le ombre non solo di Petito, Scarpetta, Totò, ma di tutti i grandi maestri del teatro del passato, fra cui anche i comici dell'Arte hanno trovato il loro posto. Erede o no della Commedia dell'Arte, forse Dario Fo aveva ragione nel dire:

Per quanto mi riguarda, non è mai morta la Commedia dell'Arte. Io me la sento ancora addosso, ricca. E per un'altra infinità di gente di teatro io so che è così. Gente di oggi, di ieri e dell'altroi... Il varietà, l'avanspettacolo... Il teatro comico di tutto l'ultimo secolo: Petrolini, Ferravilla, Totò, non hanno fatto che riagganciarsi al grande polmone della «Commedia», riprendendo e sviluppando temi e chiavi a non finire. E ancora il discorso vale per Eduardo. Tutto il teatro napoletano degli ultimi cinquant'anni risente del filone davvero inesauribile della «Commedia».²⁵⁷

Traducendo l'opera shakespeariana in un napoletano seicentesco che per Eduardo è «così latino, con le sue parole piane, non tronche, con la sua musicalità, la sua dolcezza, l'eccezionale duttilità e con una possibilità di far vivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua moderna possiede più»,²⁵⁸ Eduardo crea una *Tempesta partenopea*. Benché resti fedele alla tematica shakespeariana, il codice linguistico che usa modifica la forma dell'opera. Adesso i suoi personaggi, l'ambiente, i luoghi rispecchiano la sua Napoli, «nu paese curioso»: «Guagliù, facimmoce annòre: simmo Napulitane!» dice Nostromo ai marinai. I versi di Eduardo rivelano, come spiega Lombardo, «la qualità di una traduzione che è fedelissima, ma si profila insieme come opera originale, «imitazione», nel senso leopardiano del termine, e che, mentre restituisce il senso profondo dell'opera shakespeariana, è tutta calata nel mondo di Eduardo, nella sua napoletanità».²⁵⁹ Il 29 maggio 1984, in occasione della presentazione della sua traduzione nell'aula magna piena della Sapienza di Roma, Eduardo dice: «Perché la parola è quella che conta, qui dobbiamo aggiungere le

²⁵⁴ Ricordo di Eduardo di Dario Fo, in M. GIAMUSSO, *Vita di Eduardo* con una prefazione di Dario Fo, cit. [edizione elettronica].

²⁵⁵ M. DE MARINIS, *La Commedia dell'Arte nel teatro del Novecento e oltre*, «Atti & sipari», n. 8, aprile 2011, p. 10.

²⁵⁶ E. DE FILIPPO, *Bene mio e core mio*, in *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1979, p. 110.

²⁵⁷ D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. RAME, Torino, Einaudi, 2009, p. 124.

²⁵⁸ E. DE FILIPPO, *Note del traduttore*, in W. SHAKESPEARE, *La Tempesta nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, cit., p. 186.

²⁵⁹ A. LOMBARDO, *Eduardo e Shakespeare, Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., p. 50.

scene, ma le scene che cosa possono portare, se non ci sono le parole, se non esistono le parole scelte [...] L'autore della *Tempesta* aveva scelto bene le parole, io conoscevo la tavolozza napoletana».²⁶⁰

Parenti è «un guitto perfetto»

Quando Giovanni Testori incontra il grande e indimenticabile maestro Franco Parenti sente immediatamente di avere qualcosa da scrivere per lui: nasce così la sua *Trilogia degli Scarrozzanti*, una riscrittura in chiave comica di tre grandi miti del teatro, *Amleto*, *Macbeth* e *Edipo*. Il 16 gennaio 1973, al Teatro Pier Lombardo, Franco Parenti alzò il sipario di juta dell'*Amleto* dicendo «Inzipit Ambleti Tragedia». *Macbetto* appare nel 1974 e *Edipus* nel 1977, tutti con la regia della giovane Andrée Ruth Shammah. «Una sera» – dice Testori –

lo vidi in teatro mentre recitava la Moscheta del Ruzzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, a me capita sempre, quando un attore mi conquista una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentirne altre - esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi per il teatro nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza dell'attore suscitano in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante. Mi dicevo: «Le sue parole non sono quelle lì, sono altre». E di colpo cominciai a vederlo parlare in una lingua che poi sarebbe diventata quella di Amleto. Prima di uscire, andai da lui e gli dissi: «Franco, adesso so cosa devo scrivere per te».²⁶¹ [...] Qualche mese più tardi cominciammo le prove, l'Amleto si era trasformato in Ambleto, prima tappa di quella che sarebbe diventata la mia trilogia.²⁶²

Una compagnia di «scarrozzanti» Parenti l'aveva già vista da bambino quando, dice l'attore,

arrivavano nei paesi con i loro carri, e tiravano una povera tenda sulla piazza della chiesa o al campo sportivo, davanti a una platea di cassette di frutta o vecchie panche. [...] Al calar della sera, accendevano i lumi e acetilene, mentre da certe case uscivano costumi inverosimili, attrezzi nichelati e arrugginiti, tappeti e drappaggi, stinti. Poi attaccavano lo spettacolo: musiche, pantomime, canzoni antiche o alla moda, nenie popolari, acrobazie, clowns, Re Lear in quindici minuti [...]. Che cosa non li ho visti fare?».²⁶³

Ma anche la potenza espressiva della lingua che le antiche compagnie di giro portavano in scena è sicuramente quello che si è inciso nella sua mente quando tanti anni dopo interpreta la *Moscheta*.

Dario Fo dice che grazie a Parenti ha conosciuto il teatro di Beolco Ruzante ritenuto da lui il «vero padre dei comici dell'Arte», capace di costruire un lessico teatrale, composto di lingue e dialetti diversi, di latino, spagnolo, tedesco, misto a un pasticcio di suoni onomatopeici, quello che lui poi chiamerà il *grammelot*. «*Grammelot* significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto».²⁶⁴ I critici parigini, dopo aver visto lo spettacolo della compagnia del Teatro Stabile di Torino con la regia di De Bosio, scrivevano di aver scoperto «un Charlie Chaplin del cinquecento», o «personaggi vivissimi che annunciano le maschere del teatro

²⁶⁰ In video «Orecchie per vedere: La Sapienza celebra Eduardo De Filippo il 28 Maggio 2014», disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=YrRm8DCN0To&t=5s>.

²⁶¹ F. PIERANGELI, D. DALL'OMBRA, *Giovanni Testori, Biografia per immagini*, Cavaler maggiore, Gribaudo, 2000, p. 75.

²⁶² Parenti, *l'attore che ama il rischio*, «La Stampa», n° 100, 29 aprile 1989.

²⁶³ F. PIERANGELI, D. DALL'OMBRA, *Giovanni Testori, Biografia per immagini*, cit., p. 63.

²⁶⁴ D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, cit., p. 81.

popolare italiano, Pantalone e Arlecchino».²⁶⁵ Non è strano che Testori, vedendo Parenti recitare proprio il Ruzante, sentisse di dovere riscrivere per lui le opere shakespeariane in una lingua caratterizzata dalla pura invenzione, mista di alto e basso, che unisce insieme elementi dialettali, francesismi e latinismi classici e che ha la forza di sprofondare nei primordi dell'essere. Lo capiamo subito quando la voce di Parenti, provenendo dal fuori-scena, apre la prima scena nel cimitero:

Più in dell'iscuro! Più in dell'iscuro! Rosso, sì. Ma rosso com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccheno in de su la gola! Ha da esserci in dappertutto l'aria de un crotto! Ha da esserci l'aria d'un buso, d'un inferna! Più ingravedate quelle nigore! Più ingravedate e anca più inciostrate! No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede... (Ambleto entra.)²⁶⁶

Per Fabio Pierangeli questa potenza espressionistica di Testori «si mostra capace di ilarità, di una ironia accostabile al filone più autentico della Commedia dell'arte o delle antiche, infime, compagnie di giro (capaci di raccontare in performance ironiche un Re Lear in quindici minuti), richiamata nell'invenzione della «cornice»: una compagnia scalcinata, di provincia, si misura con il più grande teatro di tutti i tempi, storpiandolo a cominciare dai nomi: *Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus*».²⁶⁷ Quello che Testori vuole esprimere sul palcoscenico è «tutto ciò che di istintuale e di atavico e di primitivo e di degradato, sino al confine dell'animalità», e non potrebbe farlo attraverso l'italiano normale. I personaggi della trilogia non sono più i protagonisti nobili, ma scalcinati venuti dalla provincia che fanno rivivere il più grande teatro di tutti i tempi. Questo mondo degli «scarozzanti», come lo definisce lo stesso Testori, «dei reietti, dei diversi, dei fuori norma, dei non accettati [...] (che) si trascinano di più il passato e vanno di più verso il futuro, ma non un futuro stabilito, ma ignoto»,²⁶⁸ diventa la metafora del mondo dell'uomo, soggiogato da potere e crudeltà. «Potere che soffeghi, che strozzi, che sprazzi, che schiazzzi», dice Arlungo nell'*Ambleto*. Testori attraverso Shakespeare, voleva porre di nuovo le eterne domande sull'esistenza umana. Per farlo «c'è bisogno di una parola che sia rottura, che faccia esplodere la ragione della vita, il dolore, l'ansia, lo sgomento»,²⁶⁹ e per Testori, «questa» parola può esplodere, non in un luogo qualsiasi, ma proprio nel teatro. «Con la figura dello scarozzante, del guitto [...] ho inteso celebrare la funzione del teatro in assoluto come rito sacrificale, come verbo fatto carne. Per me il teatro non è solo la letteratura, ma è rappresentazione fin dal momento in cui il testo viene scritto, perché è concepito per essere rappresentato ed è il momento della recitazione, è il fatto rituale che lo completa e lo concreta».²⁷⁰ Parenti, per Testori, era un guitto perfetto. Nella sua straordinaria capacità interpretativa aveva visto una sorta di fatica dell'esistenza umana: «Branciaroli è sempre dinamicamente sicuro, potente, assoluto. Parenti, viceversa, sembrava meno sicuro, ma la sua non era insicurezza: era una sorta di fatica esistenziale».²⁷¹ Parenti ha dato voce alle parole di Testori che messe in forma scritta non potevano esprimersi completamente; solo il teatro le avrebbe potute liberare.

Cinque anni dopo la prima rappresentazione, parlando di questa stretta e fruttuosa collaborazione, in un'intervista del 1978, alla domanda «Che effetto gli fa di vedere tutto il lavoro insieme?», Testori risponde:

²⁶⁵ Per i francesi il Ruzante è uno Chaplin del '500, «L'Italia», il 30 giugno 1961.

²⁶⁶ G. TESTORI, *Opere, 1965-1977*, Milano, Classici Bompiani, 2003, p. 1147.

²⁶⁷ F. PIERANGELI, *Edipus, il mito, la storia del teatro*, «Quaderni del '900», Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento, n°8, 2008, p. 154.

²⁶⁸ F. PANZERI, *Vita di Giovanni Testori*, Milano, Longanesi, 2003, p. 141.

²⁶⁹ G. TESTORI, *Nel ventre del teatro*, a cura di G. SANTINI, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 98.

²⁷⁰ Il programma di sala, in F. PIERANGELI, *Edipus, il mito, la storia del teatro*, cit., p. 159.

²⁷¹ L. DONINELLI, *Conversazione con Giovanni Testori*, Guanda, Parma, 1993, p. 64.

Ho rivisto insieme solo l'Edipus a distanza di un anno. E non parlo del lavoro, parlo dell'interpretazione di Parenti che mi sembrava già l'anno scorso eccezionale. [...] Ma l'emozione che ho avuto io, come se assistessi a uno spettacolo non mio, a un testo non mio, così sempre mi capita, è stata delle rarissime nella mia vita, trovo che si è spogliato di ogni limite [...] raggiungendo una capacità di verità poetica, d'invenzione teatrale umana da grande tragedia. [...] Ho sentito che con Parenti potrò andare avanti a lavorare in quello per cinque anni perché sul piano umano ho trovato la reinterpretazione dell'Edipus assolutamente straordinaria, credo lo stesso succederà per l'Amleto e Macbetto.²⁷²

Riferimenti bibliografici

- A. LOMBARDO, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004.
- D. FO, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. RAME, Torino, Einaudi, 2009.
- E. DE FILIPPO, *La Tempesta di W. Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi, 1984.
- E. DE FILIPPO, *Bene mio e core mio*, in *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1979.
- E. G. CRAIG, *Conoscenza della Commedia dell'Arte*, «Scenario», III, n. 10, 1934.
- F. PIERANGELI, D. DALL'OMBRA, *Giovanni Testori, Biografia per immagini*, Cavaler maggiore, Gribaudo, 2000.
- F. PIERANGELI, *Edipus, il mito, la storia del teatro*, «Quaderni del '900», Fortuna del mito nel teatro e nella letteratura italiana del secondo Novecento, n. 8, 2008.
- F. PANZERI, *Vita di Giovanni Testori*, Milano, Longanesi, 2003.
- G. TESTORI, *Nel ventre del teatro*, a cura di G. SANTINI, Urbino, Quattroventi, 1996.
- G. TESTORI, *Opere, 1965-1977*, Milano, Classici Bompiani, 2003.
- I. DE FILIPPO, *Eduardo, polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1985.
- L. DONINELLI, *Conversazione con Giovanni Testori*, Parma, Guanda, 1993.
- M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo, con una prefazione di Dario Fo*, Roma, BEAT, 2015 [edizione elettronica].
- M. DE MARINIS, *La Commedia dell'Arte nel teatro del Novecento e oltre*, «Atti & sipari», n. 8, aprile 2011.
- P. VESCOVO, *Eduardo De Filippo, infatti, è un Re Mago* ("Presepi" e "voci di dentro"), «Eduardo, modelli, compagni di strada e successori», a cura di F. COTTICELLI, Napoli, CLEAN, 2015.
- S. DE MIN, *Un'altra realtà*, 17 luglio 2013, <http://www.drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=5727>, consultato il 10 novembre 2016.
- S. DE FILIPPIS, *Shakespeare ed Eduardo: scrittura e riscrittura della Tempesta*, a cura di A. LOMBARDO, *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni, 2002.

²⁷² In video «Amleto - Macbetto - Edipus», intervista a Giovanni Testori sulla Trilogia e su Franco Parenti attore, 20 aprile 1978, disponibile su <https://www.youtube.com/watch?v=yE31Xmsa6cc&t=57s>.

W. SHAKESPEARE, *La Tempesta. Testo inglese a fronte*, a cura di A. LOMBARDO, Milano, Garzanti Libri, 2016 [edizione elettronica].

Articoli di stampa

Parenti, l'attore che ama il rischio, «La Stampa», n. 100, 29 aprile 1989.

Per i francesi il Ruzante è uno Chaplin del '500, «L'Italia», 30 giugno 1961.

Video consultati

«Ambleto di Giovanni Testori con Franco Parenti. Regia di Andrée Ruth Shammah», dal salone Pier Lombardo di Milano.

«Ambleto - Macbetto - Edipus», intervista a Giovanni Testori sulla Trilogia e su Franco Parenti attore, 20 aprile 1978.

«La Tempesta di William Shakespeare. Regia di Giorgio Strehler», messa in scena per video Rai del 1984.

«Lezioni di teatro» di Ferruccio Marotti da 500 ore di lezioni che Eduardo ha tenuto al Centro Teatro Ateneo e all'Istituto del Teatro dell'Università di Roma «La Sapienza».

«Macbetto di Giovanni Testori con Franco Parenti. Regia di Andrée Ruth Shammah», dal salone Pier Lombardo di Milano.

«Orecchie per vedere: La Sapienza celebra Eduardo De Filippo».

«I KNOW IT IS BUT A PLAY»:
BENJAMIN PARTRIDGE, AMLETO E IL '45 IN *TOM JONES*

di Luigi D'Agnone

Dopo oltre due secoli di critica alle opere di Henry Fielding, molti nodi cruciali non sono stati ancora sciolti, o almeno non in modo del tutto convincente. E se c'è un aspetto che trova i lettori unanimi, questo risiede senza ombra di dubbio nella sua relazione tutta particolare con i classici, sia greci che latini, tra i quali Luciano, Aristotele, Orazio e Cicerone. La natura e l'influenza di queste letture è stata però spesso fraintesa, come spiega Nancy Mace:

Relying almost exclusively on our somewhat sketchy information about his education and on the sale catalog of his library, scholars have supposed that Fielding was equally fluent in Latin and Greek, a significant generalization because it has led to another commonplace about Fielding and ancient literature – that the Greek satirist Lucian had a greater effect on him than any other classical writer. [...] A close examination of the biographical facts and the contents of Fielding's only known library suggests that Fielding was among those whose interest in the classics extended beyond those authors commonly studied at Eton and the university.²⁷³

L'interesse costante di Fielding per l'antichità non è tuttavia l'unico spiraglio aperto verso i classici. Con la stessa etichetta, infatti, il mondo britannico nel settecento giunge a descrivere i pilastri del proprio panorama letterario e teatrale. Questi diventano entrambi espressioni di talento locale capace di creare un effetto di *hic et nunc* sul piano culturale, senza doversi guardare indietro con nostalgia e, soprattutto, in aperto dissenso con i canoni soffocanti della polverosa estetica mediterranea. Dunque, non sorprende che il magistrato Fielding, da aristocratico mancato e arrampicatore sociale, decida di sposare la causa della libertà estetica nazionale tanto difesa, fra gli altri, dall'amico William Hogarth nel campo delle arti visuali. Il progetto di Fielding aspira alla nascita di un nuovo genere, un nuovo luogo (per ricalcare la sua metafora geografica) che non abbia tradizioni da rispettare, che raccolga un bacino di lettori ben definito, come già si intuisce nel 1742 con il celebre incipit di *Joseph Andrews*:

As it is possible the mere English Reader may have a different Idea of Romance with the Author of these little Volumes; and may consequently expect a kind of Entertainment, not to be found, nor which was even intended, in the following Pages; it may not be improper to premise a few Words concerning this kind of Writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our Language.²⁷⁴

²⁷³ «Affidandosi quasi esclusivamente alle informazioni piuttosto ridotte sulla sua istruzione e sul catalogo di vendita della sua libreria, gli studiosi hanno ipotizzato che egli fosse fluente in latino quanto in greco, una generalizzazione di rilievo perché ha prodotto un altro luogo comune su Fielding e la letteratura antica: il satirista greco Luciano avrebbe lasciato su di lui un segno più evidente di qualsiasi altro scrittore classico. [...] Un esame attento della biografia e i contenuti della sua unica biblioteca conosciuta, lascia pensare che Fielding fosse fra quelli che spingevano il proprio interesse per i classici oltre quegli autori solitamente studiati a Eton e all'università». N. A. MACE, *Henry Fielding's Novels and the Classical Tradition*, Newark, University of Delaware Press, 1996, pp. 39-42. Tutte le citazioni in inglese presenti nell'articolo, tranne quelle dei testi shakespeariani, saranno riportate in mia traduzione.

²⁷⁴ «Dato che il semplice lettore inglese potrà forse avere un'idea di romanzo diversa dall'autore di questi brevi volumi, e forse aspettandosi di conseguenza un tipo di intrattenimento né presente né tantomeno voluto in queste pagine, può essere opportuno premettere qualche parola su questo tipo di scrittura, di cui non ricordo di aver visto altri tentativi nella nostra lingua». Edizione inglese di riferimento: H. FIELDING, *Joseph Andrews and Shamela*, a cura di J. HAWLEY, Harmondsworth, Penguin, 1999.

L'appello rivolto al lettore medio si trasforma in un patto persino più stretto e ambizioso nel penultimo romanzo di Fielding, *The History of Tom Jones; a Foundling* del 1749. Le linee guida per dare vita a una vera carrellata di tipi umani vengono qui tracciate da drammaturghi nati meno di un secolo prima, perché proprio grandi figure come «Vanbrugh and Congreve copied nature»,²⁷⁵ leggendo a fondo la realtà senza indugiare in eccessi inverosimili. L'elogio di tali modelli raggiunge l'apice con una sorta di invocazione alle muse in chiave moderna, questa volta diretta all'unico vero bardo nazionale: «O, Shakespear! had I thy pen!».²⁷⁶ Il potere che i drammi shakespeariani assumono per Fielding è qui davvero pervasivo:

In *Tom Jones* Fielding does more, however, than merely quote lines from Shakespeare's plays: he bases at least three scenes on their analogues in Shakespeare – Romeo and Juliet, Henry IV, Part 1, and Macbeth – and even introduces Garrick playing Hamlet. [...] Since Fielding most often quotes from Shakespeare's tragedies (particularly Othello) or from the darker moments of the comedies and the histories, references to Shakespeare provide an undercurrent for the novel: they signal Fielding's awareness of the tragic circumstances of human life – circumstances which he has carefully subordinated within his larger, comic design.²⁷⁷

E il valore che acquistano anche per molti suoi contemporanei può emergere aprendo una breve parentesi sulla loro fortuna straordinaria nel settecento inglese. I primi decenni del secolo innescano il meccanismo che rende il drammaturgo di Stratford-upon-Avon il simbolo di un'autonomia linguistica, di una dignità artistica e di uno slancio verso un canone autoctono. A conferma di tale sentimento, basti ricordare pubblicazioni del calibro di *The Works of Shakespear* (1747) di William Warburton, che a sua volta riprende del materiale dall'edizione del 1725 a cura di Alexander Pope, o la celebre *Preface to Shakespear* (1765) di Samuel Johnson.

Sulla scia di un simile fermento, *Tom Jones* può valere come punto di raccordo, intrecciando un genere innovativo con il racconto dell'attualità storica e l'esaltazione di miti locali. Come è stato più volte messo in luce dalla critica, l'opera è un esperimento grandioso in cui Fielding costruisce una struttura architettonica o per meglio dire, ripensando al gusto dell'epoca, una dimora palladiana.²⁷⁸ I suoi diciotto libri, infatti, sono suddivisi in tre sezioni facilmente riconoscibili, imperniate attorno a episodi speculari, corrispondenze e rimandi dalla precisione quasi maniacale: possibili strategie per imprimere con efficacia una sensazione di armonia, bilanciamento e regolarità. D'altra parte, – è ben noto ai lettori di Fielding – diverse scene memorabili non potrebbero essere più distanti da quella rassicurante leggiadria neoclassica che ci si attende. Ma prima di tentare la lettura di un episodio del romanzo, vale la pena ricapitolare alcuni punti cardine della trama.

La storia si apre con il ritrovamento di un neonato da parte del signor Allworthy sul letto della propria camera; le varie ipotesi sull'identità dei genitori conducono a Mr Partridge e alla giovane Jenny Jones, da cui Tom prende il cognome. Il trovatello viene accolto come un figlio adottivo e cresce con Blifil, erede legittimo di casa Allworthy, coltivando al contempo un ambiguo sentimento per Sophia, figlia del rude signor Western. All'età di venti anni, a causa dell'ennesimo gesto

²⁷⁵ «Vanbrugh e Congreve hanno copiato la natura umana». Le citazioni di *Tom Jones* in inglese riportate nel testo sono tratte da: H. FIELDING, *The History of Tom Jones*, a cura di R. P. C. MUTTER, Harmondsworth, Penguin, 1985.

²⁷⁶ «O Shakespeare! Avesti la tua penna!».

²⁷⁷ «Tuttavia, in *Tom Jones* Fielding si spinge oltre la semplice citazione di versi dai drammi di Shakespeare: basa almeno tre scene su degli analoghi in Shakespeare – Romeo e Giulietta, Enrico IV, parte I, Macbeth – e inserisce persino Garrick nei panni di Amleto. [...] Dato che Fielding cita quasi sempre le tragedie di Shakespeare (in particolare Otello) o i momenti più bui delle commedie e delle storie, i riferimenti a Shakespeare stabiliscono una tendenza nel romanzo: segnalano la consapevolezza di Fielding delle circostanze tragiche della vita, che ha attentamente subordinato al più ampio disegno comico». B. R. LINDBOE, «O Shakespeare, had I thy pen!»: *Fielding's Use of Shakespeare in "Tom Jones"*, «Studies in the Novel», 14.4, 1982, p. 303.

²⁷⁸ Vd. F. W. HILLES, *Art and Artifice in Tom Jones*, in *Imagined Worlds: Essays on some English Novels and Novelists in Honour of John Butt*, a cura di M. MACK, I. GREGOR, London, Methuen, 1968, pp. 91-110.

imprudente e superficiale, Tom viene cacciato da Paradise Hall. Inizia così il lungo viaggio in cui si trova ad affrontare una serie di situazioni, accompagnato da Partridge, che lo incontra casualmente poco dopo la partenza. La terza e ultima parte della vicenda vede la carcerazione di Tom a Londra per tentato omicidio, seguita da un colpo di scena provvidenziale che gli permette di salvarsi dalla sicura impiccagione. Nel frattempo gli viene svelato anche il segreto della sua nascita, scoprendo così di essere figlio di Bridget, sorella di Allworthy, e di Summer, un amore giovanile. Il romanzo si chiude con il matrimonio tra Sophia e Tom, e con la sua acquisizione di Paradise Hall in quanto erede legittimo.

Non passa inosservata la maestria di Fielding nel plasmare le digressioni e, confutando alcune ipotesi critiche troppo sbrigative, appare chiaro che tali deviazioni non diluiscono la trama come semplici orpelli. Tutt'altro: si tratta di potenti spaccati narrativi in cui la storia prosegue, seppure da una prospettiva diversa o, nell'immediato, meno coerente. E volendo prendere in prestito il lessico della drammaturgia, non è esagerato considerare le digressioni degli *aside* dal tono ammiccante, durante i quali il narratore coglie l'occasione per parlare in disparte al pubblico, distolto così dal discorso principale. Durante una di queste pause che Fielding si ritaglia, vediamo Partridge e Tom a teatro in una fredda serata d'inverno del 1745, con la sua padrona di casa londinese Mrs Miller e la figlia Nancy, per assistere alla rappresentazione di Amleto. Una versione naturalmente lontana da quella odierna: «It was Garrick who fixed for the age the orthodox version of the Danish prince, and it was filial piety that was one of the essential qualities he emphasized. The Hamlet in Book XVI of Tom Jones, Garrick's Hamlet, is a Hamlet subtilized, with more feeling, more sentiment, more delicacy, and, in short, a very good son».²⁷⁹ Per sottolineare la coesione tematica del romanzo e la presenza imponente di Shakespeare, va detto che i punti di contatto con la tragedia del principe danese si diramano ben oltre questo episodio, ma è qui che in misura maggiore il dramma amplifica gli eventi in fieri di quei mesi concitati del '45.

È importante comprendere l'antefatto al capitolo in questione (libro XVI, capitolo V), il cui titolo recita: «In which Jones receives a letter from Sophia, and goes to a play with Mrs Miller and Partridge».²⁸⁰ Il riferimento è al messaggio in cui Sophia comunica a Tom che, grazie alla mediazione della zia Mrs Western, ha riconquistato la propria libertà dopo una severa punizione paterna, a patto però di non rivederlo e di non scrivergli. È con sollievo, ma anche con la malinconia di un addio, che gli confida: «[S]ome of my afflictions are at an end, by the arrival of my aunt Western, with whom I am at present, and with whom I enjoy all the liberty I can desire. One promise my aunt hath insisted on my making, which is, that I will not see or converse with any person without her knowledge and consent».²⁸¹ Parole che arrivano in risposta a una precedente lettera di Tom in cui ammette, disperato, di sentirsi la radice dei suoi mali e si domanda: «Is there a circumstance in the world which can heighten my agonies, when I hear of any misfortune which hath befallen you?».²⁸²

L'irruenta prevaricazione del signor Western sulla figlia, volta a spingerla fuori dal vicolo cieco dell'amore per Tom, riecheggia l'imposizione di Polonio a Ofelia. In prima battuta, tornano in mente le parole di Laerte che, sul punto di ripartire per la Francia, invita la sorella alla prudenza

²⁷⁹ «Per l'epoca, fu Garrick a fissare la versione standard del principe danese e a enfatizzare la pietà filiale come una delle qualità essenziali. L'Amleto del Libro XVI di Tom Jones, quello di Garrick, è smussato, con più emotività, più sentimentalismo, più garbo e, in breve, davvero un buon figlio». M. SCHONHORN, *Heroic Allusion in Tom Jones: Hamlet and the Temptations of Jesus*, «Studies in the Novel», 6.2, 1974, p. 219.

²⁸⁰ «Jones riceve una lettera da Sophia e va a una rappresentazione con Mrs Miller e Partridge».

²⁸¹ «[S]ono finite alcune delle mie pene, grazie all'arrivo della zia Western con la quale mi trovo ora, e con cui ho tutta la libertà che desidero. Mia zia ha insistito che le facessi solo una promessa, ossia, che non vedrò né parlerò con nessuno senza che lei acconsenta e ne sia al corrente».

²⁸² «C'è un altro motivo al mondo che può aumentare le mie sofferenze, quando so di una qualsiasi sfortuna capitata a te?».

contro le insidie del principe, ricordandole che «best safety lies in fear»,²⁸³ (I-iii; v. 43) mentre la scena si chiude con il rimprovero di Polonio che sembra mettere fine una volta per tutte alle speranze della ragazza. Nell'ultima parte del dialogo, impartisce l'ordine tassativo:

This is for all – / I would not, in plain terms, from this time forth / Have you so slander any moment leisure / As to give words or talk with the Lord Hamlet. / Look to't, I charge you. Come your ways.²⁸⁴ (I-iii; vv. 131-135)

Segue la secca risposta di Ofelia: «I shall obey, my lord».²⁸⁵ (I-iii; v. 136) Sia Shakespeare che Fielding accendono i riflettori su genitori e figli pochi attimi prima che prenda corpo l'idea della rappresentazione teatrale, intesa come finzione nella finzione: nel primo caso, il divieto di Polonio precede l'inizio della quarta scena del primo atto che vede l'apparizione del fantasma, da cui scaturirà la trovata della trappola per topi ai danni di Claudio; nel secondo, invece, la felicità per la lettera di Sophia porta Tom a trascorrere la serata in teatro, proprio per assistere alla messa in scena di Amleto.

Ma iniziamo guardando da vicino con quali dinamiche Fielding prepara l'episodio a teatro. Dopo l'euforia goffa per la lettera, l'entusiasmo di Tom sgorga dall'immaginare la reazione che Partridge potrà avere durante la tragedia, come rivela il narratore che commenta: «[A]s Jones had really that taste for humour which many affect, he expected to enjoy much entertainment in the criticisms of Partridge; from whom he expected the simple dictates of nature, unimproved indeed, but likewise unadulterated by art».²⁸⁶ Partendo da qui, è abbastanza immediato tracciare un parallelo con il tranello di Amleto il quale, attraverso l'abile impalcatura metateatrale, decide di mettere su uno spettacolo per smascherare un altro molto più subdolo. Egli stesso dice: «The play's the thing/Wherein I'll catch the conscience of the King».²⁸⁷ (II-ii; vv. 600-601) E nel pieno della scena successiva, esponendo il piano a Orazio prima che si alzi il sipario, insiste affinché l'amico mantenga un occhio vigile sulle reazioni del volto di Claudio. Con una sottigliezza da fisiognomica ante litteram, lo incalza:

I prithee, when thou seest that act afoot, / Even with the very comment of thy soul / Observe mine uncle. [...] / Give him heedful note, / For I mine eyes will rivet to his face, / And after, we will both our judgements join / To censure of his seeming.²⁸⁸ (III-ii; vv. 78-80, 84-87)

Proseguiamo ora con il racconto della serata a teatro. Presi i posti in galleria, Partridge comincia a sfoggiare riflessioni su dettagli insignificanti e in apparenza ridicoli, dando libero corso alla natura naif che lo caratterizza lungo tutto il romanzo. Attira l'attenzione di Mrs Miller, facendole notare i tratti somatici dell'addetto all'accensione delle candele in sala: «Look, look, madam, the very picture of the man in the end of the Common-Prayer Book, before the Gunpowder-Treason

²⁸³ «[P]aura è sicurezza». W. SHAKESPEARE, *Amleto*, traduzione e a cura di N. D'AGOSTINO, Milano, Garzanti, 2008, p. 36. Tutte le citazioni da *Amleto* in italiano sono tratte da questa traduzione, mentre l'edizione di riferimento per tutte le citazioni shakespeariane in inglese è: W. SHAKESPEARE, *The Complete Works (Second Edition)*, a cura di S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY, New York, Oxford University Press, 2005.

²⁸⁴ «Per riassumere: / chiaro e tondo, non voglio d'ora in poi, / che tu abusi dei tuoi momenti liberi / per dar chiacchiera al principe o parlargli. / Bada, è un comando. E ora vai.» *Ibid.*, pp. 41-43.

²⁸⁵ «Obbedirò, signore». *Ibid.*, p. 43.

²⁸⁶ «[A]vendo davvero quel gusto per l'umorismo che molti ostentano, Jones pensava che si sarebbe divertito parecchio con i commenti di Partridge, dal quale si aspettava i semplici dettami della natura, effettivamente ingenui, ma comunque non adulterati dall'arte».

²⁸⁷ «Questo spettacolo è/la trappola che acchiappa la coscienza del re». *Op. cit.*, p. 107.

²⁸⁸ «Ti prego, quando vedi cominciare quell'episodio / con tutto l'acume della tua anima osserva / mio zio. [...] Scrutalo con attenzione; / perché io inchiederò gli occhi al suo viso, / e dopo confronteremo le impressioni e giudicheremo / il suo comportamento». *Ibid.*, p. 125.

service».²⁸⁹ L'affermazione, bislacca e fuori luogo a livello superficiale, spalanca una finestra sul mondo in cui Partridge affonda le radici. Il riferimento all'attentato fallito del 1605, compiuto dal cattolico Guy Fawkes ai danni di Giacomo I Stuart, è un tassello che si incastra nella dialettica costante tra il sostegno della monarchia costituzionale Hanover al credo protestante nel settecento, e il cattolicesimo sostenuto dall'assolutismo Stuart del tardo XVII secolo. La stessa salita di Giacomo I al trono era avvenuta in un clima piuttosto teso, infatti «although James had what many regarded to be the strongest hereditary claim to the English crown, as a foreigner he faced a common law prohibition against alien land inheritance in England. And there were at various points a number of rival claimants».²⁹⁰

Nel complesso, il codardo e superstizioso Partridge ha le carte in regola per divenire baluardo della cultura giacobita, sia perché appoggia la spedizione del giovane pretendente Carlo Edoardo Stuart alla riconquista del trono, sia perché tradisce un debole per i cattolici, o meglio, i papisti come Fielding definisce i fedeli della chiesa di Roma. Alla luce di questo, oltre che suddito in trepidante attesa di un ritorno degli Stuart, Partridge è incarnazione di molti loro difetti e luoghi comuni, perché «[t]o make fun of the credulity of the serving classes is, of course, an old comedic staple, but [...] Partridge's superstition is also integral to Fielding's representation of the servant's Jacobite loyalties».²⁹¹

Entrando nel pieno della tragedia, alla comparsa del fantasma, viene sopraffatto dalla paura e la voce narrante fa notare: «Partridge [...] fell into so violent a trembling, that his knees knocked against each other»,²⁹² diventando una perfetta controfigura comica di Amleto nel momento in cui inizia a fingere la propria follia. In quel punto del dramma, infatti, Ofelia riferisce a Polonio di aver visto il principe, aggiungendo che sembrava «[p]ale as his shirt, his knees knocking each other, / And with a look so piteous in purport / As if he had been loosed out of hell / To speak of horrors, he comes before me».²⁹³ (II-i; vv. 81-82) Facendo una riflessione sull'immagine delle ginocchia tremolanti, si può andare ancora più a fondo nell'accostamento tra Amleto e Partridge come simboli di una timorosa rivendicazione. A tal proposito, occorre ricordare che in italiano esiste un'espressione molto popolare per descrivere questo movimento delle gambe, indice di paura e debolezza di carattere, ossia, “avere le gambe che fanno giacomo giacomo”. Per rintracciarne l'origine, Ornella Castellani Pollidori avanza un'ipotesi interessante, notando in particolare che l'antropónimo Giacomo viene usato largamente nel senso di semplicione e uomo debole di mente.²⁹⁴ Inoltre, il nome Giacomo ricorre quale sinonimo di idiota, come nell'equivalente francese Jacques su cui è fondato il modo di dire *faire le Jacques*, che significa appunto fare lo stupido, comportarsi da sempliciotto e, in senso più ampio, mostrarsi flaccido sia nel fisico che nel carattere. Un tratto che Douglas Brooks-Davies attribuisce non a caso anche al perfido Blifil: «His name indicates that he diminishes Tom, that the fiction of having no parents, so apparently liberating, is in fact tormenting because it suggests also that the non-existent parents might not want him. For *Blifil*

²⁸⁹ «Guardi, guardi, signora, tale e quale all'uomo alla fine del libro della preghiera comune, prima del servizio della congiura delle polveri».

²⁹⁰ «Anche se Giacomo aveva ciò che molti ritenevano il diritto più evidente alla corona inglese, da straniero si trovava di fronte a una proibizione di fatto a ereditare territori altrui in Inghilterra. E in alcuni momenti ci furono diversi pretendenti rivali». S. M. KURLAND, *Hamlet and the Scottish Succession?*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 34.2, 1994, p. 281.

²⁹¹ «Ovviamente, prendere in giro la credulità della servitù è un vecchio pilastro della commedia, ma [...] la superstizione di Partridge è anche parte integrante della rappresentazione che Fielding fa della fede giacobita del servo». J. A. STEVENSON, *Fielding's Mousetrap: Hamlet, Partridge, and the '45*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 37.3, 1997, p. 558.

²⁹² «Partridge [...] si mise a tremare così forte, che le ginocchia battevano l'una contro l'altra».

²⁹³ «[P]allido come la sua camicia, le ginocchia / che battevano l'una contro l'altra, e un viso / che faceva pietà a vedersi, che pareva / un uomo appena rilasciato dall'inferno / per dire dei suoi orrori, così / me lo vedo davanti». *Op. cit.*, p. 67.

²⁹⁴ Vd. A. CASTELLANI ET AL., *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002.

is the *foolish or insipid son* (Latin *bliteus-filius*), taunting his twinned half-brother with a dreadful suspicion that he is a negligible nobody, an insipid nothing».²⁹⁵

Se applichiamo il valore semantico di Giacomo, anche nelle varianti Jacques, Jack e James, alla caratterizzazione dei due personaggi messi a confronto, ci accorgiamo di quali ritratti davvero accurati ne produca. Per quanto riguarda Shakespeare, torna subito alla mente il personaggio di Jacques in *As You Like it*, che ha nel nome una innata mollezza cronica e una tendenza alla malinconia, tanto da dire ad Amiens: «I can suck melancholy out of a song as a weasel sucks eggs»;²⁹⁶ (II-v; vv. 12-13) lo stesso principio si applica ad Amleto che porta addosso il marchio della stupidità insito nel nome, dato che *amlodhi* significa deficiente in antico norvegese. Anche spostandoci sul fronte di Fielding, emergono diversi motivi per collegare il nome Giacomo a Partridge. In primo luogo, ha origini comuni con James che in un tale contesto rimanda immediatamente a Giacomo II Stuart, cacciato via durante la Rivoluzione Gloriosa del 1688, e i cui discendenti hanno il supporto morale di Partridge. In secondo luogo, come accade per il francese, in inglese il nome Jack presenta una varietà semantica che genera ironia: basti richiamare l'uso in senso generico per indicare un uomo comune, spesso riferito alle classi basse, o quello di *jack-o-lantern* in quanto zucca di Halloween, o ancora quello di *Union Jack*, simbolo del Regno Unito formato dal capostipite dei sovrani Stuart, Giacomo I.

Partridge e Amleto si vedono affidate delle missioni, siano esse sul piano simbolico o pratico, che non sono in grado di portare a termine. Tuttavia, l'incapacità di agire non impedisce loro di assolvere in maniera brillante alla funzione di commentatori o, per rimanere virtualmente a teatro, spettatori della realtà. Non a caso, durante la messa in scena di *The Mousetrap*, Ofelia si rivolge ad Amleto dicendogli: «You are as good as a chorus, my lord».²⁹⁷ (III-ii; v. 240) Letteralmente, i due non possono fare molto di più che ricalcare la tradizione teatrale del coro greco, provando a sollecitare le reazioni altrui. Ciascuno a modo proprio: Amleto indossa la maschera che lo esonera da un discorso razionale, lasciandogli puntare il dito contro la colpa che dovrebbe punire con la morte; Partridge, giacobita per vocazione, non ha il minimo coraggio di esporsi e di urlare le ragioni di un'ideologia a costo della vita, facendo così di una spropositata risposta emotiva l'azione più eclatante di cui sia capace.

Sulla base delle somiglianze emerse finora, vale la pena soffermarsi su un ultimo aspetto che lega i loro destini. Partiamo dal titolo della rappresentazione voluta da Amleto. Oltre a rimarcare la funzione di esca verso re Claudio, *The Mousetrap* si aggancia allo stesso campo semantico del gesto casuale e sconclusionato del principe, nell'istante in cui trafigge Polonio nascosto dietro l'arazzo esclamando: «How now, a rat? Dead for a ducat, dead».²⁹⁸ (III-iv; v. 23) In entrambi i casi, si segnala l'urgenza di stanare traditori: da una parte Claudio che, attraverso sotterfugi e piani segreti, ha preso il posto dell'erede legittimo, dall'altra Polonio che ha l'astuzia di nascondersi per servire una causa sbagliata. Sicuramente curioso è l'uso che a sua volta Fielding fa dell'immagine del topo, sia nelle vesti di roditore che di creatura riprovevole in generale, discostandosi dal termine *mouse* e optando per *rat*, che porta con sé una serie di connotazioni negative. Alla ruvidità delle chiacchiere spicchiole del signor Western è affidata l'ambiguità semantica di *rat*: da esponente indignato di quel *Country Party* composto da brontoloni (*grumbletonians*), che tanto hanno da rimproverare alla politica *Whig* dei governi degli ultimi decenni, annuncia con tono profetico l'avvento di tempi

²⁹⁵ «Il suo nome sottrae valore a Tom, e la storia dell'assenza genitoriale, così visibilmente liberatoria, è di fatto un tormento, lasciando anche intendere che i genitori inesistenti potrebbero non volerlo: *Blifil* è il *figlio sciocco o insipido* (in latino *bliteus-filius*) il quale pungola il gemello acquisito con il terribile sospetto che quest'ultimo sia una nullità trascurabile e insipida». D. BROOKS-DAVIES, *Fielding, Dickens, Gosse, Iris Murdoch and Oedipal Hamlet*, New York, Palgrave Macmillan, 1989, p. 9.

²⁹⁶ «Riesco a suggerire malinconia / anche da una canzone / in cui si canta come sugge le uova / la faina». W. SHAKESPEARE, *Come vi piaccia*, traduzione e note di G. RAPONI, 15 gennaio 2001, p. 46, http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/shakespeare/come_vi_piaccia/pdf/come_v_p.pdf, consultato il 16 marzo 2017.

²⁹⁷ «[S]iete bravissimo a far da coro». *Op. cit.*, p. 137.

²⁹⁸ «Che c'è? Un topo! Un ducato che è morto, morto!». *Ibid.*, p. 155.

nuovi in cui tutti gli ultimi arrivati saranno stanati e spazzati via. Sbotta dicendo: «Pox! the world is come to a fine pass indeed, if we are all fools, except a parcel of Roundheads and Hannover rats. Pox! I hope the times are a coming that we shall make fools of them, and every man shall enjoy his own. That's all, sister, and every man shall enjoy his own. I hope to *zee* it, sister, before the Hannover rats have eat up all our corn, and left us nothing but turneps to feed upon».²⁹⁹ In queste parole è compressa la carica di risentimento di un'intera fetta di popolazione britannica che, attraverso figure discutibili come Partridge e Western, invoca una restaurazione politica e morale. Per avere un'ulteriore conferma del significato fortemente fazioso attribuito a questa tirata, va messo in evidenza come Western ripeta per ben due volte «every man shall enjoy his own», che si rivela essere un'allusione quasi esplicita al titolo della celebre canzone giacobita *The King Shall Enjoy His Own Again*. In qualche modo, questa corrispondenza chiude il cerchio dimostrando che, a prescindere dal singolo episodio, il parallelo tra Amleto e i vaneggiamenti giacobiti messi in ridicolo grazie a Partridge viene riaffermato con forza in tutto il romanzo.

In conclusione, quindi, la lotta frustrante del principe danese diventa strumentale nelle mani di Fielding e non si limita a essere una pura citazione: il dissidio del protagonista, l'incapacità di agire e l'escamotage della messa in scena, diventano pretesti per trasporre la tragedia nel contesto inquieto del 1745. Partridge dà voce a quell'incertezza causata dalla vera e propria pièce nazionale allestita da Carlo Edoardo Stuart. Un'azione militare e al contempo una rappresentazione teatrale che, dopo i primi successi e la trionfale parata per le vie di Edimburgo negli ultimi mesi del '45, è condannata al fallimento in terra inglese, declinando verso il disastro. Si fonde così la tragedia delle speranze naufragate di Carlo Edoardo e del giovane danese con la presenza diafana dei padri Giacomo Edoardo Stuart e Amleto: quattro figure destinate a rimanere lontani fantasmi della storia.

Bibliografia

- D. BROOKS-DAVIES, *Fielding, Dickens, Gosse, Iris Murdoch and Oedipal Hamlet*, New York, Palgrave Macmillan, 1989.
- A. CASTELLANI ET AL., *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- H. FIELDING, *Joseph Andrews and Shamela*, a cura di J. HAWLEY, Harmondsworth, Penguin, 1999.
- H. FIELDING, *The History of Tom Jones*, a cura di R. P. C. MUTTER, Harmondsworth, Penguin, 1985.
- F. W. HILLES, *Art and Artifice in Tom Jones*, in *Imagined Worlds: Essays on some English Novels and Novelists in Honour of John Butt*, a cura di M. MACK, I. GREGOR, London, Methuen, 1968, pp. 91-110.
- S. M. KURLAND, *Hamlet and the Scottish Succession?*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 34.2, 1994, pp. 279-300.
- B. R. LINDBOE, «*O Shakespear, had I thy pen!*»: *Fielding's Use of Shakespeare in "Tom Jones"*, «Studies in the Novel», 14.4, 1982, pp. 303-315.
- N. A. MACE, *Henry Fielding's Novels and the Classical Tradition*, Newark, University of Delaware Press, 1996.

²⁹⁹ «Dannazione! Il mondo è ridotto proprio male se siamo tutti sciocchi, tranne un branco di puritani e ratti hanoveriani. Dannazione! Spero stia arrivando il tempo in cui li metteremo in ridicolo e ognuno avrà ciò che è suo. Questo è tutto, sorella: ognuno avrà ciò che è suo. Spero che accada, sorella, prima che i ratti hanoveriani divorino tutto il nostro mais e ci lascino a campare di sole rape».

M. SCHONHORN, *Heroic Allusion in Tom Jones: Hamlet and the Temptations of Jesus*, «Studies in the Novel», 6.2, 1974, pp. 218-227.

W. SHAKESPEARE, *Amleto*, traduzione e cura di N. D'AGOSTINO, Milano, Garzanti, 2008.

—, *Come vi piaccia*, traduzione e note di G. RAPONI, 15 gennaio 2001, http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/shakespeare/come_vi_piaccia/pdf/come_v_p.pdf, consultato il 16 marzo 2017.

—, *The Complete Works (Second Edition)*, a cura di S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY, New York, Oxford University Press, 2005.

J. A. STEVENSON, *Fielding's Mousetrap: Hamlet, Partridge, and the '45*, «Studies in English Literature, 1500-1900», 37.3, 1997, pp. 553-571.

MACBETH REMIX DI SANGUINETI – LIBEROVICI:
TRASFIGURAZIONI DEL POTERE

di *Claudia Dell’Uomo D’Arme*

IL SUONO DEL TEATRO (primo getto)

è il segno, con il suono, che significa:
con il sogno (e l’immagine si smaga):
poi, con il suono, il rapper si ramifica,
e l’anarchia si struttura: e si svaga

in strutturati complessi: verifica
caos: il caso: (e caos, cosa vaga,
è causa): (è cosa viva): e si vivifica
(ma con il suono): è scena che divaga

(e ci divide): (e ci inscena): ma il suono
è l’attore: che agisce: (e viene agito,
e si agita): (è agitato): e questo è buono,

che, con il suono, è trito: e il rito è il mito:
(paludi! oh, labirinti!): e, quindi, il tuono
(che è tono – e ottavia è ottavia -), qui, è finito...³⁰⁰

In occasione di questo quarto centenario dedicato a William Shakespeare, il regista Andrea Liberovici porta in scena una rinnovata versione del *Macbeth Remix*, frutto di una viva collaborazione artistica con il poeta Edoardo Sanguineti. Il progetto nasce sulla base di un lavoro di riscrittura e adattamento della celebre pièce shakespeariana, tutta avvitata sulle dinamiche del potere all’interno delle relazioni umane che si divincolano tra bramosie politiche e ossessioni, linguaggio patologico e ambizione.

La prima versione del *Macbeth Remix* di Sanguineti - Liberovici fu allestita a Spoleto nel 1998 durante il Festival dei due Mondi, spazio congeniale a Sanguineti fin dal 1969, in quella nota e fortunata esperienza dell’*Orlando Furioso* per la regia “sperimentale in struttura” di Luca Ronconi.³⁰¹ Sebbene analizzato maggiormente dalla prospettiva teatrale, sul piano letterario

³⁰⁰ E. SANGUINETI, “Il suono del teatro (primo getto)” in *Varie ed Eventuali: Poesie 1995 – 2010*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 76.

³⁰¹ Di seguito, un passaggio della conversazione del 1996 tra Luca Ronconi e Claudio Longhi. Interessante focalizzarsi sul lavoro di Ronconi che tendeva a scardinare (in comune accordo con lo scopo di Sanguineti) la staticità propria alla ricezione del pubblico tra gli anni Sessanta e Settanta. “[...] L’Orlando nacque e si sviluppò come... un tentativo di verificare empiricamente certe ipotesi sulla percezione del pubblico. Ciò che mi spinse ad occuparmi del progetto ariostesco non fu dunque un interesse ‘filologico’ o ‘antropologico’ verso manifestazioni teatrali carnevalesche ma la volontà di capire che tipo di percezione potesse avere uno spettatore di uno spettacolo presentato in condizioni non convenzionali, rese possibili dalla particolare struttura della narrazione ariostesca [...] tali condizioni ricettive anomale non facevano altro che rendere maggiormente evidente, proprio in virtù della loro anomalia, i normali meccanismi di fruizione dello spettatore teatrale: anche nella situazione tipica di un teatro all’italiana il pubblico non ha infatti una

l'esperimento dell'*Orlando* di Sanguineti – Ronconi ha permesso di liberare i mezzi, e di conseguenza i contenuti metodologici, per lavorare su di un *testo* già scritto; in tal modo, le tecniche di *trattamento verbale*³⁰² di diversi materiali della tradizione, hanno dato avvio ad un'effettiva catarsi dei codici dell'interpretazione sia scenica che dialogica.



Nello scorso aprile 2016, il *Macbeth Remix* appare al Teatro Duse per una nuova produzione dello Stabile di Genova, in una performance *live* di due soli attori: Elisabetta Pozzi e Paolo Bonacelli. Sul palco, oltre a diversi dispositivi multimediali, si muove cautamente una sola coppia ormai matura, rinchiusa in un prototipo di bunker.

Occorre intanto sottolineare che l'intesa tra Liberovici e Sanguineti si è instaurata, fin da principio, sulla base di una condivisa *quête* antropologica mirante a interrogare la relazione tra parola come strumento del suono, e linguaggio come prima esperienza delle azioni umane. Partendo da tale ricerca, si tenterà di trattare il nucleo performativo del *potere* nel *Macbeth Remix* come fosse materia acustica e visiva, ancor prima che teorica. Per binari paralleli, procedendo per mezzo di uno screening apparentemente scevro di implicazioni ideologiche, il travestimento shakespeariano si

percezione continua dello spettacolo, la sua fruizione è frutto di un montaggio soggettivo e discontinuo [...]” “Conversazione con Luca Ronconi” in *Orlando furioso: un travestimento ariostesco* di Edoardo Sanguineti - a cura di C. LONGHI – Il Nove edizioni, 1996. Rif. Web:

<http://www.nuovoteatromadeinitaly.com/wp-content/uploads/2014/11/conversazione-ronconi-longhi-orlando-furioso-ronconi.pdf>

³⁰² Per il riferimento teorico si rimanda al noto articolo saggistico di Sanguineti del 1964 “Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia” ora in *Ideologia e Linguaggio*, Feltrinelli, 2001, Milano, pp. 77-94.

vorrà oggetto di analisi per la denuncia di una “tragedia dell’immaginazione”.³⁰³ Si mira ad operare una critica del mondo contemporaneo attraverso la consapevolezza di un naufragio di uomini che scivolano nella storia e nei desideri nefasti che la abitano.

Sotto questa luce, il dialogo *in trasfigurazione* che Edoardo Sanguineti instaura con l’opera del *Macbeth* si sviluppa come una cartografia retrospettiva del testo originario, lanciato nel tempo dei suoni e nella tragicità delle parole; lo spazio dell’azione drammaturgica si ricicla in una stasi dell’immaginario in cui l’individuo appare segregato in “un mondo ctonio”, perdurando in un *agire* grottesco e mortifero, quasi fosse il fantasma di sé stesso. Difatti, all’interno dell’ambito sperimentale del *Macbeth Remix*, si profila un’interpretazione fotografica – *voire cinematographique* – del reperto shakespeariano, reso nuovamente osservabile poiché mutazione di un mito “sfigurato e sbriciolato”.

A tal proposito, la lettura de *La Chambre Claire* di Roland Barthes del 1979 ci suggerisce come sorprendere l’aspetto più visivo della riscrittura sanguinetiana, il più rappresentabile, ovvero un nuovo spazio testuale da *poter dire* attraverso immagini e ri-costruzioni di corpi sulla scena. Nel breve estratto di Roland Barthes qui di seguito, si intuisce come la natura del lacerto fotografico, dell’istante catturato, tanto vicino alla sospensione da diventare una pausa concreta in equilibrio sul vuoto, pone il nostro sguardo su un’alterità del senso: il senso del mondo delle cose che si divincola tra linguaggio e sonorità, in bilico sul *nulla* che si impone come momento da cui esperire soluzioni interpretative ma non come valore fondante dell’esistere.

[...] Toute photographie est un certificat de présence. Ce certificat est le gène nouveau que son invention introduit dans la famille des images. Les premières photos qu’un homme a contemplées... ont dû lui paraître, ressembler comme des gouttes d’eau à des peintures...; il *savait* cependant, qu’il se trouvait nez à nez avec un mutant...; sa conscience posait l’objet rencontré hors de toute analogie, comme l’ectoplasme de «ce qui avait été»: ni image, ni réel, un être nouveau vraiment [...]³⁰⁴

Ed è in una direzione simile che sembra prendere forma l’operazione di Liberovici, regista e compositore di cui il riferimento che segue:

[...] Partendo da una riflessione di J. Cage sulle nuove modalità e metodologie compositive mi viene da pensare che il fare musica di questo fine secolo accolga le caratteristiche principali della pittura e della fotografia (*contemporanee*). Si fissa su tele analogiche, digitali, perdendo così una sua prerogativa... la possibilità della riesecuzione futura da parte dell’interprete, per acquistare, dalla pittura, la fissità, e dalla fotografia la fissità di un movimento. Per mantenere questa similitudine, il suono, sempre più, sta diventando colore, naturale o sintetico (a seconda della fonte) e gli strumenti dell’elettronica musicale, potenti pennelli. Il suono diventa di fatto il protagonista, si scrive per il suono, con un suono, attraversando le ragioni di un suono [...]³⁰⁵

La formula con cui il maestro conclude il suo discorso, “rendere visibile&udibile l’invisibile & l’inaudibile”, ci sostiene nell’approcciare la problematica del potere come se si avesse a che fare con un brandello di materia, con il supporto usurato di un’immagine, di un dipinto, o ancora, di un’istantanea.

³⁰³ Nel foglio di sala del *Macbeth Remix* del 2016, si cita un lacerto di definizione che Harold Bloom offre del dramma shakespeariano: una “tragedia dell’immaginazione” che sintetizza l’idea di un teatro che produce una dimensione visionaria, spesso orrificica, del tempo dell’azione degli uomini. “Macbeth’s horror of time... has a crucial relation to his uncanniest aspect, transcending fantasy, because he seems to sense a realm free of time yet at least as much a nightmare as his time-obsessed existence.” H. BLOOM, in *William Shakespeare’s Macbeth – Bloom’s Modern Critical Interpretations*, New York, Infobase Publishing, 2010, p. 3.

³⁰⁴ R. BARTHES, *La Chambre Claire* (Notes Dactylographiées, pp. 46-47), Fonds des Manuscrits Roland Barthes, BNF, Paris.

³⁰⁵ A. LIBEROVICI, *Ritratti Acustici*, Intervista in occasione di – Ritratti Acustici – 1998.

Da questo punto di vista, la domanda sul come possa evolvere la coppia del *Macbeth* in un'ipotetica sopravvivenza in tarda età, è il punto di partenza da cui Liberovici attua una vera e propria metamorfosi del meccanismo narrativo della pièce e dell'impianto dialogico tra i personaggi. La morte sventata e non consumata dei Macbeth produce una prima sospensione del plot che, sebbene fittizio – poiché termine letterario, si offre come storicamente rilevabile in quanto prodotto culturale di un'epoca data, ovvero quella di Shakespeare.

Si assiste ad una totale manipolazione chirurgica sul corpo testuale dato in precedenza. Partendo da questo tipo di operazione, il potere da cui si sviluppano linguaggi e personaggi diventa una struttura trasfigurata, pertanto differente sia nella sua fruizione, sia nel suo *altro* recupero. Pertanto, sembra utile ricordare uno dei progetti cardine della riscrittura del *Macbeth* da parte di Sanguineti: il volere identificare il carattere non metafisico e tutto concreto – nella vita che si compie – dell'esecuzione del potere come tratto distintivo della dialettica. Allo stesso tempo, attraverso l'ottica sanguinetiana, il potere che viene esercitato tra gli individui si mostra in quanto rapporto provvisorio e modificabile della Storia che è lingua in costruzione e transito, caducità del corpo che è - citando Jean-Luc Nancy di *Corpus*: “il giungere al corpo dell'altro... alla scrittura [...] alla quale *Le accade di toccare il corpo... Scrivere tocca il corpo per definizione*.³⁰⁶ In modo non distante, Sanguineti afferma, in diverse circostanze, che:

[...] la poesia è un fenomeno corporeo e che guardare la poesia è un fatto fisico che non si può ridurre a un'esperienza puramente mentale, poiché ogni tipo di lettura possiede una sua espressività: si “dice” in un certo modo, viene “cantata mentalmente” in un certo modo [...]

Il “discorso poetico” di Sanguineti continua così:

[...] si canta sempre, come mi è capitato di dire. Non solo, ma potrei dire che il mio sogno era scrivere l'equivalente poetico del *Pierrot Lunaire* [...] Ecco, io immaginavo una poesia non cantata, non cantabile, corporea proprio nel senso dello Sprechgesang [...]³⁰⁷

Una poesia di rottura, in grado di rompere le abitudini del linguaggio, le convenzioni interpretative di corpi, intimi e sociali, che interagiscono nei processi di comunicazione. Per Sanguineti, allora, la *mise en scène* diventa uno dei mezzi più efficaci per tracciare una *realtà* che si evince come finalità e scopo della relazione critica tra azione rappresentata – le scelte interpretative ed estetiche – e testo performante – il detto, il recitato, il vissuto. Una superposizione immediata tra linguaggio, corpo e *jouissance* della voce che è viva nei muscoli, nelle piroette, nell'attore che è fantoccio, è maschera.³⁰⁸

Nel caso del *Macbeth Remix* questi due macro-elementi del teatro si pongono in dialogo nella nota dicotomia traduzione-travestimento; con questo fortunato slogan, Sanguineti intende enucleare la metamorfosi del soggetto moderno che, dall'arte all'ideologia, non potrà riconoscersi e definirsi se non nello “stare per un altro”, in una condizione di alterità tangibile poiché l'*altro* “si funge” e “si viaggia”³⁰⁹ in quanto dispositivo straniante rispetto al contesto storico e rispetto al proprio sé.

³⁰⁶ “[...] La scrittura ha il suo luogo sul limite... Alla scrittura le accade solo di toccare il corpo con l'incorporeo del senso [...] La scrittura giunge ai corpi secondo il limite assoluto che separa il senso dell'una dalla pelle e dai nervi degli altri. Niente passa, ed è proprio la che si tocca [...]” Rif. e trad., J. L. NANCY, *Corpus*. Ed. A.M. Métailié, 1992, pp. 73-74.

³⁰⁷ E. SANGUINETI in S. COLANGELO, *Una conversazione con Edoardo Sanguineti* (30 ottobre, 2000) in *Metrica come composizione*, Bologna, Gedit, 2002, pp. 132-150-140.

³⁰⁸ “acrobata (s. m.) è chi cammina tutto in punta (di piedi): (tale, almeno, è per l'etimo): poi procede, però, naturalmente, tutto in punta di dita, anche, di mani (e in punta di forchetta): e sopra la sua testa: (e sopra i chiodi, fachireggiando e funamboleggiando): [...] e somatico, dentro il vuoto pneumatico: ... e salta mortalmente: e mortalmente (e moralmente) ruota... mi ruoto e salto, io [...]” Cfr. E. SANGUINETI in *Il Gatto lupesco, Poesie 1982 - 2001*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 259.

³⁰⁹ Cfr. J. KRISTEVA, *Je me voyage: mémoires : entretiens avec Samuel Dock*, Paris, Fayard, 2006.

In un'intervista del 1988 rilasciata a Franco Vazzoler, ora edita con il titolo *La scena, il corpo e il Travestimento*, Sanguineti afferma che “la storia del teatro come esperienza, è l'evidenza che quel signore sta per un altro... una sorta di metafora incarnata” e aggiunge poi che “il teatro è una macchina sociale, è (sempre) già un dialogo... l'uscire fuori da sé stessi – il famoso *je est un autre*, è un'esperienza di laboratorio collettivo... della socialità (dell'*io*), ossia il suo essere animale sociale.”³¹⁰ Attraverso la visione del poeta, non distante da un recupero più classico della funzione teatrale, l'insieme dei rapporti tra uomini, che si costituisce in quanto realtà, non è un intreccio già dato e confinante: le sue pareti non sono fisse poiché la relazione con l'altro è garantita da uno scambio linguistico suscettibile di continua alterità e trasformazione. Pertanto, il *testo* in senso ampio esiste in quanto gesto fisico: una realizzazione visibile del gesto compiuto dalla voce. «[...] Il existe, dans les rapports de la voix humaine et de la lumière, toute une réalité qui se suffit à elle-même [...]».³¹¹ Il valore programmatico della frase di Antonin Artaud torna alla memoria e si innesta dichiaratamente nell'universo teatrale sanguinetiano. Se prendiamo a campione la frase di Artaud e l'accostiamo al *Macbeth Remix*, ci si interroga sullo scopo e sui modi del mettere in scena, oggi, i rapporti tra le diverse tipologie dell'umano che *navigano* in un ecosistema socio-naturale in permanente e progressiva contaminazione. Difatti, vedremo come il regista Liberovici – mediante un output artistico performativo – destrutturi le interazioni del soggetto con la *natura* contemporanea che si evince in quanto prodotto estremo della società tecnocratica.

Pertanto, se l'umano lo si ritrova nella mimesi spuria e contagiata del nostro tempo, le azioni che si sviluppano sulla *scena umana* sono “variazioni, perversioni e ibridazioni dell'azione mimetica”.³¹² L'aspetto mimetico diventa un capovolgimento delle cose del mondo che si muovono parallelamente mentre sdoppiano, distorcono e spezzettano il raggio della prospettiva. Non è un caso se nel teaser³¹³ di presentazione del *Macbeth Remix* la sequenza *d'ouverture* si conclude con uno scorpione (o ragno) a corpo doppio, il quale avanza verso l'osservatore su due piani mobili e speculari. L'immagine evoca l'ossessività psicologica unita al feroce tormento emotivo – tutt'altro ricco di pathos nell'interpretazione di Liberovici – con cui i due Macbeth sono obbligati a convivere.

Inoltre, guardando il video, si sottolinea la presenza, tutta celebrata (quasi ideologica) dell'inganno e della mistificazione; ed è proprio nel momento di coazione allo shock percettivo che il pubblico reagisce alla presenza grafica e corporea di “*un tragico striptease dell'ideologico...* poiché *il terrore è – e deve essere – la sostanza di ogni poesia*”. Il verso (qui in frantumi) del celebre poema di Sanguineti, *La Philosophie dans le Theatre*, sintetizza il momento della svestizione – ovvero dello svelamento del trucco – e codifica il passaggio tra spegnimento ed accensione, simbiosi allegorica della morte nella vita così come del pathos tragico risolto nell'ironia

³¹⁰ E. SANGUINETI in *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, a cura di F. VAZZOLER, in E. SANGUINETI, *Per musica*, Modena, Mucchi, p. 182.

³¹¹ A. ARTAUD, Frammento, 1947 in “Les suicidés de la société : Van Gogh – Artaud”, Exposition Musée d'Orsay, Paris, 2015.

³¹² [...] Storia del processo di civilizzazione come storia del mimetismo e dell'uso che ne viene fatto nel procedimento antropogenico. La narrazione della costituzione del soggetto razionale civilizzato diviene così la ricostruzione *dell'uso regolato della mimesi*. Quest'ultimo è solo una delle due dimensioni o tipologie dell'azione mimetica individuate nel testo, l'altra è quella di mimesi organica, incontrollata, irriflessa, insomma quella che Adorno non esiterà a chiamare vera (echte) mimesi. [...] Eppure l'umano è nella mimesi, ovvero la creazione di tutto ciò che è umano, le azioni possibili che si sono susseguite e che si susseguiranno sulla scena dell'umano, sono variazioni, perversioni e ibridazioni dell'azione mimetica. “*La preistoria della soggettività e l'orrore ambivalente legato alla mimesi dell'inorganico, rimosso e non elaborato, condizionano la storia del sé come coscienza reificata, di cui l'antisemitismo, come eccesso di verità della reificazione, è apparenza necessaria.*” La mimesi coincide dunque con l'orizzonte stesso dell'umano, con quel paesaggio terreno in cui esso prende forma... L'aspetto valutabile della mimesi risiede interamente nella misura in cui la sua azione viene riflessa, vale a dire elaborata e non rimossa dal soggetto che da essa sempre scaturisce [...]. Cfr. V. ROSITO, *Espressione e normatività: soggettività e intersoggettività in Theodor W. Adorno*, Milano, Mimesis Edizioni, 2009, pp. 88-89.

³¹³ Riferimento web: <https://www.youtube.com/watch?v=evmVTu6XUg4>

buffonesca, demistificatoria, dell'assurdo. Quando Liberovici sceglie di puntellare l'oggetto scenico con continui traumi dialettici, lasciando che il ritmo dell'azione segua i sensi della musica elettronica, riesce a relazionarsi con il pubblico, sollecitato attraverso una serie di traumi dapprima visivi, poi interiori, che permetteranno, infine, l'avvio verso i molti e possibili processi di mondanizzazione.

In modo condiviso, Liberovici e Sanguineti pensano la rottura dello spazio della percezione abitudinaria come ad un sano momento creativo il quale, sviscerato da ogni mimesi "al naturale",³¹⁴ coincide con il tempo della critica: l'arte diviene nuovamente rappresentabile poiché la si verifica in quanto materia linguistica e visiva: una materia grezza che riattiva l'interpretazione del fruitore dandosi nel suo essere ibrido per via di tecniche di montaggio; il montaggio diventa il procedimento necessario che rompe e ri-organizza le strutture della temporalità.

Molteplici shock sonori, e visuali impattano sul flusso del tempo vissuto dal pubblico: ci si trova in qualche modo costretti a subire il disgregarsi del continuum logico del discorso che travolge ed implica tutti i sensi dello spettatore. Durante una conversazione con Gabriele Becheri (ora riportata nel volume edito da Marsilio nel 2006, *Officina Liberovici*), il maestro afferma che:

[...] Ogni struttura musicale, così come ogni struttura che si muova nella temporalità, è frutto di un montaggio di sequenze ... il mio modo di lavorare (è) pensare alla musica come (oggetto) precedente ad ogni formazione. Questo... corrisponde pienamente - come *filosofia*, ma soprattutto come pratica - al mio lavoro sull'immagine: tratto il suono come fosse la madre dell'immagine [...]³¹⁵

Il maestro-regista seleziona i materiali del suono per spogliarli e reinventarli attraverso un'indagine acustica e musicale la quale, nel suo compiersi "suggerisce l'aspetto visivo e la costruzione dell'immagine (sia essa di fantasia, prelevata dal reale o ... organizzata sulla scena)".³¹⁶

Per ritornare alla frase di Artaud, "*esiste, nei rapporti tra voce umana e luce, tutta una realtà che basta a sé stessa*", scoviamo il fine performativo della scrittura drammaturgica di Sanguineti. Il poeta sviluppa un linguaggio che sappia riempire e svuotare, simultaneamente, il passaggio dalla voce all'immagine. Nel moto di questo nucleo bipolare, si impiantano le manipolazioni del potere e dell'inconscio le quali, nel *Macbeth Remix*, sono svelate per mezzo di una sospensione dell'azione a profitto di un raffreddamento distopico dell'orrore e della crudeltà.

La tragedia è interrotta e congelata, paradossalmente immobilizzata in una dimensione grafica e rappresentativa che, tutta intera come una marionetta, si aziona solo per mezzo della forza della voce; i due attori su scena, un uomo e una donna, recitano corporalmente (prima che psicologicamente) il loro testo il quale, una volta riciclato, permette ai personaggi shakespeariani di sopravvivere, seppur in mutate spoglie.

Il palco si trasforma in un limbo tra parola e silenzio creando *un solco del dicibile*, un luogo collettivo, limine ultimo dell'*arte da fare*,³¹⁷ un'arte del procedimento che non assurge a nessuna verità immutabile. Di per sé, la scelta del *remix* come dinamica compositiva dà luogo ad una replicabilità di materia diversificata, investendo le forme di partenza (testi e allestimenti previ dell'opera del *Macbeth*) e dando vita ad un prodotto finito che è già *trasformazione in atto*.³¹⁸

³¹⁴ Cfr. E. SANGUINETI, "12.", *Cataletto - Poesie 1981*, in *Mikrokosmos*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 135.

³¹⁵ A. LIBEROVICI, *Il suono diventa teatro*, a cura di G. BACHERI, prefa-sonettazione di E. SANGUINETI, prefazione di A. NOVE, Venezia, Marsilio, pp. 42-43.

³¹⁶ A. LIBEROVICI, *Ivi*.

³¹⁷ Cfr. *Poesiadafare* è il blog di poesia dal 2003 fondato e gestito dal poeta e artista visivo Biagio Cepollaro, promotore del Gruppo '93 e della pubblicazione letteraria su apparati web. Di seguito il link:

<https://www.youtube.com/watch?v=pD5BoGLCjps>

³¹⁸ [...] Nel remix, come nella nuova versione costituita da un remake che è (può essere anche un riadattamento cinematografico, la replicabilità investe le sostanze (e spesso le materie) dell'espressione trasformando parzialmente anche le forme [...] Cfr. N. DUSI, *Replicabilità audiovisiva in Remix-Remake: pratiche di replicabilità*, Milano, Meltemi editore, 2006, p. 141.

In questo nuovo *Macbeth* il concetto di potere è una forza che opera sia all'interno dell'uomo, ma anche al suo esterno, "attraverso tutte le forme dell'umano". Lo si assimila nell'alternarsi di un'azione che si sospende o si dilata a profitto di una creolizzazione di tutte le parti coinvolte (personaggi, oggetti, pezzi del plot) e di tutti i punti di vista in gioco. La trama dolorosa della *volontà di potere* ci viene offerta sotto forma di un oggetto da afferrare nello spazio sonoro che non è *natura* come poteva essere (in parte) per Shakespeare, ma produzione ibrida dei soggetti multimediali contemporanei. Difatti, nell'ottica di Liberovici, le streghe³¹⁹ rappresentano la filodiffusione, il suono emesso dallo streaming audio-comunicativo e massmediatico che ci attraversa, giorno dopo giorno, e che a sua volta viene attraversato dall'influenza e dalla potenza virtuale della rete, tangibile nella sua disposizione transitoria fatta di ritmo, immagine e *tempo del vuoto*.

Similmente all'intervista rilasciata nel 1998 in occasione della sua prima versione del *Macbeth Remix*, lo scorso aprile 2016 Liberovici conferma l'approccio iniziatico al testo originale:

[...] Il Macbeth è il testo (di Shakespeare) che ha più citazioni sonore di tutti gli altri. Tutte le battute di Lady Macbeth o delle streghe sono accompagnate da elementi sonori, primordiali, naturali, elementi di drammaturgia che ho raccolto e usato come base di partenza per creare una partitura sonora – in parte aggiornata per questa nuova produzione [...] Della produzione di Spoleto ho tenuta una strega meravigliosa fatta da Judith Malina che registrammo ad hoc a suo tempo e che ora compare in scena solo su video [...]; stessa sorte per Duncan e Banquo che appaiono su schermo in quanto alterità fisiche [...]³²⁰

Pertanto, nella pièce si individua una sovrapposizione delle diverse figurazioni del potere. Se il potere è, al principio, una sonorità, una vibrazione, un rumore che anticipa ogni forma, ogni immagine, la rappresentazione *tout court*, il potere diventerà percepibile proprio a partire dal suo rumore, dalla sua capacità di tener su, attraverso moduli di linguaggio, uno spettacolo e – prendendo appiglio dal concetto di *musica concreta* – allestire un cinema per le orecchie. Ed ancora, se il potere può presentarsi come elemento che opera indipendentemente dall'uomo, al suo esterno, pur restando parte integrante del sistema umano, la prima figurazione comprensibile del potere resta l'assassinio, il prevaricare sull'altro che, nell'incipit del sogno mortifero di Macbeth, quasi fosse un momento di trance della coscienza, non è nient'altro che una serie scarsamente logica di parole: quelle pronunciate dalle streghe che riecheggiano in una solidificazione semi-apparente del linguaggio. Anche nel film di Polansky del 1971, l'incontro tra Macbeth, Banquo e le streghe avviene nella nebbia, mentre viene conservata la battuta di Macbeth che risponde alla domanda di Banquo: «Dove sono finite? / Nell'aria, e ciò che d'esse aveva corpo s'è dissolto come respiro al vento».

In modo simile, nella visione di Liberovici "le streghe" si coagulano attraverso l'emissione di uno streaming babelico che raggiunge l'oramai anziano e anti-eroico Macbeth, sfruttando diversi supporti della comunicazione: la radio, gli schermi, il Web. Le paure, le angosce, la morte intesa come *questio* della coscienza (della coppia Macbeth) si cristallizzano in parcelle di voci, in lacerti di testo shakespeariano che sembra perdurare solo nella coercizione al ripetere, nell'automatismo del corpo sul palco che **dice** un verso, mentre cita un terrore condiviso con il pubblico «la mia testa è piena di scorpioni».

Per questo adattamento, Liberovici riabilita la maschera di Macbeth facendolo agire in un proto-immobilismo: seduto forzatamente su una poltrona, specchio in memoria del vecchio cieco Hamm nell'*Endgame* di Beckett, è scevro di quelle prontezza e reattività tipiche del carnefice; così,

³¹⁹ Spiegazione fornitaci da Liberovici durante un'intervista in video-conferenza (Genova, Luglio 2016).

³²⁰ Intervista di Laura Santini a Liberovici in occasione della prima del *Macbeth Remix* allo Stabile di Genova, aprile 2016. Rif. Web:

<http://genova.mentelocale.it/69055-liberovici-macbeth-remix-riaprire-copioni-rifrequentare-sanguineti/>

stretto tra la propria carne e lo spazio chiuso della scena, è obbligato a ripercorrere, in una sorta di loop repressivo, i delitti più intimi, le perversioni più cadaveriche di un uomo che fa i conti con la fine – tutta terrena – e con l’inganno, tanto più finzionale mediante lo stravolgimento del plot primitivo, quanto orrifico nella simulazione di gesti della realtà bruta. In questo perdurare e resistere alla vita, i fallimenti e i rimorsi vengono rivissuti dai Macbeth attraverso improvvise comparse video mentre il quotidiano non diventa altro che un allestimento *ab repetitio* di fantasmi. Il tempo dell’atto dell’individuo è posto dunque in un vizio di forma: quello della coppia che introietta dentro sé stessa il male, lo codifica in una serie di macabri rituali (come ad esempio occuparsi della spazzatura sanguinolenta), lasciando alle voci esterne&multimediali la responsabilità della colpa. Infine, la brama del potere erto a vincolo tra i due coniugi, diventa allegoria di un declino della *familia* tradizionale che oscilla tra la farsa privata e la denuncia pubblica con tutte le contraddizioni e le fragilità a cui proprio tali personaggi inducono lo sguardo dello spettatore: l’occhio di chi assiste è messo in gabbia tra turbamenti corporali – “*come affezioni del corpo*”, qui in riferimento alla poesia *Laborintus 23* di Sanguineti – e il desiderio di mutar pelle, di trasformare la scena che ci viene presentata come fosse un mondo fatto a pezzi.

La scelta dei due attori maturi, permette al regista di anestetizzare il dolore e l’ira provocati dalla corrosione interiore: l’istinto velenoso viene codificato attraverso una mimesi della vita di tutti i giorni, degradata e ispezionata nelle azioni più banali; così, i rimasugli di carne maciullata che Lady Macbeth congela accuratamente in sacchetti di plastica, sono quei delitti di cui il pubblico è già informato attraverso la conoscenza condivisa del testo di Shakespeare. Infatti, al di là della testa di un cinghiale, appesa come simbolo del sangue consumato e di una lotta quasi archeologica dell’uomo contro il suo simile, sulla scena concreta non avvengono omicidi.

La chiave interpretativa di Liberovici riesce a risolvere l’aspetto tragico racchiuso nella testa di Macbeth, passando per il paradosso di una *condanna al quotidiano*, alla *non-morte*, al perpetuarsi di spettri che resistono – in quanto traumi – in una dimensione devitalizzata e derubata perfino del dramma che la compone.



Parallelamente, in questo processo di consunzione e avvilito, Lady Macbeth conserva il suo ruolo di catalizzatore di negatività in un gioco trasformativo; progressivamente, la ormai anziana Lady si priva di ciò che resta della propria femminilità come ad invocare perpetuamente l'attimo da cui non è più possibile tornar indietro; il punto in cui, rinunciando alla propria natura feconda, si offre in pasto al pubblico per una sovrapposizione del germe nocivo con la figura della donna. Non ci sorprende allora che la Lady del Remix tolga la parrucca e con l'incalzare della vicenda-routine somigli sempre più ad una strega. Al limite tra follia e rituale, la donna sembra ipnotizzata dalle sue stesse cantilene le quali, nella composizione musicale di Liberovici, incantano il pubblico con effetti di *mise à distance* nauseante e acquisiscono, per mezzo di cicliche parole e vacui rituali, una funzione purificatrice.

Infine, l'esperienza teorica di Sanguineti condivisa da Liberovici si fa canzone sommessa, riavvicinando lo spettatore ad un testo già sperimentato (sebbene diversamente, quasi vent'anni prima) e ad una performance che delinea lo spazio disturbante delle relazioni affettive.

Per concludere, la nozione di *void* beckettiana – di cui abbiamo già colto le tracce, involontarie, nella scena remixata di Liberovici – attiva soluzioni non solo estetiche ma di lettura dell'esistenza che è costretta ogni volta a ripartire da zero, come in un mondo alla fine del mondo, nel cui processo si arriva, *riciclando le immagini*, ad un "livello di metabolizzazione della propria coscienza".³²¹

Nel caso del *Macbeth Remix*, il rapporto uomo VS potere si lega visceralmente alla dinamica dell'operatività tra l'uomo e la donna da cui Liberovici ne sviluppa un plot statico, sia nei legami affettivi sia nelle proiezioni sociali – qui visibili in un microcosmo asfissiante – in cui uomo e donna fondano il loro esistere in quanto equilibrio dell'ordine collettivo.

Lo sguardo di Macbeth, sedimentato sul fondo della propria coscienza, si identifica con la produzione del suono: la sonorità catturata nell'istante fotografato, filodiffusa nei meandri di un testo previo e di una memoria ri-detta e ri-scritta cattura il potere in questa sorta di vacuità dell'azione che, a sua volta, confinata nella paralisi dell'*intentio* compie un sopruso sul personaggio. Così, il canuto Macbeth resta e aspetta, come allegoria rovesciata di un titanismo irrisolto e *troublant* che Liberovici, probabilmente, permuta da uno Shakespeare davvero più organico e molto meno creatore di *mito*.

³²¹ Cfr. *Tegole dal cielo: l'effetto Beckett nella cultura italiana*, - a cura di ALFANO, CORTELLESA - Roma, Edup, 2006, p. 18.

L'ATTUALITÀ DI SHAKESPEARE NELLE RISCITTURE POSTCOLONIALI.
MARINA WARNER RISCRIVE *LA TEMPESTA* AL FEMMINILE: LA NUOVA
SYCORAX

di Camilla Fascina

Durante il seminario “Shakespeare e la Modernità” sono stata colpita particolarmente della lectio magistralis tenuta dal Prof. Franco Marengo sabato 17 settembre 2016, intitolata “Attualità e inattualità di Shakespeare.” Questo intervento mi ha dato lo spunto per pensare a come l'attualità delle opere di Shakespeare sia effettivamente palpabile nella cospicua quantità di riscritture postcoloniali. Queste attingono a temi e caratteri shakespeariani rivisitandoli per mettere in discussione la lettura dominante del canone classico, per proporre un nuovo punto di vista, e per trattare temi di attualità.

Una delle opere che ho avuto modo di studiare durante il mio percorso universitario - e che si iscrive nella tradizione delle riscritture postcoloniali de *La Tempesta* di Shakespeare - è *Indigo or, Mapping the Waters* (1992) di Marina Sarah Warner, scrittrice inglese, narratrice, saggista, critica d'arte e autrice di critica storico-culturale. Con questo romanzo Warner rivisita *La Tempesta* in maniera inedita, entrando in punta di piedi nella sua veste di scrittrice bianca e borghese nel territorio dell'isola della nuova Sycorax. Marina Warner non si limita a riscrivere la storia letteraria del canone shakespeariano alterando la trama de *La Tempesta*, ma – spinta e motivata dalla scoperta delle origini coloniali della famiglia del padre – indaga anche la storia coloniale dell'isola ripercorrendo le origini seicentesche della sua famiglia. I Warner erano stati i primi colonizzatori dell'isola di Saint Kitts e avevano vissuto in quella realtà coloniale che troveremo ricreata in *Indigo*. Anche se non vittima diretta del colonialismo, Marina Warner unisce la sua voce e la sua opera letteraria a quella di coloro che volevano prendere posizione contro le ingiustizie e le storture dell'impero coloniale.

Nel frontespizio di *Indigo* Marina Warner cita William Empson: «It is not human to feel safely placed.» Infatti il sottile filo rosso che corre lungo l'intera narrazione è la critica alle false verità e lo smantellamento di false credenze, come ad esempio quella inculcata dai colonizzatori secondo la quale la terra straniera prima del loro arrivo era terra di nessuno: *terra nullius*. La novità del romanzo sta nel convertire al femminile “a man's world”: in *Indigo* non più Prospero, bensì Sycorax è il centro propulsore per lo sviluppo di una rivisitazione della storia coloniale dell'isola.

Ponendo al centro del suo romanzo la voce di Sycorax e dei personaggi femminili taciuti nella *Tempesta*, Warner ci vuole ricordare che la versione dei fatti riportata da Prospero non è la storia ufficiale, ma solo una versione tra le tante possibili. E che la versione definita “ufficiale” – o che si presenta come tale – è strutturata appositamente per controllare, plagiare e silenziare le voci scomode. Come afferma Peter Hulme, il punto di vista di Prospero non è la sola prospettiva, infatti sin dall'inizio di *Indigo* siamo messi al corrente del fatto che Calibano ha una propria storia, storia che non inizia con l'arrivo di Prospero: «A space is opened [...] that allows us to see that Prospero's narrative is not simply history, not simply the way things were, but only a particular version».³²² Infatti Warner si ripropone esattamente l'obbiettivo di restituire a Sycorax la sua storia: «I wanted the novel to look for the story or scheme that lay beneath the visible layers. That is not to suggest

³²² P. HULME, *Colonial Encounters*, p.124. «Si apre uno spazio che ci permette di vedere che la versione dei fatti come ci viene proposta da Prospero non è la vera storia, non è come le cose sono andate, ma solamente una versione dei fatti». Traduzione di Camilla Fascina.

that an original truth exists which could be retrieved and retraced. But there is always another story beyond the story».³²³

Sycorax, personaggio assente dal cast de *La Tempesta* e che compariva soltanto in una manciata di versi pronunciati da Calibano e Prospero, come ad esempio in: «This island is mine by Sycorax, my mother»³²⁴ (*The Tempest*, I, ii, 332) e «The foul witch Sycorax»³²⁵ (*The Tempest*, I, ii, 257), diventa invece la protagonista della storia che Warner ambienta nell'isola caraibica di Liamuiga. La sovversione della gerarchia di *The Tempest* e la significativa assenza di Prospero in *Indigo*, sono elementi chiave per comprendere le intenzioni di Marina Warner: la scrittrice elimina colui che era l'emblema del colonizzatore, dell'europeo che nascondeva sotto la maschera del civilizzatore l'intento di usurpare la terra ai nativi per appropriarsene. Con questo atto *Indigo* si allinea apertamente con le prese di posizione contro il colonialismo materializzatesi nel fenomeno delle riscritture postcoloniali del canone occidentale.

A tal proposito è utile ricordare l'ammonimento di Calibano ai naufraghi che vogliono spodestare Prospero: «Remember / First to possess his books, for without them / He's but a sot, as I am, nor hath not / One spirit to command» (*The Tempest*, III, ii, 91-94).³²⁶ Come nota Tobias Döring, il consiglio di Calibano di sottrarre al colonizzatore i libri magici «has long served as a powerful reminder of the use of books in defining and maintaining colonial authority».³²⁷ Quindi se il governo di Prospero si basa sulla conoscenza e sul possesso di determinati libri, il primo passo verso la contestazione del suo potere consisterà nel sottrarre al colonizzatore quei preziosi strumenti di potere. La riscrittura del canone si configura così come atto di ribellione all'imposizione della cultura da parte del colonizzatore. Inoltre la struttura del libro si ripropone di sfidare i concetti di linearità sia temporale che spaziale. In *Indigo* Warner racconta la storia della colonizzazione dell'isola di Liamuiga nel XVII secolo, e l'eco di questi eventi nel XX secolo. La revisione del primo incontro coloniale nell'isola di Liamuiga tra Sycorax, Ariel, Calibano e l'inglese Kit Everard nel XVII secolo si inserisce all'interno di una cornice storica ambientata nel XX secolo, che apre e chiude il romanzo. L'azione copre un arco temporale di circa quattro secoli con salti che si alternano tra l'isola di Liamuiga e l'Inghilterra, tra il XVII secolo e il XX secolo. La riscrittura della Warner si concentra sulle figure di Sycorax ed Ariel per quanto riguarda l'asse temporale del XVII secolo, e su Miranda e Serafine per quanto riguarda la parte temporale relativa al XX secolo. Viene inoltre creata un'ambientazione simile a quella di *The Tempest*: gran parte dell'azione si svolge su un'isola e i personaggi de *La Tempesta* vengono reinterpretati con pennellate inedite ed originali. In *Indigo* viene ripristinata la voce di Sycorax che, assieme ad Ariel e a Calibano, vive sull'isola prima che la colonizzazione abbia luogo. Sycorax è la saggia del villaggio che possiede poteri soprannaturali e la capacità di guarire le malattie grazie alla conoscenza delle erbe.

Altro aspetto interessante di questa riscrittura è il tema del silenzio che investe il personaggio di Ariel: in *Indigo* è una ragazza Arawak adottata da Sycorax e, come il suo predecessore shakespeariano, è dotata dell'arte del canto. Tuttavia, dopo l'incontro con il colonizzatore Kit Everard, la giovane donna deciderà di chiudersi in un silenzio da lei stessa costruito come forma di ribellione contro le imposizioni del sistema coloniale. Miranda è proiettata da Warner nell'asse temporale del XX secolo, vive nell'Inghilterra degli anni '60 ed è una discendente dei primi

³²³ M. WARNER, *Signs & Wonders*, p.265. «Volevo che il romanzo riproducesse la storia o lo schema che si nasconde sotto agli strati visibili. Con ciò non intendo che esiste una verità univoca che può essere recuperata, ma che c'è sempre un'altra storia oltre alla storia». Traduzione di Camilla Fascina.

³²⁴ «Quest'isola è mia, apparteneva a Sycorax, mia madre». Traduzione di Camilla Fascina.

³²⁵ «La malvagia strega Sycorax». Traduzione di Camilla Fascina.

³²⁶ «Innanzitutto non dimenticare di sottrargli i suoi libri perché senza di essi non è altro che un ubriacone come me e nessuno spirito gli obbedisce più». Traduzione di Camilla Fascina.

³²⁷ T. DÖRING, *Woman, Foundling, Hyphen: The Figure of Ariel in Marina Warner's Indigo*, p.1. «È servito a lungo come un potente promemoria circa il ruolo fondamentale dei libri per la definizione e il mantenimento dell'autorità coloniale». Traduzione di Camilla Fascina.

colonizzatori che avevano sottratto l'isola di Liamuiga a Sycorax, Ariel e Calibano. Miranda, oltre ad essere l'emblema della nuova donna lavoratrice, indipendente e libera, rappresenta una sorta di alter ego dell'autrice e, come Warner, si interroga sulla propria storia familiare e sul proprio passato coloniale. Serafine, la nutrice di colore di Miranda, per alcuni tratti ricorda e deve molto alla Christophine di Jean Rhys in *Wide Sargasso Sea*³²⁸ e svolge la funzione di tenere strette le fila di passato e presente. Come nota Bonnici,³²⁹ è una sorta di Sycorax rediviva che racconta alla piccola Miranda leggende, favole mitiche e credenze dell'isola. Sycorax, Ariel, Serafine e Miranda rappresentano il focus principale della Warner in quanto lottano in diversi modi per superare il silenzio che viene loro imposto dai due sistemi gerarchici per eccellenza: quello patriarcale e quello coloniale.

La storia coloniale dell'isola si sviluppa dipanando il filo delle storie di queste donne sotto l'egida di Sycorax, fondatrice di una sorta di matriarcato. Proprio attraverso la storia di queste figure femminili emerge il tema del conflitto tra sessualità e potere, si pensi ad esempio al ruolo di Sycorax all'interno di *Indigo* e alla sua autonomia dal sistema patriarcale: la piccola comunità multietnica creata da Sycorax mette infatti in discussione il modello di famiglia tradizionale a cui Sycorax sostituisce il proprio matriarcato.³³⁰ Per quanto riguarda Ariel, Warner dà vita ad un gioco di forza tra lei ed il colonizzatore Kit Everard: il conflitto di sessualità e potere che si instaura tra i due rievoca anche l'incontro tra John Smith e Pocahontas.³³¹ Ariel inizialmente avrà una forte influenza sessuale su Kit, tanto da arrivare ad esercitare su di lui una sorta di potere e controllo, ma poi sarà Kit ad avere la meglio ed Ariel si chiuderà in un silenzio emblematico delle violenze che ha subito.

Il tema della sessualità si presenta anche con Serafine attraverso la sua capacità di reinventare le fiabe superando i limiti che nelle tradizionali leggende ingabbiano le voci femminili. La black nanny ha infatti la capacità di liberare il potenziale che è racchiuso nella possibilità di reinventare miti e leggende per fornire una nuova versione dei fatti e ricollocare le donne in una posizione di forza e non più di inferiorità rispetto alle figure maschili. Significativa è la leggenda del mostro Manjiku: Serafine ribalta al femminile il mito e infatti nel suo racconto il mostro marino soffre perché non possiede la capacità di procreare e brucia dal desiderio di essere donna e di poter dare alla luce un figlio.

Ed infine troviamo Miranda, che in *Indigo* è la donna dallo spirito indipendente contraria all'istituzione del matrimonio e che si sente libera di esprimere la propria sessualità decidendo di intraprendere relazioni non convenzionali agli occhi della società. Infatti nel finale del romanzo Miranda ribalta gli stereotipi razzisti unendosi all'attore di colore George Felix, alter ego del Calibano shakespeariano, con il quale darà alla luce la piccola Serafine, figlia dei due e simbolo dell'unione di culture differenti. In *Indigo* sono due i vuoti che la scrittrice tenta di colmare: il vuoto rappresentato dall'eliminazione delle voci femminili nella *Tempesta* e il vuoto storico lasciato dalla storia coloniale per quanto riguarda la versione dei fatti visti dagli occhi dei colonizzati, degli oppressi, degli abitanti dell'isola prima dell'arrivo dei colonizzatori. *Indigo* infatti è un viaggio nell'isola di Sycorax, nel mondo dell'"altro," un viaggio che riscrive gli eventi dal punto di vista del *silenced other*. Attraverso un continuo gioco di analogie e differenze con il modello shakespeariano, Warner fa di *The Tempest* la sua mappa di riferimento: i personaggi della *Tempesta*, i loro nomi, i loro tratti e le loro peculiarità permettono a Warner di dipingere nuove figure in continuo dialogo con i loro predecessori shakespeariani. L'originalità di *Indigo* risiede proprio nel fatto che l'autrice riesce ad instaurare una relazione dialettica con *La Tempesta*, ma allo stesso tempo se ne discosta per creare una nuova versione degli avvenimenti.

³²⁸ J. RHYNS, *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin, 1993.

³²⁹ T. BONNICI, *Sycorax and Serafine: Community Building in Marina Warner's Indigo* (1992), p.2.

³³⁰ D. CORONA, «C'era due volte...» *La narrativa realistica di Marina Warner*, p.59.

³³¹ P. HULME, *Colonial Encounters*, p.137.

Colei che nella *Tempesta* era descritta come la strega crudele, capace di compiere atti di magia nera, diventa in *Indigo* una madre affettuosa, che crea attorno a sé una piccola comunità e che sarà capace di stabilire un legame diretto con le future generazioni attraverso Ariel, Serafine, Miranda ed Atala, nuove portatrici di un messaggio di libertà e di indipendenza:

By foregrounding Sycorax, the maternal Imago, Warner weaves an indigo-blue tapestry to replace the fabric of prejudice that had been bleaching women of colour into asocial invisibility. [...] Sycorax powers as healer and nurturer are revived in Serafine, who passes on her stories of the island to Miranda, who will then pass them on to her daughter Feeny. Sycorax's powers as an obeah-woman and native preacher are transmitted to the Prime Minister, Atale Seacole, who leads her people to freedom and plans to restore the island to psychic wholeness [...] thereby returning the island to female leadership and asserting the novel's feminocentric thrust.³³²

Così Warner, scegliendo di tornare alle origini, al primo contatto tra il vecchio ed il nuovo mondo e immaginando questo incontro sulla base del testo Shakespeariano, rende il suo romanzo un territorio per riportare alla luce la verità dei fatti del passato e allo stesso tempo una piattaforma di lancio verso il futuro, per segnalare nuove direzioni da intraprendere e nuove possibili reinterpretazioni del testo shakespeariano che, una volta ancora, si dimostra attuale più che mai.

Bibliografia

B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, et al., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York, Routledge, 1989.

B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS, et al., *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995.

D. ATTRIDGE, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2004.

J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

E. BOEHMER, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1995.

T. BONNICI, *Sycorax and Serafine: Community Building in Marina Warner's Indigo (1992)*, «Acta Scientiarum: Human and Social Sciences», Vol. 25.1, 2003, pp.1-15.

P. BRÎNZEU, *The Colour of Intertextuality: Indigo*, «Nordic Journal of English Studies», 8.2, 2009, pp.9-26.

A. P. A. BUSIA, *Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female*, «Cultural Critique n° 14, The Construction of Gender and Modes of Social Division II», Winter, 1989-1990, pp. 81-104.

³³² C. ZABUS, *The Power of the 'Blue-Eyed Hag'. A Note on Ginocracy in Marina Warner's Indigo*, p.220. «Mettendo in primo piano Sycorax, l'immagine materna, Warner intreccia una trama blu indaco per sostituire il tessuto di pregiudizi che aveva sbiadito le donne di colore collocandole in una posizione di invisibilità sociale. [...] I poteri di Sycorax come curatrice e nutrice vengono fatti rivivere in Serafine, che tramanda le storie dell'isola a Miranda, che a sua volta le tramanderà a sua figlia Feeny. I poteri di Sycorax in qualità di donna e predicatrice dei riti religiosi obeah sono trasmessi al Primo Ministro dell'isola, Atala Seacole, che guida il suo popolo verso la libertà e pianifica di restaurare l'integrità psichica dell'isola [...] riportando l'isola sotto una leadership femminile e affermando il credo femminocentrico del romanzo.» Traduzione di Camilla Fascina.

- C. CAKEBREAD, *Sycorax Speaks: Marina Warner's Indigo and The Tempest*, in *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*, Novy M. (editor), Basingstoke, Macmillan, 1999, pp. 217-235.
- A. CAVARERO e F. RESTAINO, *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia scriptorium, 1999.
- A. CESAIRE, *Une Tempête; d'après "La Tempête" de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*, Paris, Editions du Seuil, 1969.
- K. CHEDGZOY, *Shakespeare's Queer Children: Sexual Politics and Contemporary Culture*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- P. CHILDS and R.J.P. WILLIAMS, *An Introduction to Post-Colonial Theory*, London, Prentice Hall and Harvester Wheatsheaf, 1997.
- D. CORONA, «C'era due volte...» *La narrativa realistica di Marina Warner*, Palermo, Flaccovio Editore, 2001.
- J. CULLER, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1983.
- L. COUPE, *Marina Warner*, Horndon, Tavistock, Devon, Northcote House Publishers Ltd, 2006.
- D. DABYDEEN, *Interview with Marina Warner*, «Kunapipi», 14.2, 1992, pp.115-123.
- T. DÖRING, *Woman, Foundling, Hyphen: The Figure of Ariel in Marina Warner's Indigo*, «Alizés: Revue Angliciste de la Réunion» Vol. 20, 2001, pp.1-5.
- S. FELMAN, *Women and Madness: The Critical Phallacy*, in *Feminism: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Warhol Robyn R. and Diane Price Herndl (editors), New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1997, pp.6-19.
- J. FÉRAL, *Antigone or The Irony of the Tribe*, trans. by Alice Jardine and Tom Gora, «Diacritics», Vol. 8.3, Autumn 1978, pp. 2-14.
- B. FUCHS, *Conquering Islands: Contextualizing The Tempest*, «Shakespeare Quarterly» Vol. 48.1, Spring 1997, pp. 45-62.
- P. HULME, *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*, London/New York, Methuen, 1986.
- P. HULME, and W. H. SHERMAN (eds.), *The Tempest and its Travels*, London, Reaktion Books, 2000.
- G. LAMMING, *Water with Berries*, Trinidad/Jamaica, Longman Caribbean, 1971.
- G. LAMMING, *The Pleasures of Exile*, London/New York, Allison & Busby, 1984.
- J. RHYS, *Wide Sargasso Sea*, Harmondsworth, Penguin, 1993.
- E. SAID, *Culture and Imperialism*, London, Chatto & Windus, 1993.
- W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, traduzione di V. GASSMAN con testo a fronte, introduzione di P. BERTINETTI, Milano, Oscar Mondadori, 1983.

- W. SHAKESPEARE, *La Tempesta*, introduzione e traduzione di A. SERPIERI, note di C. MUCCI, Venezia, Marsilio, 2006.
- W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Kermode F. (ed.), London/ New York, Methuen, 1964.
- W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Alden T. Vaughan and Virginia Mason Vaughan (eds.), London, Arden Shakespeare, 2001.
- A. T. VAUGHAN and V. M. VAUGHAN, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- M. WARNER, *Alone of All her Sex: The Myth and Cult of the Virgin Mary*, London, Picador, Pan Books, 1990.
- M. WARNER, *Between the Colonist and the Creole, Family Bonds, Family Boundaries*, in *Unbecoming Daughters of the Empire*, SHIRLEY C. and RUTHERFORD A. (editors), Hebden Bridge, Dangaroo, 1993, pp.199-204.
- M. WARNER, *From the Beast to the Blonde: Fairy Tales and their Tellers*, London, Chatto and Windus, 1994.
- M. WARNER, *Indigo or, Mapping the Waters*, London, Vintage, 1993.
- M. WARNER, *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, London, Vintage, 1996.
- M. WARNER, *Riscrittura: Re-writings: Translation of stories. Metamorphoses of Myth*, in *Marina Warner's Indigo as Ethical Deconstruction and Reconstruction*, Williams-Wanquet E. «Critique», Vol. 46.3, Spring 2005, pp. 267-282.
- M. WARNER, *Signs & Wonders: Essays on Literature & Culture*, London, Chatto & Windus, 2003.
- M. WARNER, *Six Myths of Our Time: Little Angels, Little Monsters, Beautiful Beasts and More*, New York, Vintage, 1995.
- M. WARNER, *The 'Foul Witch' and Her 'Freckled Whelp': Circean Mutations in the New World*, in *The Tempest and its Travels*, Hulme P. and Sherman W. H. (editors), London, Reaktion Books, 2000.
- M. WARNER, *The Leto Bundle*, London, Chatto and Windus, 2001.
- M. WARNER, *The Lost Father*, London, Vintage, 1987.
- G. S. WOODWARD, *Pocahontas*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1969.
- C. ZABUS, *The Power of the 'Blue-Eyed Hag'. A Note on Ginocracy in Marina Warner's Indigo*, in *A Talent(ed) Digger*, Jelinek H. et al. (editors), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 216-220.
- C. ZABUS, *Spinning a Yarn with Marina Warner*, «Kunapipi», 16.1, 1994, pp. 519-529.
- C. ZABUS, *What Next Miranda? Marina Warner's Indigo*, «Kunapipi», 16.3, 1994, pp.81-92.

«RICORDATE SHAKESPEARE?»
UN'INTERPRETAZIONE DI RAFFAELE LA CAPRIA

di Luca Federico

He jests at scars that never felt a wound.³³³

Il 15 maggio 2012 Raffaele La Capria è ospite di *Quello che (non) ho*, trasmissione televisiva de La7 condotta da Fabio Fazio e Roberto Saviano. Lo scrittore interviene con un monologo sulla “simpatia” ricavato da una delle prose saggistiche che compongono la raccolta *Lo stile dell’anatra*. La simpatia è qui intesa come *sympatheia*, cioè come «capacità di essere coinvolti dalla sofferenza di un altro».³³⁴ La Capria accompagna la definizione alle parole che Shakespeare fa dire a Shylock nel *Merchant of Venice*:

Un altro non ha occhi, non ha membra, sensi, corpo, sentimenti, passioni? Non si nutre anche lui di cibo, non è ferito anche lui da un’arma, non è soggetto anche lui ai malanni, guarito anche lui dalle medicine, scaldato anche lui dall’estate e gelato dall’inverno, anche lui come qualsiasi essere vivente? Se lo pungete non sanguina? Se gli fate il solletico non ride?³³⁵

Nel testo, però, lo scrittore si concede un «piccolo arbitrio»: non solo ne espunge l’epilogo, viziato dal risentimento e dalla vendetta, ma sostituisce la parola “ebreo” con la parola “altro” «per indicare tutti gli altri, tutti gli esseri umani, di qualunque razza e colore», e pure gli animali, sensibili come noi «al piacere e al dolore».³³⁶

La lettura pubblica del brano fra le quinte delle Officine Grandi Riparazioni di Torino rinnova così i rapporti che fin dall’adolescenza La Capria intrattiene col teatro, rapporti «sempre controversi», in parte dovuti a una formazione più letteraria che teatrale, in parte determinati dal modo in cui «si fa il teatro qui da noi».³³⁷ Sul gusto dell’autore agisce infatti un’avversione per le «prevaricazioni teatrali» di chi impone al testo il proprio punto di vista limitandone la polisemia a un solo senso, o di chi, in mancanza di un’idea teatrale che muova da un’autentica spinta conoscitiva, rappresenterebbe Čechov perché odia Čechov o Shakespeare «per metterlo “tra virgolette” e per “inventarsi qualche sorpresa”».³³⁸

³³³ «Ride delle cicatrici chi non è mai stato ferito», W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, II.1.43, in ID., *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, 2nd edn, ed. by J. JOWETT, W. MONTGOMERY, G. TAYLOR, and S. WELLS, Oxford, Oxford UP, 2005 (d’ora in poi si farà riferimento a questa edizione); trad. S. SABBADINI, *Romeo e Giulietta*, introduzione di N. D’AGOSTINO, Milano, Garzanti, 2012, p. 69.

³³⁴ R. LA CAPRIA, *La simpatia e l’identità*, in ID., *Lo stile dell’anatra*, Milano, Mondadori, 2001; ora in ID., *Opere*, a cura di S. PERRELLA, Milano, Mondadori, 2015, vol. II, p. 1541.

³³⁵ Ivi, p. 1544; cfr., W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, III.1.54-68.

³³⁶ LA CAPRIA, *La simpatia e l’identità*, cit., p. 1544.

³³⁷ R. LA CAPRIA, *Rispettate Pirandello*, «Corriere della Sera», 23 aprile 1987; poi *Le prevaricazioni teatrali*, in ID., *Letteratura e salti mortali*, Milano, Mondadori, 1990; ora in ID., *Opere*, cit., vol. II, p. 1293. Per una testimonianza dell’alter ego giovanile dello scrittore, si veda R. LA CAPRIA, *Esperienze teatrali di Candido dal ’38 al ’43*, «Tempo presente», X, 8, agosto 1965; ora in ID., *False partenze. Frammenti per una biografia letteraria*, Milano, Bompiani, 1974, p. 35, dove leggiamo che le sue esperienze teatrali erano «strettamente legate a quelle letterarie (anche perché spesso le commedie le leggeva soltanto)».

³³⁸ R. LA CAPRIA, *Cecov, come ti odio*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1987; poi *Il teatro, le idee e le trovate*, in ID., *Letteratura e salti mortali*, cit.; ora in ID., *Opere*, cit., vol. II, p. 1300. Si veda anche R. LA CAPRIA, *Prefazione*, in G. PROSPERI, *Sinceramente preoccupato di intendere. Sessant’anni di critica teatrale*, a cura di M. PROSPERI, Milano, Bulzoni, 2004, vol. I, pp. XXXI-XXXV.

Un primo nucleo di queste riflessioni risale al tempo in cui le esperienze teatrali di La Capria si affrancano da quelle letterarie, quando lo scrittore abbandona cioè la semplice lettura dei testi per iniziare ad occuparsi direttamente «dell'attualità teatrale in Italia e nel mondo».³³⁹ Prima di tradurre i drammi di George Farquhar, Julien Green, J.M. Barrie, Thierry Maulnier, J.-P. Sartre, Jean Cocteau e Tom Stoppard, prima di scrivere un'opera teatrale a quattro mani con Damiano Damiani, e prima di firmare un nuovo adattamento di Ibsen per il Mercadante di Napoli, La Capria si è a lungo cimentato con la forma drammatica, in qualità di sceneggiatore, adattatore e traduttore di numerosi radiodrammi per la RAI. Ma è tra il 10 dicembre 1949 e il 31 dicembre 1954 che lo scrittore si dedica alla critica teatrale in senso stretto, curando insieme a Fabio Della Seta una rubrica radiofonica per gli «amatori del teatro» ideata da Giuseppe Patroni Griffi e intitolata, per l'appunto, *Il Ridotto. Teatro di oggi e di domani*.³⁴⁰

Davanti ai microfoni di quella storica trasmissione, La Capria e Della Seta danno voce allo scontro fra «i campioni della tradizione e quelli della novità», aprendo un dibattito su come si debbano mettere in scena i “classici” che si chiude con una soluzione di compromesso.³⁴¹ Se da un lato La Capria propone di reagire al «logorio dell'attenzione» che di norma accompagna l'allestimento di un'opera di repertorio, rivivificandone i «colori sbiaditi» e mettendone in luce «certi aspetti [...] che prima erano passati inosservati»; dall'altro mostra di aver recepito l'«indimenticabile lezione di misura e di buon gusto» che Shakespeare fa fiorire sulla bocca di Amleto nel terzo atto dell'omonima tragedia (III.2.1-45), arrivando a definire quel monologo «un lungo ed elevato discorso sulla difficile arte dell'interprete [...] pieno di riferimenti polemici, ma anche di acute, scottanti osservazioni, la cui validità è ancor oggi indiscutibile».³⁴²

Sarà proprio lui, Shakespeare, il “faro” di questo mio intervento, permeato dall'idea che valutare la risonanza della sua opera nell'opera di uno scrittore contemporaneo e di altra nazionalità come La Capria consenta anche di studiare la figura del drammaturgo inglese da un'angolazione alternativa e privilegiata. Perché a dispetto dei vari Caldwell, Saroyan e Steinbeck, conosciuti negli anni «calamitosi» del Fascismo grazie alle traduzioni di Pavese e Vittorini, è soprattutto a Shakespeare che La Capria si rivolge nella seconda stagione della sua carriera.³⁴³ Un fatto che, da un lato, sembra testimoniare il ritorno alle radici europee della cultura straniera da lui tanto amata, e che, dall'altro, ha permesso al La Capria della maturità di riprendere e di sciogliere, anche retrospettivamente, alcuni dei nodi più importanti della sua poetica.

1.

Dopo aver incontrato per la prima volta Shakespeare in un momento di “libertà vigilata” in cui tutti i lavori prodotti dai Paesi sanzionisti erano proibiti dal regime fascista, e dopo averne studiato il profilo biografico verosimilmente sulle monografie accademiche di Tarquinio Vallese, la frequentazione dei suoi drammi da parte del giovane La Capria sembrerebbe arenarsi per un po', sopraffatta dalla grande marea dei contemporanei.³⁴⁴ Soltanto più tardi, nell'*Occhio di Napoli*, il taccuino che l'autore tiene nel '92-93 sulle pagine de «Il Mattino», anche Shakespeare viene accolto

³³⁹ *Il Ridotto*, in *Enciclopedia della radio*, a cura di P. ORTOLEVA e B. SCARAMUCCI, Milano, Garzanti, 2003, p. 736.

³⁴⁰ *Per gli amatori del teatro*, «Radiocorriere», XXVI, 49, dal 4 al 10 dicembre 1949, p. 8.

³⁴¹ R. LA CAPRIA e F. DELLA SETA, *Il Ridotto. Teatro di oggi e di domani*, 26 aprile 1950, RAI Teche, fald. 842, fasc. 8, p. 1; si riproduce il testo del copione inedito emendato da refusi tipografici evidenti.

³⁴² Ivi, p. 2; LA CAPRIA e DELLA SETA, *Il Ridotto*, cit., 15 marzo 1950, fald. 842, fasc. 14, p. 21.

³⁴³ R. LA CAPRIA, *False partenze*, Milano, Mondadori, 1995; ora in ID., *Opere*, cit., vol. I, p. 12.

³⁴⁴ Si veda P. FERARRA, *Introduzione*, in *Censura teatrale e fascismo (1931-1944)*, a cura di P. FERARRA, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2004, p. 34; e T. VALLESE, *Shakespeare*, Napoli, G.U.F. “Mussolini”, Sezione Editoriale, 1942.

nel bacino letterario del Mediterraneo, a cui naturalmente lo scrittore italiano sente di appartenere.³⁴⁵ E assai rivelatrici sono le parole che La Capria sceglie qui per congedarsi dal lettore:

«Only connect...» ha scritto Shakespeare. Ciò che conta è trovare la connessione tra cose che appaiono disperate e più spesso contraddittorie.³⁴⁶

Direi che *tout se tient*. Con questo metaforico abbraccio, di fatto, si formalizza anche il ricongiungimento letterario dei due scrittori. E non importa se l'attribuzione del celebre aforisma di E.M. Forster a Shakespeare sia frutto di uno scambio involontario dell'autore, perché se pure lo ritenessimo un *lapsus* (sul cui valore epifanico Freud avrebbe qualcosa da dire), l'«errore» non è mai stato emendato nelle ben cinque edizioni in cui il testo è apparso fino ad oggi. D'altronde, per uno scrittore la cui occupazione preferita è da qualche anno «la manutenzione corretta della [sua] privata memoria», lo scenario della svista appare inverosimile.³⁴⁷ Inoltre, lo scambio d'autore è in parte assimilabile a una delle tante «piccole differenze» che, a detta di La Capria, mettono in gioco l'originalità di uno scrittore «nella post-modernità che stiamo attraversando», distinguendo il suo racconto dal racconto di chi l'ha preceduto.³⁴⁸

Ricordate Shakespeare? «Non è grande chi per una grande causa prende le armi, ma chi per una pagliuzza è capace di sollevare il mondo». Quella pagliuzza che mette in gioco l'onore è, per uno scrittore, la sua piccola differenza.³⁴⁹

Perciò, non solo l'intenzionalità del gesto sembrerebbe appurata, ma l'esito di questo «gioco d'incastri» rimarca ulteriormente la centralità di Shakespeare nell'ultimo La Capria, il quale, come vedremo, riconosce al drammaturgo la stessa aspirazione «alla riconciliazione, all'implicito, all'inezia» che sottende anche l'esercizio della simpatia.³⁵⁰

2.

Come già anticipato, la manifestazione più evidente del legame che La Capria avverte fra l'opera di Shakespeare e la *sympatheia* si registra nel richiamo alle parole di Shylock del brano sulla *Simpatia e l'identità*. Tale associazione, esplicitata per la prima volta in un *pamphlet* sull'*Arte della simpatia* pubblicato dal «Corriere della Sera», viene riproposta in tv in forma di monologo ben undici anni dopo lo *Stile dell'anatra*, ed è riaffermata in una variante del testo apparsa sulle colonne

³⁴⁵ Si veda R. LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, Milano, Mondadori, 1994; ora in ID., *Opere*, cit., vol. I, p. 864: «Uno spirito mediterraneo soffia anche sui versi di Shakespeare». Si veda anche R. LA CAPRIA, *E Prospero trasloca sul Mediterraneo*, «Corriere della Sera», 1 dicembre 1998, dove l'A. assimila l'isola al centro di *Fuochi fiammanti a un'ora di notte* di Ermanno Rea alla «shakespeariana isola di Prospero, situata al centro del Mediterraneo».

³⁴⁶ LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, cit., p. 963; cfr. E.M. FORSTER, *Howards End*, ed. by O. STALLYBRASS, London, Penguin, 2000, p. 188.

³⁴⁷ R. LA CAPRIA, *A cuore aperto*, Milano, Mondadori, 2009; ora in ID., *Opere*, cit., vol. II, p. 1935. Sul tema della memoria, si veda R. LA CAPRIA, *La mosca nella bottiglia. Elogio del senso comune*, Milano, Rizzoli, 1996; ora in ID., *Opere*, cit., vol. II, p. 1497: «La memoria inventa, è come un romanziere». Cfr. anche R. LA CAPRIA, *La memoria immaginativa*, in ID., *Lo stile dell'anatra*, cit., p. 1648: «una lettura, fatta una volta [...], diviene insieme al nostro divenire e a esso si accompagna»; e ivi, p. 1640: «ogni libro, lo sappia o no chi lo legge, stabilisce un rapporto tra il tempo passato e il tempo presente», e «rende presente il passato, gli conferisce una nuova vita che al tempo in cui il libro fu scritto l'autore non poteva nemmeno immaginare».

³⁴⁸ R. LA CAPRIA, *Quella piccola differenza*, in ID., *Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 1997; ora in ID., *Opere*, cit., vol. II, p. 1402.

³⁴⁹ R. LA CAPRIA, *Conferenza a Parigi*, in ID., *Introduzione a me stesso*, Roma, Elliot, 2014, pp. 35-36, dove l'A. cita W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, IV.4.44-47: «Rightly to be great / Is not to stir without great argument, / But greatly to find quarrel in a straw / When honour's at the stake».

³⁵⁰ LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, cit., p. 963; e ID., *La simpatia e l'identità*, cit., p. 1541.

de «Il Fatto Quotidiano», poi confluita nel diario *Umori e malumori*.³⁵¹ L'amletica questione che stiamo esaminando, però, non si esaurisce in un semplice vezzo citazionistico.

Nel *Sentimento della letteratura*, infatti, La Capria già riconosceva a Shakespeare una «potente immaginazione» in grado di far rivivere i sentimenti privati dei personaggi pubblici coinvolti nelle grandi vicende della Storia, come nel caso del *Julius Caesar*:

Cesare fu ucciso da Bruto, Cassio e gli altri congiurati sotto la statua di Pompeo, con ventitré pugnalate. Questa è la Storia. Cosa passò nella mente di Cesare quando vide lampeggiare i pugnali, quali erano i sentimenti di Bruto mentre trafiggeva l'amico, quali rimorsi assalirono lui e Cassio dopo, con quali parole Antonio incitò l'animo dei romani alla rivolta, questo è la letteratura, è la potente immaginazione di Shakespeare a farcelo rivivere.³⁵²

Quattro anni più tardi, nelle pagine dedicate alla simpatia, lo scrittore afferma che questa particolare «forma di conoscenza» è «direttamente proporzionale all'immaginazione» e che «ci vuole solo un po' di immaginazione per capire la sofferenza di un altro, e per capire che ogni uomo, nella sua umanità, è fondamentalmente uguale a un altro». ³⁵³ Ciò spiega perché, col passare del tempo, La Capria non poteva che sviluppare e rafforzare il legame che, a suo giudizio, apparenta Shakespeare alla simpatia, proprio in virtù di quella forza immaginativa che le è necessaria e che in passato già riconosceva al drammaturgo.

Nel raccontino *L'insetto*, che ne richiama un altro ad esso specularmente intitolato *La mosca*, La Capria associa di nuovo Shakespeare all'uso della simpatia. Mentre sfoglia un libro con l'ormai consueta «andatura da vecchietto», il narratore si accorge che un moscerino, «un cosino che neanche si può definire un insetto», si muove con indecisione fra le enormi lettere che compongono la pagina che sta leggendo.³⁵⁴ Guardando quel «puntino nero», il narratore si sforza mentalmente di cambiare prospettiva e pensa: «Potrei essere io la mosca», ripetendo così l'esperienza simpatetica del piccolo torturatore di mosche del precedente narrativo.³⁵⁵

«As flies to wanton boys are we to th' gods; / They kill us for their sport», già lamentava il conte di Gloucester nel *King Lear*.³⁵⁶ Tuttavia, se nella *Mosca* il giovane *alter ego* di La Capria sperimentava la lacerazione dell'Io dopo la crudele scoperta del Male che c'era in lui, ora, nell'*Insetto*, il tema dell'identità apre al più maturo tema dell'alterità, del silenzio, dell'indistinto assoluto.³⁵⁷ A osservare dall'alto il destino dell'insetto, le opere complete di Shakespeare esposte

³⁵¹ Si veda R. LA CAPRIA, *L'arte della simpatia*, «Corriere della Sera», 5 ottobre 1998, nel cui occhietto leggiamo che la simpatia è una virtù insegnata «da Shakespeare, da Goethe, da Carlo Levi e da Comisso»; si veda anche R. LA CAPRIA, *Simpatia*, «Il Fatto Quotidiano», 5 agosto 2013; ora *La parola simpatia*, in ID., *Umori e malumori*, Roma, nottetempo, 2013, pp. 75-76.

³⁵² R. LA CAPRIA, *La memoria, la tradizione e lo spirito del tempo*, in ID., *Il sentimento della letteratura*, cit., p. 1342.

³⁵³ LA CAPRIA, *La simpatia e l'identità*, cit., pp. 1541, 1544.

³⁵⁴ R. LA CAPRIA, *L'insetto perplesso che esplora Conrad*, «Corriere della Sera», 12 luglio 2013; poi *L'insetto*, in ID., *Umori e malumori*, cit.; ora in ID., *Opere*, cit., vol. II, p. 2232.

³⁵⁵ *Ibidem*; e R. LA CAPRIA, *La mosca*, in ID., *Fiori giapponesi*, Milano, Bompiani, 1979; ora in ID., *Opere*, cit., vol. II, p. 1164.

³⁵⁶ «Noi siamo per gli Dei come le mosche per i monelli: / ci uccidono per il loro spasso», W. SHAKESPEARE, *The Tragedy of King Lear*, IV.1.37-38; trad. A. LOMBARDO, *Re Lear*, introduzione di N. D'AGOSTINO, Milano, Garzanti, 1998, p. 171.

³⁵⁷ Cfr. R. LA CAPRIA, *Conferenza a Salerno*, in ID., *Introduzione a me stesso*, cit., p. 58: «Si è maturi soltanto quando si conosce l'altro». Nell'*Insetto*, l'A. menziona anche la «musica delle sfere» dell'astronomia tolemaica, cui Shakespeare fa cenno sia nel *Pericles* («None? The music of the spheres! List, my Marina», Sc. 21.215), sia in *Twelfth Night* («But would you undertake another suit, / I had rather hear you to solicit that / Than music from the spheres», III.1.108-109), una metafora che allude alla «matematica armonia del moto dei corpi celesti» e che l'A. contrappone alla «realtà vera, li fuori di noi»: la prosaica verità del silenzio (LA CAPRIA, *L'insetto*, cit., p. 2234).

nella libreria del narratore.³⁵⁸ A osservare dall'alto il destino del narratore, «qualcosa di magnifico e spirituale» come un occhio che lo guarda «curioso e benevolo».³⁵⁹

Evidentemente l'opera di Shakespeare assume qui la valenza di un testo sapienziale, e il suo autore quella di una misteriosa entità superiore. Pertanto, se La Capria ci dice che la simpatia «è una parola laica, non ha a che fare col sentimento religioso» e che la compassione, pur tanto simile, «contiene un sentimento di carità» di origine evangelica,³⁶⁰ non è difficile sintetizzare il parallelismo in questi termini: la compassione sta al Vangelo come la simpatia sta all'opera di Shakespeare.

3.

La simpatia lacapriana subisce, come si sarà intuito, l'ascendente di un firmamento di filosofi, dove occhieggiano gli stoici e il «legame oscuro e fraterno con tutte le cose»;³⁶¹ Montaigne e il relativismo moderno degli *Essais*;³⁶² la *sympathy* di Hume e Smith, in forma di «contagio morale» e di «metodo» che sollecita l'immaginazione;³⁶³ Diderot e lo sforzo simpatetico del *comédien*, che emoziona il suo pubblico con la «freddezza di uno stratega»;³⁶⁴ e infine l'«umanismo esistenzialista» di Sartre, teso alla comprensione dell'altro come sé.³⁶⁵ La lettura che La Capria fa dell'opera di Shakespeare deve tenere conto di tutto questo:

Shakespeare oggi è vivo di una vita, e si carica di problemi e di significati, che lui stesso ignorava e non poteva nemmeno immaginare nella forma che hanno preso oggi.³⁶⁶

Pertanto, benché l'estro shakespeariano non potesse giungere a prevedere le future speculazioni illuministe e novecentesche sull'argomento, attribuire al drammaturgo la nozione di simpatia (anche nei termini archetipici di *pietas*, come talvolta sembra fare La Capria), non è affatto improprio.³⁶⁷

Nella maggior parte dei casi, Shakespeare ricorre alle espressioni “sympathy” e “sympathize” in un'accezione comprensibilmente diversa dalla simpatia di cui ci stiamo occupando (nel senso cioè di “affinità” o “congruenza”, per il sostantivo, e di “concordare” o “corrispondere”, per la forma verbale). Ma se mettiamo da parte la rigida terminologia è più facile rintracciare la

³⁵⁸ In una “ripetizione differente” del racconto, accanto alle commedie di Shakespeare, l'A. aggiunge la *Commedia* di Dante, cfr. R. LA CAPRIA, *Intervista a un alieno*, in ID., *Interviste con alieni*, Salò, Damiani, 2016, p. 86.

³⁵⁹ LA CAPRIA, *L'insetto*, cit., p. 2234.

³⁶⁰ LA CAPRIA, *La simpatia e l'identità*, cit., p. 1541.

³⁶¹ R. LA CAPRIA, *Dolore*, in ID., *Fiori giapponesi*, cit., p. 1138; e cfr. ID., *A cuore aperto*, cit., p. 1948, dove l'A. assimila l'«incessante indaffararsi» che «avviene ogni giorno nell'universo» e che «si ripete nel [suo] corpo» a una «musica universale nascosta». Sull'evoluzione del concetto di simpatia, si veda A. PINOTTI, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Roma-Bari, Laterza, 2011; ed E. LECALDANO, *Simpatia*, Roma, Cortina, 2013.

³⁶² Cfr. LA CAPRIA, *A cuore aperto*, cit., p. 1976 e sgg., dove l'A. racconta di una lettura di Montaigne.

³⁶³ LA CAPRIA, *La simpatia e l'identità*, cit., p. 1541; e ID., *Letteratura e libertà. Conversazioni con Emanuele Trevi*, con i contributi di L. COLOMBATI e D. STARNONE, Roma, Fandango, 2009, p. 62. Cfr. anche ID., *L'arte della simpatia*, cit., dove l'A. cita il Gioberti, per il quale «chi simpatizza è se stesso e un altro».

³⁶⁴ LA CAPRIA, *Conferenza a Salerno*, cit., p. 53.

³⁶⁵ Cfr. J.-P. SARTRE, *L'existentialisme est un humanisme*, 1946; trad. R. LA CAPRIA, *L'esistenzialismo è un umanesimo*, «Sud», II, 2-6, 1947: «L'altro è indispensabile alla mia esistenza e nella stessa misura alla conoscenza che io ho di me stesso. [...] V'è sempre una maniera per comprendere l'idiota, il fanciullo, il primitivo o lo straniero [...]. In questo senso possiamo dire che v'è un'universalità dell'uomo».

³⁶⁶ LA CAPRIA, *La memoria immaginativa*, cit., p. 1640.

³⁶⁷ Riguardo all'analogia virtù latina, nella *Simpatia e l'identità*, cit., p. 1543, l'A. scrive che «un minimo di *pietas* che non è tolleranza, è indispensabile per attraversare questa valle di lacrime e capire chi è l'Altro». Sui rapporti fra Shakespeare e la simpatia, si veda J. MARSDEN, *Shakespeare and Sympathy*, in *Shakespeare and the Eighteenth Century*, ed. by P. SABOR and P. YACHNIN, Aldershot, Ashgate, 2008; e M.K. NAIK, *Humanitarianism in Shakespeare*, «Shakespeare Quarterly», 19, 2, 1968, pp. 139-47; ma anche H. BLOOM, *Shakespeare. The Invention of the Human*, 1998; trad. R. ZUPPET, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2003.

partecipazione umana che La Capria ascrive all'opera del drammaturgo: a partire dalle attualissime pagine del *Thomas More*, dove il martire invoca la clemenza del popolo ("mercy") nei confronti dello straniero (II.3.70-97); fino all'epilogo di *The Tempest*, in cui Prospero arriva a nutrire le stesse passioni dei naufraghi (V.1.16-32) e versa per loro lacrime solidali («Holy Gonzalo, honourable man, / Mine eyes, ev'n sociable to the show of thine, / Fall fellowly drops»)³⁶⁸.

Volendo restare, invece, alla lettera del dettato lacapriano, spiccano nel *corpus* del drammaturgo inglese almeno due esempi che sembrerebbero fare al caso nostro. Uno è nel dramma storico di *Richard II* (V.1.44-50), dove il sovrano depresso invita la consorte a raccontare ai posteri la sua lamentevole storia, così che chiunque l'ascolterà, persino l'inanimato tizzone nel focolare, simpatizzerà con lui sciogliendosi nel pianto:

Tell thou the lamentable fall of me,
 And send the hearers weeping to their beds; 45
 For why the senseless brands will sympathize
 The heavy accent of thy moving tongue,
 And in compassion weep the fire out;
 And some will mourn in ashes, some coal black,
 For the deposing of a rightful king. 50

L'altro è nella tragedia apparentemente più estranea alla simpatia, il *Titus Andronicus* (III.1.143-149), dove lo spietato generale romano sembra riacquistare un po' di umanità soltanto quando il castigo della regina dei Goti lo colpisce negli affetti, quando cioè sua figlia Lavinia viene stuprata e mutilata dai nemici:

Mark, Marcus, mark. I understand her signs.
 Had she a tongue to speak, now would she say
 That to her brother which I said to thee. 145
 His napkin with his true tears all bewet
 Can do no service on her sorrowful cheeks.
 O, what a sympathy of woe is this —
 As far from help as limbo is from bliss.

Prima di essere stato "ferito a morte" dal terribile contrappasso, Tito ha riso delle cicatrici altrui, ignorando l'accorato appello di Tamora e rifiutandosi di risparmiare la vita al figlio. Dunque anche qui, come nel *Merchant of Venice*, è l'assenza di simpatia (o se si vuole, l'*antipatia*) nei confronti dell'Altro a innescare la spirale della vendetta.

Segnalo infine una curiosa analogia che assimila la tragedia di Tito ai raccontini di La Capria anche sul piano tematico: mi riferisco alla scena in cui il condottiero, in preda alla follia, censura la violenza gratuita del fratello, reo di aver ucciso una mosca innocente (III.2.59-65).³⁶⁹

4.

Alla luce di quanto detto, si ha davvero l'impressione che Shakespeare non solo conoscesse la virtù della simpatia, ma eccellesse nel suo esercizio. Del resto, fosse anche solo per umana

³⁶⁸ «Sacro Gonzalo, uomo onorevole, / i miei occhi, rispondendo alla vista / dei tuoi, versano lacrime solidali», W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, V.1.62-64; trad. A. SERPIERI, *La tempesta*, note di C. MUCCI, Venezia, Marsilio, 2006, p. 177. Alla fine il mago comprende i suoi "simili" e in questa categoria sembra includere anche l'Altro *par excellence*, il selvaggio Calibano: «This thing of darkness I / Acknowledge mine» («questa cosa di tenebra io la riconosco mia», W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, V.1.278-279; trad. SERPIERI, cit., p. 193).

³⁶⁹ Salvo poi giustificare la violenza con la vendetta su Aaron, poiché, come gli fa notare Marco, la mosca è nera come il Moro.

curiosità, nei suoi drammi si alternano sempre prospettive diverse, tanto che nemmeno il pubblico sa con certezza per chi parteggiare, e come già spiegavano i curatori del *Ridotto*:

tanto grande è la forza di suggestione che si sprigiona dall'incandescente materia, che viene naturale, ai lettori o agli spettatori meno avveduti, d'identificarsi con le singole fazioni in lotta, o addirittura di ricercare per chi Shakespeare abbia parteggiato, per il geniale dittatore Giulio Cesare, o per il tormentato tirannicida Bruto [...]³⁷⁰

Shakespeare apre al dialogo e si confronta con tutti senza temere di smarrire la propria identità, ma evita di chiarire la sua posizione nel testo lasciando allo spettatore un punto cieco da illuminare. Oggi non possiamo che rileggere tale ambiguità in chiave moderna, commettendo più o meno consapevolmente quel che lo stesso La Capria riconosce essere un «gravissimo errore di prospettiva»: l'errore che consiste nel «riferire ad uomini vissuti in età precedenti la nostra problematica, le nostre concezioni ideologiche, il nostro modo di sentire e di giudicare».³⁷¹

Tuttavia, se la forza di suggestione della materia è grande, chi sbaglia merita altrettanta indulgenza, dal momento che talvolta «certi errori sono fecondi di risultati» e appaiono meno gravi di altri, come ritenere che Shakespeare si sia posto dei «problemi di ricerca storica» per scrivere i suoi drammi.³⁷² La Capria, che annovera quest'ultimo errore fra quelli meno evidenti, lo considera «ugualmente deformatore della poetica di Shakespeare», motivando così le sue ragioni:

Dove Shakespeare compie opera di genio, è cioè originale, è nella ricostruzione *ex novo* dei personaggi, effettuata, non sulla base di più o meno attendibili notizie storiche, ma sulla scorta del proprio intuito psicologico, della sua capacità a creare personaggi veri, non figure di leggenda. [...] Sarebbe molto difficile dire per quali di essi il poeta parteggi, perché di tutti egli sa individuare, con implacabile analisi, difetti e virtù.³⁷³

Così Shakespeare immagina il carattere dei suoi personaggi toccando l'«intimità dei più sacri sentimenti», e fa rivivere la storia che li vede protagonisti «non come leggenda di gloria e di sangue, ma, soprattutto, come vicenda umana, come conflitto di anime».³⁷⁴

Chi si fosse sintonizzato sulle frequenze del *Ridotto* nel '53 avrebbe ascoltato un'anteprima di quel che La Capria avrebbe scritto sul drammaturgo inglese più di quarant'anni dopo. In effetti, portando ad esempio il tormentato incontro fra Bruto e la moglie Porzia nel *Julius Caesar* (II.1.256-86), il giovane scrittore già riscontrava nel personaggio di lei un tratto di “simpatia”:

Porzia, figlia di Catone, tutta romana, è però *simpatica*, e fin nei sommi tratti del suo eroismo, palesa i sensi più muliebri, e la più sensibile femminilità.³⁷⁵

La preoccupazione coniugale della donna, che vuol conoscere l'inconfessata sofferenza del marito per farsene carico, la rende «simpatica» agli occhi di La Capria, il quale la osserva, a sua volta, attraverso la lente di «uno spirito aperto e spregiudicato come Enrico Heine», autore della citazione da lui riportata nella versione di Giuseppe Zippel.³⁷⁶ Un aggettivo che di certo si fa notare: non solo perché la traduzione italiana si allontana dall'originale tedesco «liebenswertig» (“benevola”), ma

³⁷⁰ LA CAPRIA e DELLA SETA, *Il Ridotto*, cit., 18 dicembre 1953, fald. 845, fasc. 19, p. 2.

³⁷¹ Ivi, p. 3.

³⁷² LA CAPRIA e DELLA SETA, *Il Ridotto*, cit., 26 aprile 1950, fald. 842, fasc. 8, p. 2; ID., *Il Ridotto*, cit., 18 dicembre 1953, fald. 845, fasc. 19, p. 3.

³⁷³ LA CAPRIA e DELLA SETA, *Il Ridotto*, cit., 18 dicembre 1953, fald. 845, fasc. 19, p. 3.

³⁷⁴ Ivi, pp. 3-4.

³⁷⁵ Ivi, p. 4; il corsivo è mio. Cfr. H. HEINE, *Shakespeares Mädchen und Frauen*, 1838; trad. G. ZIPPEL, *Donne e fanciulle di Shakespeare*, Milano, Sonzogno, 1918, p. 36.

³⁷⁶ LA CAPRIA e DELLA SETA, *Il Ridotto*, cit., 18 dicembre 1953, fald. 845, fasc. 19, p. 2.

perché potrebbe aver fornito a La Capria il perno interpretativo attorno al quale l'autore farà ruotare, in seguito, anche la sua idea di simpatia.

5.

Benché le argomentazioni formulate in questa sede meriterebbero ulteriori approfondimenti, è arrivato il momento di volgere alla conclusione. Non resta che perseverare diabolicamente nel «gravissimo errore di prospettiva» di cui si è già detto, guardando alla modalità interlocutoria dell'opera di Shakespeare da un'ottica sovrapponibile a quella offerta da La Capria, con l'auspicio che questo "errore" possa essere realmente fecondo di risultati:

L'importante insomma è sempre l'apertura verso l'altro, dove l'Altro è il Mondo con tutti i suoi conflitti e i suoi problemi, l'Altro è la Modernità con i pensieri che comporta, l'Altro insomma è il contrario della chiusura in se stessi e del compiacimento di essere quel che si è.³⁷⁷

Ecco la linea che La Capria ci propone di seguire, ma come riuscirci? È lo stesso Shakespeare a indicare una possibile direzione: grazie all'eccezionale immaginazione che lo informa, l'occhio del poeta («of imagination all compact») è in grado di vedere e di capire le passioni altrui e di metterle, appunto, "in immagine".³⁷⁸ «Give me that glass, and therein will I read», reclamava non a caso re Riccardo.³⁷⁹ Una battuta di una tragicità tale da spingere lo spettatore a chiedersi quale importanza possa avere un gesto apparentemente così vano. Se intendiamo proseguire nel solco interpretativo che è stato tracciato, giungono in nostro soccorso ancora una volta le parole di La Capria. Attingendo da un proverbio di Machado («L'occhio che tu vedi non è / occhio perché tu lo veda / È occhio perché ti vede»), ma di certo rifacendosi anche al concetto di "mediazione" teorizzato da Girard, lo scrittore sostiene che «l'atto di vedere e di criticare, implica sempre una *reciprocità*». Condizione che La Capria ben riassume nella sua *Autobiografia letteraria* ricorrendo a un sillogismo speculare: «Mentre tu vedi me, io vedo te che guardi me».³⁸⁰ In fondo, è proprio davanti allo specchio, di fronte all'alterità che vi si riflette, che ciascuno di noi è chiamato ad esercitare la propria simpatia. Perché nessuno può dirsi del tutto indifferente a un'urgenza identitaria di tale portata, non solo «per solidarietà – che pure non guasta – ma per *reciproca convenienza*».³⁸¹ Allora: «Only connect!». Ecco una possibile risposta al quesito dello spettatore. In questo senso, forse, ha davvero ragione La Capria. Lo aveva già scritto Shakespeare.

³⁷⁷ R. LA CAPRIA, *Novant'anni d'impazienza. Un'autobiografia letteraria*, Roma, minimum fax, 2013, p. 106.

³⁷⁸ «Il pazzo, l'innamorato e il poeta d'immaginazione sono fatti», W. SHAKESPEARE, *A Midsummer Night's Dream*, V.1.7-8; trad. V. PAPETTI, *Sogno di una notte di mezza estate*, in W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, coordinamento generale di F. MARENCO, Milano, Bompiani, 2015, vol. II, *Le commedie*, p. 1005.

³⁷⁹ «Datemi quello specchio, e vi leggerò dentro», W. SHAKESPEARE, *Richard II*, IV.1.266; trad. A. COZZA, *Riccardo II*, introduzione di N. D'AGOSTINO, Milano, Garzanti, 2005, p. 157.

³⁸⁰ LA CAPRIA, *Novant'anni d'impazienza*, cit., p. 103. L'A. cita apertamente Girard ne *Il risentimento e i risentiti*, in ID., *Lo stile dell'anatra*, cit., p. 1575 e sgg. Sul tema dell'alterità come rispecchiamento, si veda F. ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, con due interventi di G. CUSATELLI e C. GORLIER, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

³⁸¹ LA CAPRIA, *Novant'anni d'impazienza*, cit., p. 105.

LA TEMPESTA: TEMPO, DURATA E RITMO NARRATIVO

di *Andrea Fenice*

L'attenzione di Shakespeare per i temi legati al tempo e in particolare al suo ruolo di "divoratore" è stata oggetto di studi numerosi e dettagliati. Per restare nell'ambito del Novecento, già nel 1906 Paul Elmer More affermava che «no single motive or theme recurs more persistently through the whole course of Shakespeare's works than [the] consciousness of the servile depredations of time».³⁸² Dai sonetti in particolare emerge la visione di un tempo *mischievous*, ingannevole e malizioso, il cui principale misfatto è l'eterno incedere, un'avanzata inarrestabile e dagli irresistibili effetti deleteri, che tutto travolge e consuma. La soluzione proposta da Shakespeare è l'immortalità conferita dall'arte al proprio oggetto. Alessandro Serpieri, nella lezione che ha dato lo spunto a questo intervento,³⁸³ sintetizza perfettamente la linea poetica del Bardo:

Il Tempo non torna mai indietro in modo che possano essere cancellati i suoi misfatti, e, visto che è molto più negativo che positivo, distruttore che creatore, la sua irreversibilità, e quindi irredimibilità degli scempi che compie, costituiscono il suo più grande crimine. Solo se fosse reversibile, potrebbe essere detto amico. Ed ecco, allora, che l'unica possibile forma di reversibilità è affidata all'arte: nella parola del poeta chi verrà dopo potrà ancora vedere, vivere, il prima; solo l'arte ferma il flusso e consente di tornare indietro. Questo è uno dei grandi temi dei Sonetti [...]. E in guerra col Tempo scende il poeta con la sua magia di eternità della parola.

Al contrario, nei drammi, la battaglia contro il grande nemico è spesso affidata agli eroi tragici, ai quali spetta il compito di rispondere alla sfida del tempo «con una violenza apocalittica, che consiste nella invocazione della fine del mondo».³⁸⁴ Nella *Tempesta* il procedimento è differente, unico per quanto riguarda la produzione dell'autore, e merita un'analisi specifica. Questo intervento intende concentrarsi proprio sull'ultimo dei drammi shakespeariani, per analizzare il trattamento che il drammaturgo dedica al tempo in quest'opera e come esso ne plasmi la struttura narrativa. Si proporrà inoltre una riflessione sull'influenza che l'elemento temporale ha sul ritmo del dramma stesso, utilizzando gli strumenti teorici forniti dalla narratologia e dalla semiotica per cercare di descrivere quell'elemento «affascinante ed elusivo» che ha sempre posto seri problemi tanto nella definizione, quanto nell'analisi che ne consegue.³⁸⁵

Nella *Tempesta*, l'introduzione dell'elemento magico consente a Shakespeare di giocare con la struttura testuale e narrativa. Il tempo è ancora il consueto tiranno ma, anche se resta impossibile cambiare il passato, c'è tuttavia la possibilità di alterarne il corso e di rimediare ai suoi misfatti annullandone gli effetti. Questo è in sostanza il piano di Prospero quando invoca l'incantesimo, il cui esito non è solamente merito dei poteri del mago, ma anche della sorte.

³⁸² Nessun singolo tema o motivo è presente nell'intero corso dell'opera shakespeariana con maggiore persistenza della consapevolezza dei sussiegosi saccheggi del tempo (traduzione mia). P. E. MORE, *Shelburne Essays – Second Series*, Putnam's Sons, New York, 1906, p. 28.

³⁸³ A. SERPIERI, *Shakespeare e un tempo che passa alla modernità*, in occasione delle Rencontres de l'Archet 2016, in questa stessa pubblicazione, p. 21.

³⁸⁴ Ibid, p. 21.

³⁸⁵ L'indefinibilità del ritmo è un tema ampiamente diffuso nella letteratura critica. Cfr. tra gli altri C. HASTY, Introduzione a *Meter As Rhythm*, Oxford, OUP, 1997; F. R. KARL, *A Reader's Guide to Joseph Conrad*, Londra, Thames and Hudson, 1960, p. 155; M. BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 98.

By accident most strange, bountiful Fortune,
 Now my dear lady, hath mine enemies
 Brought to this shore; and by my prescience
 I find my zenith doth depend upon
 A most auspicious star, whose influence
 If now I court not but omit, my fortunes
 Will ever after droop. [...] ³⁸⁶

Un'occasione che è dono del fato e che tuttavia deve essere colta al momento opportuno o persa per sempre. Dunque, per usare nuovamente le parole di Serpieri, «una finestra di tempo magico»³⁸⁷ creata a partire da un punto di singolarità nel fluire del tempo effettivo. È come se prospero allargasse una frattura già esistente per inserirvi un tassello che, nulla potendo su quanto già accaduto, modificherà invece il disegno della realtà a venire.

Nella *Tempesta*, quindi, l'autore propone una soluzione nuova al “problema del tempo”, diversa da quella, accennata in precedenza, utilizzata negli altri drammi e in un certo senso più vicina all'espedito dei Sonetti. Si tratta infatti di combattere questo nemico non opponendosi alla sorte, ma sfruttando le scappatoie che essa offre tramite l'arte. Prospero stesso si riferisce spesso ai suoi poteri come a «la mia arte» esplicitando in un certo senso l'elemento metateatrale che verrà poi ribadito nei celeberrimi versi sul sogno del IV atto:

Our revels now are ended. These our actors,
 As I foretold you, were all spirits, and
 Are melted into air, into thin air;
 And like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve;
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep. [...] ³⁸⁸

Tuttavia, l'elemento fortemente innovativo di questo dramma è l'aver esteso queste considerazioni dal livello tematico a quello narrativo. Sfruttando la presenza esplicita di poteri sovranaturali, l'autore ha creato un parallelo, una sorta di estesa metafora che ricostruisce a livello diegetico tutta una serie di elementi extra-testuali. Si vedano ad esempio il continuo intrecciarsi di illusione e realtà oppure il ruolo di Prospero, a tutti gli effetti autore e “regista” di quanto accade sull'isola. Per quanto concerne l'ambito di questo intervento, si concentri l'attenzione sulla durata dell'opera teatrale, che viene inglobata nella storia tramite l'artificio della finestra temporale: la parentesi creata dal teatro, che per poche ore permette di sconfiggere il tempo e creare realtà alternative, viene trasposta nel mondo della narrazione grazie all'incantesimo del mago. Ciò influenza notevolmente lo svolgersi della vicenda: contrariamente alla maggior parte della

³⁸⁶ Per via di strani casi oggi Fortuna, / Imperatrice mia, su queste arene / I miei nemici guida; e del futuro, / Per la virtù di mia scienza esperto, / Scorger mi è dato che propizia stella / Pende alla sorte mia. Ma se negletta / Avvien che resti, ella in sua via declina (trad. Goffredo Raponi). W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, in AA.VV. *William Shakespeare: the Complete Works (Second Edition)*, Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 3846.

³⁸⁷ A. SERPIERI, p. 21.

³⁸⁸ Il nostro intrattenimento è ora finito. / Questi nostri attori, come vi preannunciai, / erano tutti spiriti, e si sono dissolti nell'aria, / nell'aria sottile. E come la struttura / infondata di questa visione, così le torri / incappucciate di nuvole, i palazzi sfarzosi, / i templi solenni, lo stesso grande globo, / sì, e tutto ciò che esso contiene, si dissolveranno, / e, al pari di questo insostanziale spettacolo svanito, / non si lasceranno dietro neanche uno straccio / di nuvola. Noi siamo della stessa stoffa / di cui sono fatti i sogni, e la nostra piccola vita / è circondata da un sonno (trad. Alessandro Serpieri). W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, p. 3895.

produzione teatrale shakespeariana, la *Tempesta* segue le unità aristoteliche di tempo e luogo. In particolare, per quanto riguarda la prima, la vicenda si svolge nell'arco di circa quattro ore, dalle due alle sei del pomeriggio. Sono i personaggi stessi a ricordarlo esplicitamente l'uno all'altro e, nel gioco parallelo della finzione teatrale, al pubblico. Prospero chiede l'ora ad Ariel, pur conoscendola perfettamente dato che appena questi gli risponde «Past the mid season» il mago replica «At least two glasses. The time 'twixt six and now / Must by us both be spent most preciousy»,³⁸⁹ dimostrando fin da subito quell'attenzione per lo scorrere dei minuti che lo caratterizzerà nel corso di tutta l'opera; il tempo trascorso o quello a venire verranno ribaditi anche da altri personaggi, come accade durante quinto atto, nel quale viene ripetuto per ben tre volte che quanto visto finora è accaduto nelle tre ore successive alla tempesta.³⁹⁰ I personaggi sono sempre consapevoli del passare del tempo, ma Prospero ne è addirittura ossessionato, in una lotta serrata con il suo inarrestabile fluire per la riuscita dei suoi schemi. Come fa notare, tra gli altri, Robinson: «the most pressing antagonist of Prospero is time itself. However godlike, Prospero is finite. He is limited by time and must be ever alert and in motion with his plans so that he can accomplish his purposes before time runs out».³⁹¹ Ecco un'altra prova, se necessario, della vicinanza tematica di questo dramma al canzoniere shakespeariano: il grande nemico che solo l'artista/mago è in grado di fronteggiare è il tempo.

Dunque le trame di Prospero hanno a disposizione una durata ben definita, proprio come la trama dell'opera che deve svolgersi nel tempo della recita. Questo continuo rimando metateatrale viene costantemente rinforzato senza la necessità di uscire dai confini del mondo narrativo, fino a giungere all'epilogo già citato, quando il mago si rende conto che tutto è sogno, che la sua magia non è altro che illusione e tutte le sue trame di vendetta risultano alla fine inconsistenti ed innocue. Esse tuttavia hanno avuto un effetto tangibile sulla realtà e hanno mutato il corso del tempo. Si tratta di una evidente metafora del rapporto tra arte e vita. Ciò che merita un approfondimento è il ruolo di questa particolare struttura temporale che lega la durata della vicenda e quella della narrazione in un rapporto prossimo ad 1:1 e come questa relazione influenzi il ritmo dell'opera. È necessario a questo punto introdurre alcuni concetti base dell'analisi narratologica del ritmo.

La narratologia classica assimila il ritmo alla *durata*, nella definizione che ne dà Gérard Genette nel suo *Figure III*,³⁹² ripresa praticamente invariata dagli studi successivi.³⁹³ Essa viene descritta come rapporto tra la durata degli eventi della storia e lo spazio ad essi dedicato nel racconto. Questi due valori sono detti rispettivamente tempo della storia (T_S) e tempo del racconto (T_R). Il risultato è la velocità della narrazione che varia a seconda di detto rapporto:

- Ellissi ($T_R=0$): una certa quantità di tempo della storia non viene narrata. L'ellissi, essendo una sezione esclusa dal racconto, è per definizione non quantificabile se non indirettamente tramite indizi più o meno espliciti in altre parti del testo. Infatti anche una frase come «passarono due anni» tecnicamente non è un'ellissi, ma un sommario estremo.
- Sommario ($T_R < T_S$): ad una maggiore quantità di tempo della storia viene dedicato un minore spazio, condensando e quindi accelerando la presentazione degli eventi e dunque incrementando il ritmo. Questo effetto è estremamente variabile, in base al rapporto tra i due

³⁸⁹ Di due clessidre almeno. Ebbene, Ariete, / qui si tratta noi due di mettere a profitto / il nostro tempo da qui alle sei. (trad. Goffredo Raponi). W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, p. 3848.

³⁹⁰ Si vedano le battute a riguardo di Alonso e Boatswain nell'Atto V.

³⁹¹ Il principale antagonista di Prospero è il tempo stesso. Per quanto dotato di poteri divini, Prospero non è onnipotente. Egli è limitato dal tempo e deve essere sempre allerta e in azione con i suoi piani, per poter portare a termine i suoi propositi prima che il tempo scada (traduzione mia). J. E. ROBINSON, *Time and "The Tempest"*, «The Journal of English and Germanic Philology», Vol. 63, No. 2, 1964, pp. 255-267.

³⁹² G. GENETTE, *Narrative Discourse: an Essay in Method*, New York, Cornell University Press, 1980. NOTA: Si è deciso di mettere in corsivo il termine tecnico "durata", traduzione dal francese *durée*, per distinguerlo dall'uso comune del termine in italiano.

³⁹³ Vd. ad esempio M. BAL, *Narratology*, 2009.

tempi. L'alternanza di sommario e scena è la principale modalità di variazione ritmica della narrazione in prosa.

- Scena ($T_R=T_S$): il tempo del racconto e il tempo della storia coincidono. Questo avviene principalmente tramite il discorso diretto.
- Analisi ($T_R>T_S$): questa modalità prevede il dilatamento del tempo del racconto, ovvero un rallentamento della narrazione. Si tratta di una situazione rara, tanto che Genette l'aveva esclusa da questo schema considerandola un'alternanza di scena e pausa.
- Pausa ($T_S=0$): il tempo della storia è fermo e lo spazio testuale è dedicato alla descrizione non narrativa.

Tecnicamente questo schema della *durata* non può essere applicato al teatro, dal momento che non è presente un narratore extradiegetico a raccontare la storia ad un primo livello, ma essa ci viene presentata direttamente senza un'apparente mediazione.³⁹⁴ La narrazione può avvenire dunque, in prima istanza, solo tramite scena ed ellissi. A far procedere il racconto è presente però anche la narrazione intradiegetica, ovvero il "racconto nel racconto" fatto dai personaggi stessi ad altri o al pubblico nei monologhi e negli *aside*; a questo secondo livello è possibile applicare per intero lo schema della *durata* genettiana dal momento che si tratta di narratori a tutti gli effetti. Nel caso specifico della *Tempesta*, questa narrazione intradiegetica è parte essenziale del procedere della vicenda. Si pensi ad esempio alle situazioni in cui Ariel fa rapporto a Prospero e nel raccontare rende partecipe il pubblico delle vicende accadute e quindi, evocandole sulla scena tramite la parola, consente alla narrazione di procedere. Ecco dunque a disposizione del teatro anche il Sommario. Infine non bisogna dimenticare le descrizioni fatte dai personaggi che, sebbene facciano parte della scena, non fanno procedere la narrazione, ma si limitano ad evocare oggetti, fenomeni, o situazioni. Si tratta di un espediente molto usato nel teatro elisabettiano. Se dunque ad un primo livello tutto si svolge "in tempo reale" (scena) o non viene mostrato (ellissi), se si prendono in considerazione le narrazioni di secondo livello anche il teatro si trova ad avere a disposizione la gamma completa dei ritmi narrativi.

Procedendo all'analisi del ritmo, la prima considerazione è che ad ogni cambio di scena è presente una potenziale ellissi. Si è visto infatti che tale espediente narrativo è per definizione impossibile da quantificare direttamente. Tra una scena e l'altra dunque potrebbe essere trascorso un qualsiasi periodo. In mancanza di un narratore di primo livello starà dunque ai personaggi segnalare il passaggio di tempo. Ecco dunque una prima funzione ritmica dei continui riferimenti temporali: specificare che tutto sta avvenendo per così dire "in tempo reale", che non ci sono salti di giorni e nemmeno di ore. Questo, se tecnicamente non influisce sulla velocità del racconto, contribuisce tuttavia a dare alla narrazione un senso di costante tensione. Se dal punto di vista discorsivo è irrilevante il fatto che tra una scena e l'altra ci sia o meno un'ellissi e un conseguente salto temporale in quanto lo spazio di testo dedicato è lo stesso (nessuno), a livello narrativo invece si avrà in un caso una porzione di tempo della storia che viene saltata, quindi un'accelerazione, nell'altro invece un tempo altrettanto nullo e quindi nessun aumento della velocità del racconto. Dunque, secondo l'approccio basato sulla *durata* in senso genettiano, il fatto che l'ellissi sia assente nei cambi di scena della *Tempesta* dovrebbe corrispondere ad un ritmo minore. Ciò è in contrasto con la sensazione di urgenza e tensione narrativa avvertita dal lettore/spettatore, ma questa difformità potrebbe derivare dal ritmo locale di singole porzioni del testo. Continuando nell'analisi ritmica della narrazione, dunque, si prendano in considerazione i sommari, ovvero proprio quelle sezioni che dovrebbero contribuire ad incrementarne il ritmo. Un buon esempio è la prima parte della scena II del primo atto, dal momento che si svolge principalmente in questa modalità. Infatti sono presenti prima il racconto di Prospero alla figlia, poi il resoconto di Ariel al padrone e infine il ricordo della liberazione dello spiritello, narrazioni intradiegetiche che condensano un arco

³⁹⁴ P. HÜHN, R. SOMMER, *Narration in Poetry and Drama*, 6 dicembre 2012, *The Living Handbook of Narratology*, http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama, consultato il 15 dicembre 2016.

temporale più o meno esteso in un minor tempo del racconto. Bisogna però considerare che si tratta di analessi che fanno riferimento ad eventi del passato. Vanno dunque considerati effettivamente dei sommari o piuttosto delle pause, dal momento che interrompono il procedere della narrazione e, per così dire, riavvolgono il tempo su se stesso? Naturalmente la risposta dipende da ciò che si considera far parte della fabula. Secondo un'utile definizione di Bal:

Whenever a retroversion takes place completely outside the time span of the primary fabula, we refer to an *external analepsis* [...]. External retroversions generally provide indications about the antecedents, the past of the actors concerned, in so far as that past can be relevant for the interpretation of events.³⁹⁵

Dunque i resoconti di Ariel si possono considerare analessi interne, poiché rivisitano avvenimenti senza dubbio compresi nella narrazione principale, nell'esempio in oggetto il naufragio avvenuto nella scena I. Per quanto riguarda invece i racconti di Prospero, quello che svela a Miranda il suo passato e quello che ricorda ad Ariel stesso i motivi della fedeltà al suo padrone, si può affermare con una certa sicurezza che si tratti di analessi esterne, dal momento che sono «rilevanti per l'interpretazione degli eventi», ma non fanno parte della fabula principale. Dunque anche se avvengono alla velocità di sommario, dal punto di vista narrativo sono a tutti gli effetti delle pause. Eppure è innegabile che esse abbiano un ritmo non solo a livello sintattico, ma anche a livello narrativo. Contribuiscono insomma a dare alla storia quella carica tensiva che tiene avvinto lo spettatore. In questa seconda contraddizione tra analisi teorica e istinto del lettore/spettatore, inizia dunque ad emergere una definizione del ritmo che va oltre il mero rapporto numerico tra eventi della fabula e spazio ad essi dedicato nell'intreccio. Entra in gioco un terzo fondamentale parametro che è il ruolo del fruitore del testo.

Un discorso ancora diverso vale per le prolessi, le anticipazioni di eventi successivi, che nella *Tempesta* avvengono principalmente sotto forma di piani futuri dei personaggi. Possiamo considerare interno anche questo genere di anacronia, dal momento che resta incluso nella vicenda narrata. Tuttavia, a differenza di una prolessi di primo livello, opera di un narratore cosiddetto onnisciente, un progetto inattuato non fa propriamente parte del mondo della storia: a quel punto della fabula si trova esclusivamente nella mente di uno o più personaggi e potrebbe o meno attuarsi, o farlo in modi impreveduti. Non ha dunque l'autorevolezza del narratore a renderlo automaticamente reale.³⁹⁶ Come può dunque qualcosa che non è ancora a tutti gli effetti parte della trama, contribuire al ritmo narrativo? Una risposta può darla la semiotica, con lo studio dei mondi possibili come sistemi modali, un approccio che utilizza gli operatori logici per analizzare un testo che diventa così, nelle parole di Eco «una macchina per produrre mondi possibili».³⁹⁷ Si tratta di una teoria abbastanza articolata che, per ovvie ragioni, non è possibile riportare per intero in questa sede. Ai fini di questa trattazione, basti sapere che oltre al mondo reale della narrazione,³⁹⁸ vengono

³⁹⁵ Ogniqualvolta una retroversione avviene completamente all'esterno dell'arco temporale della fabula principale, è detta analessi esterna [...]. Una retroversione esterna di solito fornisce indicazioni sui precedenti, sul passato degli attori a cui si riferisce, nella misura in cui tale passato sia rilevante per l'interpretazione degli eventi (traduzione mia); M. BAL, *Narratology*, 2009, p.89.

³⁹⁶ Entities introduced in the discourse of the anonymous third-person narrator are eo ipso authenticated as fictional facts, while those introduced in the discourse of the fictional persons are not. [...] we use the term *authoritative narrative* to designate this primary source of fictional facts [Le entità introdotte nel discorso del narratore anonimo in terza persona sono *ipso facto* autenticate come realtà narrative, mentre quelle introdotte nel discorso dai personaggi non lo sono. [...] Si utilizza il termine "narrazione autorevole" per indicare questa fonte primaria di verità narrative (traduzione mia)]. L. DOLEZEL, *Heterocosmos: Fiction and Possible Worlds*, Londra, Johns Hopkins University Press, 1998, p. 149.

³⁹⁷ U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 173.

³⁹⁸ Si noti che qui e in seguito nell'intervento per mondo reale (actual world) non si intende quello effettivamente tale, esterno alla narrazione, ma il mondo primario della narrazione, percepito come reale dai personaggi. Vd. M. RYAN, *The Modal Structure of Narrative Universes*, «Poetics Today», Vol 6-4, 1985, p. 717-755.

individuati svariati mondi possibili nelle menti dei personaggi (mondi modello), corrispondenti alle varie modalità (dovere, volere, potere, sapere ecc.) che rappresentano le loro conoscenze, aspirazioni, i desideri, gli obblighi che sentono e così via. Questi mondi possibili saranno più o meno distanti dal mondo reale a seconda di quanto un personaggio sappia, quanto i suoi desideri siano lontani dalla realtà, quanto forte sia il suo senso del dovere ecc. Secondo questo approccio è la discrepanza tra i mondi modello dei personaggi e il mondo reale della narrazione a creare le tensioni e i conflitti che muovono l'universo narrativo. Tornando alla *Tempesta*, ecco dunque che il mondo desiderato da Prospero viene esplicitato tramite le sue macchinazioni, che mirano a colmare la distanza tra aspirazione e realtà; è questo divario a creare la tensione narrativa alla base dell'aumento del ritmo percepito dal lettore/spettatore. Si torna dunque a considerare il ruolo del fruitore del testo, che consente di proseguire l'analisi del ritmo anche dove la *durata* genettiana sembra fallire.

In contraddizione con l'analisi ritmica classica, anche le pause dunque possono accelerare il ritmo, anziché rallentarlo, grazie alla tensione narrativa che creano. Prospero, nello svelare a Miranda la verità sul suo passato oppure indulgiando sui propri piani, rallenta sì il procedere degli eventi narrati, allungando il tempo del racconto rispetto a quello della storia, ma nel farlo mette in moto un meccanismo tensivo ovvero, in parole semplici, incuriosisce il lettore/spettatore creando quello stato di attesa e anticipazione che è alla base del ritmo. È quello che Barbieri definisce termine percettivo: «qualsiasi elemento testuale sulla base del quale sia possibile avanzare delle previsioni, ovvero qualsiasi elemento testuale che possa suscitare aspettative».³⁹⁹ L'aspettativa è naturalmente quella della risoluzione di queste tensioni, l'avvicinamento o meno del mondo reale al mondo possibile desiderato dal mago, ossia la riuscita dei suoi piani. Ritmicamente, ciò è molto più rilevante della quantità di testo che viene dedicata a queste porzioni di fabula. Certo, non si può del tutto trascurare questo elemento: se, per assurdo, la pianificazione occupasse cinque ore sulla scena è naturale che il ritmo ne risentirebbe; tuttavia, come già sottolineato, nella *Tempesta* il tempo della storia e il tempo del racconto sono all'incirca coincidenti per costruzione e quindi non è questo il caso.

In conclusione, dall'analisi della *Tempesta* condotta in questo intervento sono emersi principalmente due elementi: in primo luogo l'importanza del tempo che, da elemento prettamente tematico, diventa in quest'opera strutturalmente fondante. Partendo da una trattazione del "problema del tempo" molto vicina per tematiche a quella dei sonetti, Shakespeare ha creato una estesa metafora che riesce ad inglobare la metateatralità e il rapporto tra arte e vita direttamente nell'universo narrativo, grazie anche alla presenza dell'elemento fantastico. In secondo luogo è apparso evidente come la definizione di ritmo come *durata*, come semplice anisocronia, limiti fortemente le potenzialità dell'analisi. Il fatto, più volte rilevato che il ritmo "teorico" non coincidesse con quello percepito è chiaro indizio che gli strumenti utilizzati vadano perfezionati. Il ritmo infatti è un elemento di difficile definizione, ma percepibile immediatamente da ogni fruitore di una produzione artistica. Nel corso dell'intervento si è cercato di elaborare una soluzione alternativa, o meglio complementare, che potesse tener conto delle sfumature che sfuggono all'analisi ritmica della narratologia classica. Il risultato è un principio di analisi che sembra dare risultati concordanti con la sensazione istintiva di ritmo e che offre interessanti spunti per ulteriori sviluppi.

³⁹⁹ D. BARBIERI, *Nel corso del testo*, Milano, Bompiani, 2004.

LA RAPPRESENTAZIONE DELLA VERITÀ NEL *JULIUS CAESAR* DI SHAKESPEARE

di Simona Laghi

Introduzione

Il *Julius Caesar* è probabilmente stato il primo dramma rappresentato nel teatro *Globe* nel 1599, un anno che segna l'inizio di una nuova fase creativa per Shakespeare il quale, gratificato dai successi ottenuti per le commedie romantiche e i cicli sulla storia inglese, desiderava rinnovare il suo repertorio, misurarsi con temi connessi alle complesse questioni che stavano infiammando il dibattito politico alla fine del XVI secolo, nonché sperimentare modelli drammaturgici capaci d'incontrare l'interesse di un vasto ed eterogeneo pubblico.⁴⁰⁰ Il *Julius Caesar* rispecchia questa esigenza di rinnovamento, infatti, pur essendo incentrato su una vicenda nota agli elisabettiani i quali, ritenendo di discendere dalla stessa stirpe degli antichi romani, erano particolarmente interessati alla storia di Roma, presenta significative novità sia nell'utilizzazione delle fonti, sia nella struttura, sia nell'affrontare tematiche attuali nell'Inghilterra della prima modernità.⁴⁰¹

Il *Julius Caesar* è il primo dramma ad avere come fonte principale le *Vite Parallele* di Plutarco, nella traduzione del North pubblicata nel 1579. Shakespeare attinse in particolare dai ritratti di Cesare, Bruto e Antonio per la caratterizzazione dei personaggi, mentre, al fine di conferire alla narrazione maggior ritmo ed enfasi drammatica, rielaborò sapientemente i fatti storici attraverso molteplici strategie: dislocando eventi, dilatando o comprimendo il tempo, inglobando, o inscatolando, più episodi avvenuti in momenti diversi in un'unica scena.⁴⁰² Inoltre Shakespeare fuse tre modelli già molto apprezzati: l'*exemplum* di tradizione tardo medioevale, la cronaca storica e la tragedia di vendetta.⁴⁰³ La scelta di focalizzare il dramma sugli eventi prodromici e successivi alla morte di Cesare è dovuta alla volontà di Shakespeare di trattare questioni politiche e giuridiche del suo tempo non direttamente ma attraverso un avvenimento storico che presentasse analogie con il contesto inglese. La questione dell'uccisione di Cesare mostra, infatti, numerosi elementi in comune con il mondo elisabettiano e costituisce un modello al quale far riferimento per investigare sulla crisi politica in atto in Inghilterra alla fine del XVI secolo.⁴⁰⁴ Shakespeare, evidenziando le luci e le ombre di una personalità complessa come quella di Cesare, nonché le dinamiche sottese alla sua uccisione, crea una sovrapposizione tra passato e presente suggerendo molteplici relazioni tra il dittatore romano e Elisabetta I. Entrambi erano figure ambigue: amati, in quanto artefici della grandezza l'uno di Roma e l'altra dell'Inghilterra, ma nello stesso tempo temuti per la politica accentratrice. Entrambi erano potenti e deboli sia fisicamente, per l'età avanzata, sia politicamente. Elisabetta negli ultimi anni del suo regno stava attuando una politica accentratrice e intollerante nei confronti dei protestanti radicali, che faceva temere pericolose sovversioni, pertanto il dibattito sul tirannicidio era molto sentito e di grande interesse per il pubblico elisabettiano.⁴⁰⁵

Il teatro, il *wooden O*⁴⁰⁶ così come definito nell'*Enrico V*, dramma anch'esso tra i primi a

⁴⁰⁰ J. SHAPIRO, *1599. A Year in the Life of William Shakespeare*, London, Faber & Faber, 2005, p. 3 - p. 17.

⁴⁰¹ G. MELCHIORI, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 2010, pp. 393-399.

⁴⁰² A. SERPIERI, K. ELAM, C. CORTI, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle Fonti ai drammi. I drammi Romani*. Parma, Pratiche Editrice, 1988, Vol. IV, pp.77-129.

⁴⁰³ G. MELCHIORI, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 2010, p. 397.

⁴⁰⁴ R. S. MIOLA, *Julius Caesar and the tyrannicide debate*, «Renaissance Quarterly», vol. 38, 2, 1985, pp. 271-289.

⁴⁰⁵ R. S. MIOLA, *Julius Caesar and the tyrannicide debate*, «Renaissance Quarterly», vol. 38, 2, 1985, pp. 271-289.

⁴⁰⁶ La O di legno. Dove non specificato, la traduzione è a cura dell'autrice del presente saggio.

essere rappresentato al *Globe*,⁴⁰⁷ diventa spazio euristico in cui il pubblico è chiamato a riflettere sul passato, sugli eventi storici intercorrenti durante la fase terminale della repubblica romana, per interpretare le trasformazioni in atto nel periodo conclusivo dell'età elisabettiana. La Roma del 44 a.C., infatti, non è solo un luogo o un riferimento temporale ormai lontano in cui l'azione del dramma si realizza, ma assurge a *exemplum* e strumento di indagine per comprendere gli eventi in corso alla fine del XVI secolo. In un'Inghilterra in ascesa sia nel nuovo continente sia in Europa, si temeva infatti che la mancanza di eredi diretti al trono di Elisabetta I e le tensioni tra Corona e Parlamento avrebbero minato la stabilità politica e creato un vuoto di potere difficilmente sanabile.⁴⁰⁸ Shakespeare seppe rappresentare la conflittualità, l'ambiguità e l'incertezza del suo tempo mostrando un dramma in cui le diverse posizioni, dei congiurati, di Antonio, del popolo e dello stesso Cesare, appaiono contemporaneamente attaccabili e difendibili. Secondo R. Girard, proprio questa «indifferenziazione conflittuale» è il nucleo dell'arte drammatica di Shakespeare.⁴⁰⁹ Cogliendo il senso profondo del disorientamento vissuto dagli elisabettiani durante la fase di passaggio dal XVI al XVII secolo, Shakespeare propone una lettura alternativa della storia romana in cui le dinamiche umane sono rappresentate nella loro ambiguità. La stretta relazione tra le vicende narrate nel dramma e la prima modernità fa sì che il *Julius Caesar* anticipi le grandi «tragedie moderne» caratterizzate dall'aderenza a problematiche letterarie, socio-politiche e culturali appartenenti al periodo della loro rappresentazione e nello stesso tempo capaci di costituire degli archetipi ancora oggi attuali.⁴¹⁰

Sulla base di tali considerazioni, si intende analizzare come Cassio e Antonio, in due momenti diversi del dramma, rappresentino la verità e la fondatezza delle posizioni politiche da loro sostenute, investigando e interpretando il corpo di Cesare come se fosse una prova processuale. Il loro approccio riflette il metodo d'indagine sperimentale, proprio della «nuova scienza» in evoluzione nella prima modernità, poiché dall'osservazione del dato visibile intendono ricercare ciò che è ignoto e invisibile: la verità. La prima parte sarà dedicata a una breve analisi sulle modalità di produzione e interpretazione della prova nel processo penale per il reato di tradimento nel periodo elisabettiano, in quanto si vuole mettere in luce l'interrelazione tra rappresentazione della verità processuale e rappresentazione teatrale.⁴¹¹ In seguito l'attenzione sarà concentrata sul discorso di Cassio nel primo atto, con il quale egli convince Bruto del fatto che Cesare è un traditore della repubblica e un tiranno. Successivamente si analizzerà come Antonio, nel famoso discorso nel Foro del terzo atto, agisca per ribaltare questa verità. Si evidenzierà che, nonostante Cassio e Antonio fondino le loro argomentazioni sull'osservazione del corpo di Cesare, attuano strategie retoriche differenti, dirette a provare due verità diametralmente opposte: l'uno che Cesare è un traditore della repubblica, l'altro che i congiurati sono traditori di Cesare nonché responsabili del reato di omicidio.

Reato di tradimento e prova processuale

Nel sistema giuridico inglese tra il XVI e il XVII secolo la giuria, composta da gente comune, influiva in maniera determinante sull'esito del procedimento, in quanto era chiamata ad accertare i fatti, cioè a investigare se e come un evento fosse avvenuto e di conseguenza a emettere il verdetto.

⁴⁰⁷ J. SHAPIRO, *1599. A Year in the Life of William Shakespeare*, London, Faber & Faber, 2005.

⁴⁰⁸ Sulla crisi del sistema giuridico inglese cfr. A. ZURCHER, *Shakespeare and Law*, London & New York, Arden Bloomsbury, 2010, p. 24 ss.

⁴⁰⁹ R. GIRARD, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*. Milano, Adelphi, 1998, p. 317, «Le concezioni politiche più diametralmente opposte tra loro possono essere difese con identica plausibilità».

⁴¹⁰ G. MELCHIORI, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Bari, Laterza, 2010, p. 468. J. KOTT, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 102.

⁴¹¹ Come sostiene Richard Posner, tra i primi studiosi delle interrelazioni tra diritto e letteratura, «the trial is modeled on theatre» («il processo è modellato sul teatro»). R. POSNER, *Law and Literature*, Harvard, Harvard University Press, 2009, p. 33.

Nel sistema di *common law*⁴¹² vi era una significativa lacuna normativa poiché, nonostante la procedura fosse molto rigida, non vi era un'adeguata regolamentazione circa la tipologia e l'ammissibilità delle fonti probatorie. Le giurie, quindi, non si attenevano a criteri specifici ma si affidavano alla propria esperienza personale e a principi di ordine morale e religioso. Come nota B. J. Shapiro nel periodo Tudor: «Jurors became third parties who now had to evaluate and analyse facts and events they had not personally witnessed or previously known in order to reach conclusions and make decisions».⁴¹³ Secondo K. E. Maus, la capacità della giuria di interpretare le prove era considerata come l'abilità di investigare l'interiorità, l'*inwardness*,⁴¹⁴ il cuore dell'essere umano e discernere in tal modo la verità. La fase centrale del processo, quindi, era costituita da quella probatoria in cui le prove erano addotte e interpretate per ricercare l'*inward truth*,⁴¹⁵ la verità nella coscienza del sospettato.⁴¹⁶ Se nel continente il processo era celebrato in un contesto formale, a porte chiuse e la decisione era rimessa nelle mani del giudice mentre il popolo assisteva solo all'esecuzione della sentenza, nel sistema giuridico inglese non solo la giuria popolare aveva un ruolo fondamentale, ma il processo era l'occasione per spettacolarizzare l'esercizio del potere giudiziario.⁴¹⁷ Per tale motivo, come spiega K. E. Maus: «The English public trial could and did become an arena in which urgent questions of interpretation – questions with implications for a wide variety of social and intellectual practices – had to be addressed in practical terms before a large and curious audience».⁴¹⁸

Il problema della ricerca della prova e della sua interpretazione era particolarmente complesso per il reato di tradimento del sovrano in quanto la punibilità era anticipata rispetto al compimento dell'azione. Si riteneva, infatti, che il reato di tradimento, consistendo in «the compassing or imagining the death of the king»,⁴¹⁹ si perfezionasse nella mente del soggetto prima che fosse pianificato o preparato attraverso azioni concrete. Una persona, quindi, poteva essere condannata se si riusciva a provare che aveva pensato o immaginato di uccidere il re in quanto si riteneva di dover prevenire anche il solo pericolo che l'atto violento si realizzasse. Poiché la verità era da ricercare nell'interiorità del sospettato, nella *human inwardness*,⁴²⁰ era quindi richiesta una pubblica manifestazione del pensiero, come una testimonianza o un documento, dal quale si potesse evincere l'*over act*,⁴²¹ cioè che il soggetto aveva concepito di uccidere il re. L'*over act*, sebbene non costituisse un reato in sé, era considerato sintomatico del tradimento, quindi la sua esternazione era sufficiente a provare la responsabilità del soggetto e a condannarlo.⁴²² Ad esempio, nel processo contro Thomas More, l'accusa fu formulata sulla base del fatto che il giurista non si era opposto

⁴¹² Diritto comune.

⁴¹³ «I giurati divennero le terze parti che ora dovevano valutare e analizzare i fatti e gli eventi ai quali non avevano direttamente assistito o precedentemente conosciuto al fine di trarre le conclusioni ed emettere la decisione». B. J. SHAPIRO, «*Beyond Reasonable Doubt*» and «*Probable Cause*». *Historical Perspectives on the Anglo-American Law of Evidence*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 6 ss.

⁴¹⁴ Interiorità.

⁴¹⁵ Verità interiore.

⁴¹⁶ K. E. MAUS, *Proof and Consequences: Inwardness and its exposure in English Renaissance*, «Representation», 199, p. 38.

⁴¹⁷ Significativo è il recente studio di J. Shapiro sulla spettacolarizzazione del processo e delle esecuzioni nel caso del *Gunpowder Plot*, cfr. J. SHAPIRO, *1606, Shakespeare and the Year of Lear*, London, Faber & Faber, 2016, p. 147; K. E. MAUS, *Proof and Consequences: Inwardness and its Exposure in English Renaissance*, «Representation», Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 32-33.

⁴¹⁸ «Il processo pubblico inglese divenne un'arena nella quale le questioni urgenti relative all'interpretazione – questioni con implicazioni in un'ampia gamma di attività sociali e intellettuali – dovevano essere presentate in termini pratici a una vasta e curiosa platea».

⁴¹⁹ «nel concepire o immaginare la morte del re». K. E. MAUS, *Proof and Consequences: Inwardness and its exposure in English Renaissance*, «Representation», 1991, 29-52, Berkeley, California University Press, p. 34.

⁴²⁰ Interiorità umana.

⁴²¹ In ambito giuridico è un atto manifesto dal quale si evince la pianificazione di un reato e quindi la colpevolezza.

⁴²² K. E. MAUS, *Proof and Consequences: Inwardness and its exposure in English Renaissance*, «Representation», 1991, 29-52, Berkeley, California University Press, p. 34.

espressamente all'*Oath of Supremacy*. Il silenzio di Thomas More non poteva costituire un *over act* idoneo a dare prova del suo tradimento alla Corona, in quanto, come egli stesso ricordò alla corte, nel *common law* il silenzio significava assenso. I suoi accusatori riuscirono a superare l'*impasse* producendo un *report*⁴²³ relativo a una conversazione dalla quale si evinceva che Thomas More aveva espresso la sua perplessità sulla competenza di Enrico VIII in materia ecclesiastica. Questo documento costituì una prova valida in quanto esternava pubblicamente il pensiero dell'imputato, la sua *inwardness*. In considerazione della difficoltà di ricerca della prova contro Thomas More, in seguito fu approvato un nuovo statuto in cui anche il rifiuto e il silenzio furono classificati come *over act*.⁴²⁴

Tali aspetti processuali sembrano essere stati assorbiti nel *Julius Caesar*, in cui il dilemma circa la natura del potere di Cesare, la sua interiorità e quella dei congiurati costituiscono il nucleo del dramma. Sembra, infatti, che Cassio, applicando lo stesso principio utilizzato dai giuristi di *common law* nel caso di reato di tradimento del sovrano, voglia provare che Cesare ha tradito la repubblica di Roma, in quanto ne ha messo in pericolo la sopravvivenza.⁴²⁵ In seguito Antonio smonta questa tesi dimostrando un'altra verità. Lo spazio teatrale appare identificarsi con quello di un'aula di tribunale e il pubblico, così come la giuria in un processo, sembra essere chiamato a interpretare le prove prodotte da Cassio e Antonio i quali, pur in luoghi e contesti differenti, agiscono al fine di esternare l'*inwardness* di Cesare partendo dal suo corpo fisico come se fosse una prova visibile dalla quale evincere le loro verità. Nonostante fondino le loro argomentazioni sulla medesima fonte di prova, giungono a dimostrare due tesi e due verità contrastanti: il primo la necessità di eliminare Cesare il quale, nascondendo in sé il desiderio di diventare re, ha di fatto tradito gli ideali repubblicani; il secondo vuole dimostrare che Cesare è una vittima e che i congiurati non solo hanno premeditato e pianificato il tradimento ma lo hanno anche portato a termine con violenza.

I metodi d'indagine di Cassio e Antonio tra passato e presente

Nonostante l'azione si svolga nel 44 a.C., le loro argomentazioni sembrano entrambe essere fondate sulla teoria elaborata dai giuristi Tudor dei due corpi del re, *Two King's Bodies*.⁴²⁶ I giuristi, come emerge dai *Report* di Sir Edmund Plowden, sostenevano che il re avesse due corpi: uno naturale, fisico, concreto, soggetto alla caducità propria di tutti gli esseri viventi; l'altro astratto, oggetto intellettuale e divino, che si esplica nell'azione politica e di governo diretta ad assicurare il benessere del popolo.⁴²⁷ In Cesare, infatti, è come se risiedessero due nature: una fisica, *natural*

⁴²³ Rapporto, verbale.

⁴²⁴ K. E. MAUS, *Proof and Consequences: Inwardness and its exposure in English Renaissance*, «Representation», 1991, 29-52, Berkeley, California University Press, pp. 34-35.

⁴²⁵ Sembra che Cassio veda Roma come un sovrano in pericolo di vita e che quindi voglia provare che Cesare ha concepito nella sua coscienza la morte della repubblica.

⁴²⁶ E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 282.

⁴²⁷ In particolare nel *Report* Sir Edward Plowden riporta che: «The King has in him two bodies, a Body natural and a body politic. His Body natural (if it be considered in itself) is a body mortal, subject to all infirmities [...] But his body politic is a body that cannot be seen or handled, consisting of Policy and Government, and constituted for the Direction of the People and the Management of the public weal, [...] and for this Cause, what the king does in his body politic cannot be invalidated or frustrated by any disability in his natural body». «Il re ha due corpi, uno naturale e uno politico. Il suo corpo naturale (se considerato in se stesso) è mortale e soggetto a tutte le malattie [...] Ma il suo corpo politico non è visibile o tangibile in quanto consiste nell'attività politica e di governo diretta a dirigere il popolo e amministrare il bene comune, per questo motivo ciò che il re fa con il suo *body politic* non può essere invalidato od ostacolato da qualche disabilità del suo *natural body*». E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 7 ss. C. CORTI, in *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, a cura di M. DEL SAPIO GARBERO, N. ISENBERG, M. PENNACCHIA, Göttingen, V&R Unipress, 2010, p. 56 ss.

body, e una politica, *body politic*, con la quale rappresenta la forma di governo.⁴²⁸ Lo studio di Cassio e Antonio sul *natural body* è diretto alla ricerca del *body politic* di Cesare, cioè della natura della sua dimensione politica astratta e non visibile. Il fine è quello di dimostrare la verità e la fondatezza delle loro posizioni ovvero se il *body politic* rappresentato da Cesare sia una tirannide o meno. Sembra inoltre che il loro metodo di indagine rifletta quello proprio della ‘nuova scienza’, un metodo fondato sull’osservazione come mezzo cognitivo attraverso il quale esplorare il mondo e l’umano alla ricerca di rinnovati punti di riferimento idonei a interpretare i mutamenti in atto nella fase di passaggio dal medioevo alla modernità.⁴²⁹

Cassio l’anatomista politico

Cassio, per la sua indagine conoscitiva e per rappresentare la sua verità, si serve, in particolare, dell’approccio degli anatomisti rinascimentali i quali si proponevano di confermare la corrispondenza tra macrocosmo e microcosmo attraverso l’osservazione diretta degli organi del corpo umano. Nel Rinascimento, infatti, l’anatomista non era solamente un medico ma anche un filosofo e l’anatomia, secondo Francis Bacon, era considerata un ramo della filosofia naturale.⁴³⁰ In questo senso sono emblematiche le parole di Cassio il quale rivolgendosi allo stravolto Casca nella notte dei portenti lo ammonisce dicendo: «...But if / you would consider the true cause...» (1. 3. 62).⁴³¹ Da qui emerge che, secondo Cassio, la ricerca della verità non deve essere basata sulla contemplazione metafisica e su sillogismi astratti ma sull’osservazione e l’analisi di elementi concreti. Egli, infatti, sostiene la sua tesi con un procedimento che ha inizio con l’analisi del *natural body* di Cesare al fine di smitizzarlo e ricondurlo entro le anguste dimensioni umane per poi proseguire con l’indagine sul suo *body politic*.⁴³² Durante il colloquio con Bruto, Cassio dapprima narra due episodi di cui è stato testimone: il primo riguarda una gara di nuoto nelle acque del Tevere voluta da Cesare il quale, vinto dalle correnti, deve infine implorare l’aiuto di Cassio: «Help me Cassius, or I sink» (1.2.113);⁴³³ il secondo evidenzia l’incapacità di Cesare a resistere all’arsura provocata dalla febbre che lo aveva aggredito in Spagna, tanto da dover chiedere aiuto questa volta a Titinus «As a sick girl» (1.2.130).⁴³⁴ In seguito Cassio passa ad analizzarne il *body politic*, la dimensione politica di Cesare, con uno studio di tipo comparativo. Sembra, infatti, come se Roma abbia a sua volta due corpi, uno fisico, formato dal popolo, e uno politico, costituito dalla repubblica. In questa dimensione personificata, il *body politic* di Roma appare la vittima del *body politic* di Cesare:

⁴²⁸ Sull’analogia tra corpo umano e stato, inteso come *body politic*, cfr. M. SCHOENFELDT, *Reading Bodies*, in *Reading Society and Politics in Early Modern England*, a cura di K. SHARPE e S. N. ZWICKER, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 221-223.

⁴²⁹ Sulla nuova scienza nel periodo *early modern* e le inferenze con i drammi shakespeareiani, cfr. M. DEL SAPIO GARBERO, *New Visual Paradigm*, in *Shakespeare and New Science in Early Modern Culture*, a cura di M. DEL SAPIO GARBERO, Pisa, Pacini, 2016.

⁴³⁰ Su punto cfr. M. DEL SAPIO GARBERO, *Anatomy, knowledge and Conspiracy: in Shakespeare’s Arena with the words of Cassius*, in *Questioning Bodies in Shakespeare’s Rome*, a cura di M. DEL SAPIO GARBERO, N. ISENBERG, M. PENNACCHIA, Göttingen, V&R Unipress, 2010, p. 37.

⁴³¹ «Ma se tu volessi considerare la vera causa». Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

⁴³² Sullo studio del corpo di Cesare da parte di Cassio cfr. M. DEL SAPIO GARBERO, *Anatomy Knowledge and Conspiracy: in Shakespeare’s Arena with the Words of Cassius*, in *Questioning Bodies in Shakespeare’s Rome*, a cura di M. DEL SAPIO GARBERO, N. ISENBERG, M. PENNACCHIA, Göttingen, V&R Unipress, pp. 44-47, ss.

⁴³³ L’edizione di riferimento è *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, 2nd Edition, a cura di S. WELLS e G. TAYLOR, Oxford, Clarendon Press, 2005. «Aiutami, Cassio, o affondo!» (2.1.111). Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

⁴³⁴ «Come una ragazzetta malata». Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

«CASSIUS

Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a Colossus, and we petty men.
Walk under his huge legs, and peep about.
To find and ourselves dishonorable graves.
Men at sometime were masters of their fates.
The fault, dear Brutus is not in our stars,
But in ourselves, that we are underlings» (1. 2.136-142).⁴³⁵

La contrapposizione tra le parole “*narrow world*” e “*Colossus*” e tra “*petty men*” e “*huge legs*” servono a enfatizzare la sproporzione del *body politic* di Cesare rispetto a quello di Roma. Il *body politic* di Cesare è raffigurato come un corpo estraneo che distrugge la repubblica di Roma sia dall'esterno che dall'interno. È come un colosso che prima schiaccia e soffoca sotto di sé la città e poi la opprime internamente:

«CASSIUS

When went there by an age, since the great flood,
But it was famed with more than with one man?
When could they say, till now, that talked of Rome,
That her wide walls encompassed but one man?
Now is it Rome indeed, and room enough,
When there is in it but one man?» (1. 2. 153-156).⁴³⁶

In seguito, rivolgendosi a Casca, Cassio mette in luce la mostruosità del *body politic* di Cesare, una mostruosità che corrisponde al caos nel macrocosmo, il cui ordine è sconvolto dai portenti:

«CASSIUS

But if you would consider the true cause
[...]
Why all these things change from their ordinance,
Their natures, and performèd faculties,
To monstrous quality - why, you shall find
That heavens hath infused them with these spirits
To make them instruments of fear and warning
Unto some monstrous state» (1. 3. 62-71).⁴³⁷

Quindi, i termini *monstrous state*⁴³⁸ sembrano riferirsi a una condizione di instabilità dovuta alla forma di governo che Cesare ha posto in essere attraverso l'accentramento del potere e la sua

⁴³⁵ «Cassio: Perché, amico, lui sta a cavalcioni di questo stretto mondo / come un Colosso, e noi, uomini meschini, / ci muoviamo sotto le sue gambe immense e sbirciamo / di qua e di là per trovarci disonorate tombe. / Gli uomini in certi momenti, sono padroni del loro destino. / La colpa, caro Bruto, non è delle nostre stelle, / ma di noi stessi, che siamo degli schiavi» (1. 2. 135-141). Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

⁴³⁶ «Quando mai è passata un'epoca, dopo il grande diluvio, / che non andasse famosa per più di un solo uomo? / Quando mai si è potuto dire, finora, parlando di Roma, / che le sue ampie strade non contenevano che un uomo? / Ora è Roma davvero un piccolo romitaggio, / se in essa non c'è che un uomo soltanto» (1. 2. 152-157). Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009. Nell'edizione a cura di S. WELLS e G. TAYLOR si preferisce la parola *walls*, mentre nell'edizione Arden, a cura di D. DANIELL, *walks*.

⁴³⁷ «Ma se tu volessi considerare la vera causa [...] perché tutte queste cose si mutano dal loro ordine, / dalla loro natura e dalle loro congenite facoltà, / per assumere qualità mostruose, perché, troverai / che i cieli hanno infuso in loro un tale spirito / per farli strumenti di paura e di ammonimento / riguardo a un qualche mostruoso stato» (1. 3. 62-71). Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

⁴³⁸ «Mostruoso stato». Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

proclamazione a dittatore a vita; secondo Cassio una mostruosa tirannide che sovverte l'ordine di Roma coinvolgendo il macrocosmo.

L'insieme di queste immagini evocate da Cassio appaiono agli occhi di Bruto e di Casca come l'esternazione di un *over act*, che svela l'*inwardness* di Cesare e, in quanto tali, assurgono a prove del reato di tradimento nei confronti della repubblica di Roma. Cesare, infatti, non si è ancora proclamato re, non ha indossato la corona offerta dal popolo ma, secondo Cassio, la sopravvivenza della sovranità della repubblica romana è in pericolo. Egli, quindi, sembra un testimone oculare il quale con la sua narrazione fornisce una prova, rappresenta una verità sulla quale Bruto fonderà la sua volontà di agire.

Antonio l'avvocato

Antonio vuole dimostrare un'altra verità, quella secondo la quale Cesare è stato vittima di un omicidio politico e che i congiurati ne hanno tradito la fiducia. A tal fine non rende una testimonianza *sul* corpo di Cesare ma mostra *il* corpo di Cesare. Quindi, mentre Cassio rappresenta la verità e la fondatezza della sua posizione attraverso la narrazione di fatti, Antonio lo fa mostrando direttamente una prova oculare. Il senso della vista è al centro della sua retorica in quanto invita il popolo a osservare e interpretare le ferite per dimostrare l'*inwardness* dei congiurati, i quali non solo hanno concepito il tradimento, ma lo hanno portato a termine con un omicidio. Da questa scena si evince quanto i recenti studi hanno messo in luce, cioè che Shakespeare fosse competente in questioni giuridiche e interessato a rappresentare nei suoi drammi come la giustizia era percepita e perseguita.⁴³⁹ Nella scena seconda del terzo atto del *Julius Caesar*, infatti, lo spazio teatrale sembra identificarsi con quello di un'aula di tribunale nella quale si sta celebrando un processo per omicidio. L'azione si svolge al Foro Romano, la culla dello *ius civilis*, e Antonio sembra un avvocato il quale, mostrando la prova oculare, simula distacco mentre con un'abile strategia retorica muove le coscienze degli astanti al fine di ribaltare la posizione appena esposta da Bruto in qualità di rappresentate dei congiurati. Quando il dramma fu rappresentato nel 1599 nel *Globe*, probabilmente il corpo di Cesare era esposto nell'*apron stage*, la zona del palcoscenico che si protendeva nella parte scoperta dell'arena circolare del teatro, denominata *open yard*. Da questo punto il pubblico più popolare, che assisteva alla rappresentazione in piedi nella fossa circolare, il *pit*, partecipava attivamente come se si identificasse con il popolo romano e nello stesso tempo con la giuria di un processo.⁴⁴⁰ In sostanza si aveva una sorta di sovrapposizione tra pubblico, giuria e popolo romano rafforzata dalle parole di Antonio: «You will compel me then to read the will? / Then make a ring about the corpse of Caesar, / And let me show you him that made the will. / Shall I descend? And will you give me leave?» (3. 2. 158 -161).⁴⁴¹ Egli, invitando la plebe a posizionarsi in cerchio crea uno stretto contatto visivo tra se stesso, il corpo di Cesare e gli astanti uniti in un ideale spazio che evoca il *wooden O* dell'*Enrico V*. Antonio scende dal pulpito ponendosi allo stesso livello della plebe e poi, mentre il corpo è ancora coperto dal mantello, indica

⁴³⁹ Sulla competenza di Shakespeare in materia legale, le sue relazioni con l'ambiente giuridico e le inferenze tra rappresentazione della giustizia e teatro fra i tanti cfr. A. ZURCHER, *Shakespeare and Law*, London & New York, Arden Bloomsbury, 2010; P. RAFFIELD, *Shakespeare's imaginary constitution: late Elizabethan politics and the theatre of law*, Oxford, Hart Publishing, 2010; P. RAFFIELD e G. WATT, *Shakespeare and the Law*, Oxford, Hart Publishing, 2008; D. CARPI, *Shakespeare and the law*, Ravenna, Longo, 2003.

⁴⁴⁰ Sul teatro elisabettiano cfr. M. D'AMICO, *Dieci secoli di teatro inglese*, Milano, Mondadori, 1992, p. 45 ss. Sulla partecipazione attiva dei *groundlings*, coloro che assistevano alla rappresentazione in piedi, cfr. G. BALDINI, *Manualetto Shakespeariano*, Torino, Einaudi, 1964, p. 115 ss. Sulla novità della retorica di Antonio cfr. M. PENNACCHIA, *Antony's ring: Remediating Ancient Rhetoric on the Elizabethan Stage*, in *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, a cura di M. DEL SAPIO GARBERO, N. ISENBERG, M. PENNACCHIA, Göttingen, V&R Unipress, p. 57 ss.

⁴⁴¹ «Volete quindi costringermi a leggere il testamento? / Allora fate il cerchio intorno al corpo di Cesare, / e lasciate che vi mostri colui che fece il testamento. / Devo scendere? Me ne darette il permesso?» (3. 2. 156 - 159). Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

e descrive le lacerazioni e le modalità attraverso le quali sono state inferte, la profondità, la dimensione, la lesività dei colpi. Il popolo, guidato da Antonio, osserva i segni visibili sul mantello di Cesare e li interpreta convincendosi della colpevolezza dei congiurati.⁴⁴²

«ANTONY

Look, in this place ran Cassius' dagger through.
See what a rent the envious Casca made.
Through this, the well-beloved Brutus stabbed;
And as he plucked his cursèd steel away,
Mark how the blood of Caesar followed it,
As rushing out the doors to be resolved
If Brutus so unkindly knocked or no-
For Brutus, as you know, was Caesar's angel.
Judge, O you gods, how dearly Caesar loved him!
This was the most unkindest cut of all». (3. 2.172-181)⁴⁴³

Sollecitando il senso della vista con i verbi *look*, *see*, *mark*,⁴⁴⁴ mostra le lesioni e contemporaneamente commenta le modalità attraverso le quali sono state procurate esternando l'*inwardness* dei congiurati, la loro volontà di uccidere. Antonio dimostra la violenza ingiustificata dell'azione adducendo come prova le lesioni sul corpo di Cesare. Queste sono profonde, come quella di Cassio, consistenti, come quella di Casca, inferte con veemenza come quella di Bruto. Infine, quando l'emozione è al culmine, solleva il mantello, offrendo alla vista della folla l'evidenza, la prova della colpevolezza dei congiurati. Antonio usa il verbo *mark*⁴⁴⁵ per focalizzare l'attenzione del popolo sul colpo inferto da Bruto che, avendo procurato una ferita che ha sanguinato più delle altre, si presume abbia provocato un dolore più intenso alla vittima. Inoltre, come ricorda D. Daniell, nel periodo elisabettiano si riteneva che in caso di omicidio le ferite sanguinassero in presenza dell'assassino, infatti Antonio subito dopo la parola *mark* nomina Bruto lasciando intendere che sia lui il responsabile di tale scempio nonostante fosse il più amato da Cesare.⁴⁴⁶

Antonio, focalizzando l'attenzione sui dati visibili, sul testamento e sul corpo di Cesare, prova un'altra verità: che i congiurati hanno ucciso nonostante non vi fosse un pericolo concreto per la repubblica di Roma. Il popolo, dopo aver osservato le prove oculari e ascoltato le parole di Antonio, emetterà il suo verdetto: Cesare è stato ucciso per motivi politici da coloro nei quali aveva riposto la sua fiducia. La parola *traitors*,⁴⁴⁷ infatti, risuona nel foro più volte, prima pronunciata da Antonio e poi, in una sorta di crescendo, dal popolo. Il passato e il presente si fondono in questo dramma in cui la storia di Roma è un modello e nello stesso tempo un monito per l'Inghilterra. Cesare, infatti, sembra essere rappresentato da Antonio come un '*principe nuovo*', un '*universal monarch*', un monarca universale, una figura con la quale era identificata Elisabetta I da Giordano Bruno nella *Cena delle Ceneri* e, similmente, da John Florio in *First Fruits* i quali la lodavano per aver fondato

⁴⁴² B. J. SHAPIRO, "Beyond Reasonable Doubt" and "Probable Cause". *Historical Perspectives on the Anglo-American Law of Evidence*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. 6.

⁴⁴³ «Guardate, in questo punto è penetrato il pugnale di Cassio; / guardate che squarcio ha fatto il perfido Casca; / e per questo buco ha pugnato il tanto amato Bruto, / e quando ha estratto il suo ferro maledetto, / osservate come il sangue di Cesare l'ha inseguito, / quasi precipitandosi all'aperto ad accertarsi / se era stato Bruto o no a battere così snaturatamente, / perché Bruto, come sapete, era l'angelo di Cesare». Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKPESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

⁴⁴⁴ «Guardate, [...], guardate [...], osservate». Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKPESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

⁴⁴⁵ «Osservate». Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKPESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

⁴⁴⁶ D. DANIEL, *Julius Caesar*, London, Arden, 2006, nota 218-219 p. 265.

⁴⁴⁷ «Traditori». Traduzione di A. SERPIERI, in W. SHAKPESPEARE, *Giulio Cesare*, Milano, Garzanti, 2009.

la sua sovranità più sul favore del popolo che su quello della nobiltà.⁴⁴⁸

Quale verità?

Da tali considerazioni emerge che Shakespeare attraverso le figure di Cassio e Antonio indaga sulla ricerca e rappresentazione della verità mettendone in evidenza l'ambiguità. Infatti Cassio e Antonio, pur basando le loro tesi sull'osservazione di Cesare, giungono a due verità contrapposte. Cassio sostiene il tradimento da parte di Cesare dei valori repubblicani in un colloquio privato con Bruto, utilizzando come prova la narrazione di eventi e l'evocazione di immagini che dovrebbero costituire l'esternazione di un *over act*, cioè del desiderio di Cesare di tradire la repubblica. Diversamente Antonio si serve del testamento e del corpo di Cesare, due prove visibili, dalle quali egli evince che Cesare non era un tiranno ma amava la repubblica di Roma e il suo popolo. Ciò che suggestiona maggiormente il pubblico e che provoca l'empatia nei confronti della vittima è proprio vedere il corpo di Cesare, un'immagine che, coinvolgendo il senso della vista, assurge a strumento di conoscenza molto più efficace rispetto alla parola.

Sebbene la strategia di Antonio risulti vincente, il dilemma sulla legittimità del tirannicidio e sulla tirannia di Cesare rimane aperto. Shakespeare, infatti, rappresenta la conflittualità delle due posizioni con imparzialità, senza fornire una risposta ma ponendo interrogativi e mettendo in luce l'ambivalenza interpretativa di un evento centrale della storia dell'umanità. Questa imparzialità sollecita ancora oggi l'interesse sia su questioni complesse del passato sia su temi universali, come la ricerca della verità e la certezza del diritto, sui quali siamo costantemente chiamati a riflettere.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ Sulla regina Elisabetta I come *principe nuovo* e sulla diffusione in Inghilterra di testi quali *Il Principe* e i *Discorsi* di Machiavelli, cfr. D. PIRILLO, *Republicanism and Religious Dissent in Machiavelli and the Italian Protestant Reformers*, in *Machiavellian Encounter in Tudor and Stuart England*, a cura di A. ARIENZO, A. PETRINA, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 134-139.

⁴⁴⁹ Sull'imparzialità di Shakespeare cfr. G. WATT, *Equity Stirring*, London & New York, Bloomsbury, 2009, pp. 222-225. Sul concetto di indecidibilità politica nel *Julius Caesar*, cfr. R. GIRARD, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Milano, Adelphi, 1998, p. 317 ss. Sull'ambivalenza del *Julius Caesar* di Shakespeare, cfr. R. MIOLA, *Julius Caesar and the tyrannicide debate*, in «Renaissance Quarterly», Vol. 38, 2, 1985, p. 273.

SHAKESPEARE COME ICONA NAZIONALE TEDESCA.
GENESI E “TEDESCHIZZAZIONE” DEL MITO TRA SETTE E NOVECENTO

di Antonio Locuratolo

Il seguente intervento intende ripercorrere le tappe salienti del processo di “tedeschizzazione” a cui andò incontro l’opera e la stessa figura del bardo in Germania, concentrandosi prevalentemente sui contributi degli autori che si mostrarono decisivi per tale processo di appropriazione dai toni sempre più nazionalistici e mirando in sostanza ad offrire una visione d’insieme, seppur parziale, del profondo significato che Shakespeare assunse nell’arco di tre secoli per la cultura tedesca. Per tale ragione, pur seguendo un andamento cronologico, la mia presentazione procederà compiendo dei grandi salti temporali e tralasciando l’approfondimento dell’immensa mole di studi estetico-teorici dei romantici, i quali posero di volta in volta l’accento sugli aspetti più disparati della sua opera come, ad esempio, la vicinanza alla natura della sua rappresentazione, le passioni smodate dei suoi personaggi, le categorie del fantastico e del meraviglioso o quell’accostamento spesso citato e riproposto ai classici greci.

Detto ciò, mi sembra doveroso cominciare proprio dalle ragioni che spinsero la comunità letteraria tedesca ad avvicinarsi allo studio dell’autore anglosassone, nel quale appunto riscontravano un’indole nordica che l’accomunava al proprio popolo, motivo sufficiente per discostarsi da un’imitazione del modello francese dai toni classicheggianti, divenuto ormai stantio e paralizzante. Fu proprio Lessing ad avviare tali riflessioni e a ricoprire con la *17. Literaturbrief*⁴⁵⁰ del 1759 una posizione chiave nell’assimilazione e comprensione dell’opera del bardo. La rilevanza delle affermazioni di Lessing, infatti, portò in tutto il XIX secolo alla convinzione, sostenuta anche da Coleridge e da altri, che egli fosse stato il primo a chiarire il vero significato di Shakespeare non solo nel mondo tedesco, ma anche anglofono. In realtà, tale pensiero è fortemente anacronistico: l’innovazione del pensiero di Lessing consiste, infatti, non tanto nel fatto che egli sia stato un pioniere, in quanto la maggior parte dei concetti da lui espressi derivano dalla traduzione dell’*Essay of Dramatick Poesy* di Dryden, né dal fatto che fosse stato il primo a far conoscere Shakespeare in ambito tedesco, ma più che altro nell’utilizzo dello stesso come mezzo per contrastare il classicismo propugnato dal teorico Gottsched, ridefinendo il concetto di imitazione della natura e ponendo in questione gli stessi principi della tragedia di Aristotele; una delle sue affermazioni più paradossali e pregnanti fu, infatti, quella che Shakespeare fosse addirittura più fedele dello stesso Corneille alle regole aristoteliche, alludendo ad una perversione e irrigidimento del canone classico da parte dei francesi che l’avevano ridotto a semplice manierismo. Pertanto, nella lettera, il gusto nazionale inglese viene nettamente contrapposto a quello francese, diventando così più consona allo spirito tedesco, facendo, inoltre, emergere la concezione dell’artista come genio debitore soltanto alla natura e non più al rispetto pedissequo delle regole. A questi due criteri fondamentali si aggiungono altri sei corollari, fondati sempre su questo confronto tra i drammi pertinenti alle due nazioni, molti dei quali sono ripresi fedelmente, come già accennato, da Dryden; in Shakespeare, infatti, nota Lessing la presenza:⁴⁵¹ 1) della varietà e pienezza della realtà sensibile e della stimolazione

⁴⁵⁰ G. E. LESSING, *Briefe, die neuste Literatur betreffend* in: ID., *Werke*, a cura di H. G. GÖPFERT con la collaborazione di K. EIBL, H. GÖBEL, K. S. GUTHKE, G. HILLEN, A. VON SCHIRMDING e J. SCHÖNERT, vol. 5, Monaco, Hanser, 1970, pp. 70-73.

⁴⁵¹ Cfr. K. S. GUTHKE, *Lessing, Shakespeare und die deutsche Verspätung*, in: W. BARNER, A. M. REH (a cura di), *Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang*, Detroit/Monaco, Wayne State University Press, 1984, p. 144.

intellettuale («mehr sehen und denken»)⁴⁵² in contrapposizione all'economia classicista; 2) del grandioso e del sublime (anche nel senso di “terribile” e “terrificante”) in luogo del decoro, del tenero, dell'amorevole; 3) di una composizione intricata piuttosto che uniforme; 4) dell'essenza dell'effetto tragico con presa diretta sulle nostre passioni che soppianta la struttura meccanica secondo il modello classico. Questi principi saranno oggetto del grande dibattito su Shakespeare in era stürmeriana e romantica e il merito di Lessing consiste propriamente nell'aver consolidato una tradizione liberale, già diffusa in Inghilterra e parzialmente in Francia, di apprezzamento positivo dell'autore in opposizione al classicismo ortodosso, il quale guardava con una certa ripugnanza le irregolarità presenti nei suoi drammi.

In questa prima fase, prevalse l'immagine di Shakespeare come un poeta «ingenuo», per usare la terminologia schilleriana,⁴⁵³ più vicino alla tragedia greca per la sua capacità di presentarci la natura senza filtri alla maniera dei realisti, senza sublimare questa materia grezza con la riflessione estetica e moraleggiante dell'artista nell'ideale; successivamente, in era romantica, si assiste ad una rielaborazione del mito che lo rende il prototipo dell'artista romantico, la cui opera è guidata non più dalla sregolatezza del genio, ma appare seguire un disegno ben ponderato non privo di una certa intenzionalità. Di tale avviso è, ad esempio, Friedrich Schlegel, il quale definisce il bardo come un poeta ingenuo e sentimentale allo stesso tempo e in quanto idolo dell'epoca, artefice di quella che possiamo definire «poesia universale progressiva»⁴⁵⁴ ossia in perpetuo divenire, che viene fatta coincidere con la poesia stessa e ingloba molto più di un genere; in sintesi, Shakespeare veniva lodato come emblema di quella comunione tra arte e natura e come uno scrittore che fosse stato in grado, grazie alla mescolanza degli stili presente nei suoi drammi, di realizzare una «poesia trascendentale o potenziata»⁴⁵⁵ che prevedesse anche una consapevolezza teorica sul suo significato e sul suo farsi, ossia una riflessione su se stessa e fosse al tempo stesso poesia e critica di quest'ultima, includendo, inoltre, anche la filosofia e la retorica.

Ciononostante, la “romanticizzazione” di Shakespeare accompagna di pari passo quell'esaltazione del gusto nordico, condiviso da inglesi e tedeschi, già accennato da Lessing e che in seguito al sopraggiungere delle invasioni napoleoniche, finirà per radicalizzarsi con dei forti accenti nazionalisti in virtù del fatto che il popolo tedesco ricercava un'immagine identitaria da contrapporre alla cultura di stampo romanzo a cui apparteneva il nemico. Detto ciò, non è un caso che nell'ultima fase del Romanticismo, l'interesse volga prevalentemente alle *histories* o meglio i cosiddetti drammi dei tiranni come l'Enrico VIII e il Riccardo III. Friedrich Schlegel, infatti, ritrova in quel substrato storico ed epico, in quella rappresentazione cruda e senza fronzoli di un mondo depravato e contraddittorio, negli intricati rovesci di fortuna di queste cronache un tratto distintivo di una tradizione che ora non è più semplicemente nordica, ma è stata a pieno titolo inglobata in quella tedesca. Se l'accostamento di Shakespeare alla cultura romantica faceva parte di un prolifico processo di interpretazione e di adattamento e costituiva una feconda fonte di ispirazione, ora il popolo tedesco comincia a riflettere sulla necessità di costituire un'arte propriamente nazionale, di indagare a fondo la propria storia, ricercando nell'autore britannico un modello poetico che possa essere imitato dai contemporanei. Qui di seguito viene riportato uno stralcio del suo discorso, pubblicato nella rivista *Deutsches Museum* del 1812, tratto dal saggio *Über nordische Dichtkunst*:

Die Reihe der heroischen Schauspiele, die er daraus bildete, ist fast ein episches Gedicht zu nennen, und überschreitet auf jeden Fall, wie der Dichter selbst es hier und da fühlt und zugiebt, die engen Grenzen der Bühne. Diese und ähnliche Betrachtungen bewogen uns, den Dichter, der unter seiner Nation entschieden der erste dramatische, und als solcher von den Dichtern keiner

⁴⁵² G. E. LESSING, *cit.*, p. 71.

⁴⁵³ F. SCHILLER, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ID., *Sämtliche Werke*, vol. 1, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1879, pp. 653-719.

⁴⁵⁴ F. SCHLEGEL, *Athenäum-Fragment Nr. 116*, in: ID., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, a cura di E. BEHLER, vol. 2, Monaco/Paderborn/Vienna, Schöningh, 1967, pp. 182 e ss.

⁴⁵⁵ F. SCHLEGEL, *Athenäum-Fragment Nr. 238*, in: ID., *cit.*, p. 204.

andern Nation übertroffen worden ist, noch unter einen ganz andern und größern Gesichtspunkt zu stellen, und neben der vollendeten dramatischen Kunst, auch eine viel höhere Poesie in ihm zu erkennen, die in ihrem Grundgefühl eine allgemein nordische und wahrhaft deutsche ist.⁴⁵⁶

Queste affermazioni vanno contestualizzate, prendendo in considerazione l'impegno di Schlegel nello studio di una tradizione definita da lui nordica e che comprendeva contributi ad esempio sull'Edda, sui Nibelunghi e nella quale veniva fatto rientrare anche Shakespeare, da lui tra l'altro riconosciuto come maestro indiscusso della *Volkspoesie*. Per i romantici, infatti, il dramma shakespeariano era peculiare proprio per il suo discostarsi da Aristotele e per il suo essersi formato dalla storia, i costumi, lo spirito del tempo e le propensioni nazionali del suo popolo. Herder, in particolar modo, fu il principale responsabile di questa deviazione verso lo studio della "nordicità" nel tentativo di rintracciare dei principi, delle regole che potessero essere funzionali alla creazione di un dramma tedesco che con quello inglese condivideva appunto una comune derivazione dalla tradizione popolare ed esaltazione della storia. La letteratura classica tedesca, pertanto, si stava formando sulla base di un sentimento anti-francese e Shakespeare venne usato appunto a questo scopo, accostandosi alle contemporanea riscoperta di un'eredità culturale nazionale.

Questa graduale "politicizzazione" del bardo accompagnerà anche i decenni successivi, quando appunto si arriverà ad una pressoché totale identificazione della stessa Germania con la figura di Amleto. Tale identificazione deriva anche da una paralisi della comunità intellettuale del tempo, la quale intorno al 1830 sentiva la necessità di attribuire alla letteratura un potenziale d'azione per la vita della nazione e di adattare il patrimonio culturale del passato ai bisogni del presente. In sintesi, ci si rende conto che non è più tollerabile l'ammirazione e contemplazione dei modelli del passato, specie se stranieri, in particolare Shakespeare e Calderón, ma bisognava dare spazio alla nuova generazione di scrittori, mettendola nella condizione di farsi specchio del proprio tempo. Il modello straniero, dunque, diventa quasi una sorta di monito sulla necessità di un "nuovo" Shakespeare che sia in grado di farsi portavoce di un'epoca confusa, svelandone il profondo significato e di formare degli individui che sappiano efficacemente intervenire in tale processo storico-politico, così come emerge dalle seguenti parole di Ludwig Börne:

Sooft ich Shakespeare lese, habe ich einen wahren Kummer, daß er nicht in unsern Tagen lebt, sie uns klar zu machen. Es ist, als geschähen die Geschichten nicht auf die gehörige Art, wenn kein rechter Meister da ist, der sie auf die gehörige Art erzählt. Ein Charakter, ein Verhältnis, die dieser große Dichter nicht schildert, weil sie ihm unbekannt waren, ist wie ein Buch ohne Titel, dessen Inhalt wir erst zusammenlesen müssen. Es geschieht oft, daß große Zeiten keine großen Geschichtschreiber, Dichter oder Künstler finden, die fähig wären, sie würdig zu beschreiben, zu schildern oder bildlich darzustellen.⁴⁵⁷

L'epoca confusa a cui si fa riferimento è sicuramente quella della repressione vissuta dai giovani intellettuali tedeschi a causa del regime di Metternich e in assenza di una tribuna per la

⁴⁵⁶ F. SCHLEGEL, *Nachtrag über Shakespeares ältere dramatische Werke*, in: ID., *Sämtliche Werke*, vol. 8, Vienna, Ignaz Klang Verlag, 1846, p. 89. Trad.: «La sequenza di drammi eroici che egli compose si può quasi chiamare poesia epica e supera a ogni modo, per come il poeta stesso qui sente e confessa, gli stretti confini del palcoscenico. Queste e simili osservazioni ci mossero a porre il poeta, che nella sua nazione certamente è il primo drammatico e come tale non è stato superato dai poeti di nessun'altra nazione, ancora sotto un punto di vista diverso e più esteso e a riconoscere in lui accanto all'arte drammatica compiuta anche una poesia molto più elevata che nel suo sentimento fondamentale è genericamente nordica e realmente tedesca».

⁴⁵⁷ L. BÖRNE, *Der Jude Shylock im Kaufmann von Venedig*, in: ID., *Sämtliche Schriften*, a cura di I. e P. RIPPMANN, vol. 1, Düsseldorf, Melzer-Verlag, 1964, p. 503. Trad.: «Ogni volta che leggo Shakespeare, provo un reale dispiacere che lui non viva nei nostri giorni per aiutarci a comprenderli. È come se accadessero grandi eventi storici senza nessun vero maestro che possa raccontarci in maniera appropriata. Un personaggio, una relazione che questo grande poeta non descrive perché gli sono sconosciuti è come un libro senza titolo, di cui dobbiamo prima ricostruirne il contenuto. Succede spesso che grandi epoche non trovino nessuno scrittore di storie, poeta o artista capaci di descriverle degnamente, ritrarle o rappresentarle figurativamente».

discussione politica non esente da censura, l'Amleto diventa una sorta di pre-testo funzionale all'esegesi di un presente di cui diventa il sismografo. Grazie al dramma shakespeariano, i tedeschi sono costretti a compiere un lavoro d'introspezione e ritrovano in esso la causa endogena dei loro mali, ossia quell'eccesso di speculazione che paralizza l'azione. Non a caso, Freiligrath, un patriota liberale costretto all'esilio, dedicherà a questa tematica una poesia risalente al 1848 di cui il primo verso recita «Deutschland ist Hamlet»,⁴⁵⁸ fornendo una lettura allegorica del dramma, dove non solo Amleto è la Germania, ma il fantasma rappresenta una personificazione della libertà che esorta il suo popolo alla rivoluzione e a un risveglio delle coscienze in grado di portare ad un'insurrezione democratica. Lo stesso Gervinus, un parlamentare liberale, riprenderà il medesimo paragone dopo il fallimento della rivoluzione del '48 e la mancata realizzazione della tanto agognata unificazione nazionale, ribadendo quell'inefficienza tedesca, anche di fronte all'insurrezione polacca, assimilabile alla stessa di Amleto, non a caso formatosi a Wittenberg:

Hamlet ist Deutschland. Und dieser Ausspruch ist in der That kein geistreiches Spiel mit Worten oder verworrenen Vorstellungen. Denn ganz so wie Hamlet sind wir bis zu dieser letzten Zeit hin zwischen einer hart an uns rückenden Aufgabe rein praktischer Natur und einer herkömmlichen Entwöhnung von Thun und Handeln gestellt gewesen. Ganz so waren wir in der Beschäftigung des Geistes und in der Bildung des Gemüthes tief versenkt gewesen bis zur Vergessenheit der äußeren Welt; ganz so lag Wittenberg und seine Vermächtnisse mehr am Herzen als Polenkämpfe um Ehre und Macht.⁴⁵⁹

Questo processo di progressiva appropriazione vede la sua massima espressione nella formazione della società letteraria *Shakespeare-Gesellschaft* a Weimar nel 1864 che proclamò Shakespeare definitivamente terzo classico della letteratura tedesca accanto a Goethe e Schiller. Fondata da Wilhelm Oechelhäuser in occasione dei festeggiamenti per il trecentesimo compleanno di Shakespeare, essa costituisce una delle più antiche istituzioni culturali che vide luce appena trent'anni dopo la società dedicata a Goethe e ancor prima di quella in onore di Schiller. Il suo compito era appunto quello di promuovere la conoscenza di Shakespeare in ambito tedesco e per far ciò si sarebbe cimentata in diverse attività: in primo luogo avrebbe prodotto annualmente uno *Jahrbuch* con i contributi più rilevanti sullo scrittore, in secondo luogo si sarebbe occupata della pubblicazione periodica di traduzioni ed edizioni popolari, infine avrebbe istituito una biblioteca interamente dedicata all'autore e organizzato manifestazioni, conferenze e rappresentazioni teatrali in suo onore. Per dare un'idea dell'entusiasmo che accompagnò tale evento, occorre forse citare il prologo autoredatto da Dingelstedt, sovrintendente del teatro di corte di Weimar che per l'occasione allestì la rappresentazione del ciclo delle storie di Shakespeare:

Seht, heut gesellt, im heil'gen Bund der Dritte,
Zu Deutschlands Dioskuren sich der Brite.
Auch er ist unser, ruf ich jubelnd aus,
Am Shakespeare-Fest, im Goethe-Schiller-Haus!⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ F. FREILIGRATH, *Hamlet*, in: ID., *Werke in sechs Teilen*. a cura e con introduzione di J. SCHWERING, Berlin, Bong, 1909, pp. 71-73. Trad.: «La Germania è Amleto».

⁴⁵⁹ G. G. GERVINUS, *Shakespeare*, vol. 3, Lipsia, Engelmann, 1849-1850, pp. 286 e ss. Trad.: «Amleto è la Germania. E questa pretesa non è di fatto nessun gioco di parole ingegnoso o idea confusa. Poiché proprio così come Amleto siamo stati posti fino a quest'ultimi tempi tra un compito di natura meramente pratica che ci si prospetta difficile e una tradizionale disabitudine al fare e all'agire. Siamo stati così immersi a fondo nell'occupazione dello spirito e nella formazione dell'animo fino all'oblio del mondo esteriore. Wittenberg e le sue eredità ci stavano molto più a cuore delle lotte polacche per l'onore e il potere».

⁴⁶⁰ W. HABICHT, *Shakespeare und die Gründer*, «Shakespeare-Jahrbuch», 136, 2000, p. 77. Trad.: «Vedete, oggi si unisce, nella sacra alleanza il terzo, / il britannico ai dioscuri della Germania. / Anche lui è nostro, lo proclamiamo esultando, / alla festa di Shakespeare, nella casa di Goethe e Schiller!».

Nonostante da queste parole risulti già evidente la sua canonizzazione come classico, non bisogna dimenticare che a essa contribuì anche l'introduzione dei suoi drammi nelle scuole. Nel 1859 vi fu, ad esempio, la proposta di un insegnante di liceo, contro l'opinione corrente della loro inadeguatezza per scopi pedagogici, di introdurre perlomeno i drammi romani agli studenti più adulti e nel 1864 Karl Elze, insegnante di Dessau e successivamente editore del *Shakespeare-Jahrbuch*, consigliò veementemente lo studio di Shakespeare e della letteratura inglese durante le lezioni nonché l'istituzione di una cattedra di anglistica all'università, cosa che procurò un'ulteriore risonanza alla *Shakespeare-Gesellschaft* e comportò il successivo e crescente inserimento di tematiche shakespeariane nei programmi scolastici.

Detto ciò, non desta particolare stupore se proprio la *Shakespeare-Gesellschaft* divenne nel corso del Novecento l'organo di espressione delle principali rivendicazioni scioviniste riguardanti il bardo. Se precedentemente il sentimento antinapoleonico era stato responsabile di un avvicinamento alla cultura inglese, condivisa nella stessa prima età vittoriana in Inghilterra, dove si sancivano le comuni radici sassoni, o meglio, germaniche con il matrimonio di Victoria ed Albert, intorno al 1870 il crescente imperialismo tedesco incrinò tali rapporti, portando negli anni '90 ad un avvicinamento dell'Inghilterra alla Francia con l'intesa cordiale del 1904. Se a Waterloo, Napoleone si trovò a contrastare un esercito anglo-prussiano, ora a Verdun i rapporti sembrano invertirsi, in quanto l'impero tedesco si scontra con una coalizione anglo-francese. Se in Inghilterra ciò aveva comportato un crescente sentimento antitedesco, in Germania si incontrava una maggiore resistenza ad abbandonare l'ormai consolidata anglofilia principalmente per il culto di Shakespeare. Pertanto le affermazioni di Hauptmann del 1915 non destano alcuno stupore, ma appaiono ancora più pregnanti, se consideriamo le mutate condizioni storiche:

Es gibt kein Volk, auch das Englische nicht, das sich ein Anrecht auf Shakespeare erwerben hätte. Shakespeare Gestalten sind ein Teil unserer Welt, seine Seele ist eins mit unserer; und wenn er in England geboren und begraben ist, so ist Deutschland das Land, wo er wahrhaft lebt.⁴⁶¹

Esse, appunto, così come fece Gundolf nel suo celebre libro del 1911 *Shakespeare und der deutsche Geist*,⁴⁶² si oppongono ad un'esclusività degli inglesi sull'autore, fondandosi principalmente su due principi: 1) la grandezza culturale e spirituale di Shakespeare trascende i confini nazionali; 2) il fatto che abbia rivestito una tale importanza nella formazione e crescita della letteratura tedesca automaticamente lo rende parte di essa. Gundolf, in particolar modo, pone una certa enfasi sul contributo dato da Shakespeare al tedesco e alla sua forza vitale e creativa. Da Wieland in poi, ma specialmente grazie alle versioni di August W. Schlegel, Dorothea Tieck e Baudissin tra il 1797 e il 1833, la lingua tedesca, infatti, tentando di penetrare e rappresentare Shakespeare, ha realizzato il suo moderno potenziale e la consapevolezza dei suoi limiti. Proprio grazie al genio di August W. Schlegel e alla sua *Entsagung* (rinuncia del sé per inglobare l'autorità dell'originale), essa ha letteralmente incorporato la *Seelenstoff*, la sostanza spirituale di Shakespeare,⁴⁶³ «so ward die Möglichkeit einer deutschen Shakespeare-Übertragung verwirklicht worin der deutsche Geist und die Seele Shakespeares durch ein gemeinsames Medium sich

⁴⁶¹ G. HAUPTMANN, *Deutschland und Shakespeare*, «Shakespeare-Jahrbuch», 51, 1915, p. 12. Trad.: «Non vi è nessun popolo, neanche quello inglese che avrebbe acquisito un diritto su Shakespeare. Le sue figure sono parte del nostro mondo, la sua anima è un tutt'uno con la nostra; e anche se è nato e sepolto in Inghilterra, è la Germania il Paese dove vive realmente».

⁴⁶² F. GUNDOLF, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlino, Georg Bondi, 1923.

⁴⁶³ Cfr. G. STEINER, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, New York, Open Road Media, 2013 (1975), p. 336.

ausdrückten, worin Shakespeare wirklich deutsche Sprache geworden war»;⁴⁶⁴ questa trasmissione, o meglio appropriazione, sarà poi seguita da una totale simbiosi, rendendo il testo originale inglese non semplicemente tradotto, ma facendolo diventare esso stesso quella lingua, restituendogli la sua vera essenza. In sintesi, è come se Shakespeare fosse stato liberato dal pesante fardello della lingua inglese, realizzando il suo più profondo significato e la sua completa presenza storico-spirituale soltanto grazie al tedesco. La funzione estetico-ideologica del bardo per la futura nazione tedesca fu, appunto, come abbiamo visto, quella di ispirare l'istituzione di un nuovo linguaggio e un nuovo teatro nazionale e con Gundolf tale processo finisce per creare una pericolosa connessione, in seguito sfruttata dai nazionalsocialisti, tra genio, *Geist, Sprache e Volk*.

Di fatto, i nazisti⁴⁶⁵ non inventarono nulla di nuovo, ma sfruttarono un discorso già esistente sull'autore, radicalizzandolo e incorporandolo nella loro propaganda culturale. Non a caso nel 1933, egli fu inserito in una pubblicazione di opere canoniche destinate ad una diffusione di massa dal titolo *Deutsche Kulturbücherei* accanto a Goethe e Schiller e la stessa *Shakespeare-Gesellschaft* dal carattere conservativo finì per adattarsi a queste direttive, permettendo per esempio nei suoi convegni annuali interventi come quello di Hans Hecht,⁴⁶⁶ il quale ribadì l'appartenenza di Shakespeare ad una comunità germanica, la stessa dei tedeschi. Molteplici possono essere gli esempi di tale estremizzazione, non ultima la lista redatta da Rainer Schlösser, drammaturgo del Reich, nel 1938, la quale condannava l'influenza di autori stranieri sul teatro tedesco che, se conteneva autori come Shaw e Wilde, non presentava il nome di Shakespeare, il quale veniva etichettato come autoctono. Gli esperti razziali, inoltre, come Otto zur Nedden⁴⁶⁷ e Ernst Leopold Stahl,⁴⁶⁸ si cimentarono in studi per dimostrare la "germanicità" di Shakespeare, concludendo che egli senza dubbio appartenesse alla sfera nordica, tra l'altro chiaramente messa in risalto dalla contemporanea rappresentazione di *Hamlet* da parte di Gründgens. Lo stesso Schlösser affermò che non vi era nessuna nazione come la Germania che possedesse un legittimo diritto sul bardo, neanche gli inglesi, e la sua comprovata discendenza nordica si rifletteva anche nella sua visione del mondo, definita da lui ideologicamente come «völkisch».⁴⁶⁹ Ovviamente una delle sue tragedie molto in voga nel periodo e che fu strumentalizzata maggiormente fu Amleto, il cui personaggio si prestava pienamente al processo di "arianizzazione", tanto che fu mutato in un eroe energico e determinato, eliminando i tratti malinconici ed eccessivamente intellettuali; Theodor Friedrich Fischer⁴⁷⁰ finirà addirittura per interpretare lo sbocco tragico in una vittoria della razza e della supremazia della nazione sugli interessi individuali, in quanto, nonostante le svariate morti, lo Stato viene comunque preservato, deformando totalmente il senso della tragedia. Anche durante la guerra con la Gran Bretagna, Shakespeare continuò ad essere rappresentato, sebbene alcuni capi di partito l'avessero bandito, il ministro della Propaganda Goebbels, su ordine di Hitler in persona, ribadì immediatamente che dovesse rimanere nel repertorio e riabilitò la sua importanza a teatro, quasi a dimostrare che fosse stato conquistato dalla Germania. Secondo le statistiche Shakespeare costituiva il tre per cento delle produzioni teatrali del Terzo Reich, secondo solo a Schiller, che in alcune stagioni, come quella del '39 e del '40, fu addirittura surclassato con ottantacinque rappresentazioni in confronto a ottantadue. Nonostante il declino di tale successo a partire dal '42, dovuto al fatto che

⁴⁶⁴ F. GUNDOLF, *cit.*, p. 351. Trad.: «così fu realizzata la possibilità di una trasmissione di Shakespeare in cui lo spirito tedesco e l'anima di Shakespeare si esprimeva attraverso un mezzo comune, in cui Shakespeare era diventato davvero lingua tedesca».

⁴⁶⁵ Cfr. A. HEINRICH, "It is Germany where he truly lives": Nazi claims on Shakespearean drama, «New Theatre Quarterly», 28 (3), 2012, pp. 230-242. Le successive informazioni sono tratte prevalentemente da questo saggio.

⁴⁶⁶ Cfr. H. HECHT, *Shakespeare in unserer Gegenwart*, «Shakespeare-Jahrbuch», 70, 1934, p. 117.

⁴⁶⁷ Cfr. O. ZUR NEDDEN, *Drama und Dramaturgie im 20. Jahrhundert: Abhandlungen zum Theater und zur Theaterwissenschaft der Gegenwart*, Würzburg, Triltsch, 1943.

⁴⁶⁸ Cfr. E. L. STAHL, *Shakespeare auf der deutschen Bühne 1935 und 1936*, «Shakespeare-Jahrbuch», 72, 1936, p. 239.

⁴⁶⁹ R. SCHLÖSSER, *Der deutsche Shakespeare*, «Shakespeare-Jahrbuch», 74, 1938, pp. 22-24.

⁴⁷⁰ Cfr. T. F. FISCHER, *Shakespeares Hamlet*, in: «Stadttheater und Kammerspiele der Stadt Münster», 14, 1937-38, programma N. 14.

i teatri dovessero fare esplicita richiesta per poter mettere in scena dei drammi, il teatro di Bielefeld rappresenta un esempio calzante di come il Bardo fosse stato rappresentato in ogni stagione e come egli fosse radicato nella cultura tedesca lo dimostra anche che una delle prime rappresentazioni nella *Kammerspiele* di una Monaco devastata dalla guerra nel '45 fosse proprio il *Macbeth*, indice di una resistenza dell'autore anche al processo di denazificazione.

Detto ciò, rimane solo da chiedersi se effettivamente i tedeschi siano riusciti a reclamare questo diritto a tal punto da poter definire l'autore come *unser Shakespeare*.⁴⁷¹ Credo che a tal proposito le parole di Symington, autore del libro *The Nazi Appropriation of Shakespeare: Cultural Politics in the Third Reich*, siano particolarmente adeguate, quando afferma che la complessità dell'individuo, della coscienza e dell'interiorità umana presente nelle sue opere conferirono una sorta di immunità alla manipolazione e alla propaganda, impedendo un totale controllo da parte dei nazionalsocialisti e facendo in modo che i classici preservassero il loro potere; ciò è esemplificato dall'irriverenza delle produzioni di Fehling, dall'umanesimo di Hilpert e dall'estetismo di Gründgens, i quali sfruttarono le sue più grandi opere proprio per condannare in forma velata la natura totalitaria del regime, dando prova della propria indipendenza estetica:

Whereas the Nazis emphasized and promoted the virtues of Volk and collective, Shakespeare's works concentrate on the individual and on the problems of the individual. Where the "people" appear in Shakespeare's serious plays [...] they are depicted as fickle and unreliable. Thus in attempting to appropriate the content of Shakespeare's plays for their own ends, the Nazis were dealing with an essentially recalcitrant entity and were doomed to fail. The Nazis lost the ideological war before they lost the real one.⁴⁷²

Tale conclusione mi sembra ascrivibile non solo allo Shakespeare nazista, ma ad ogni tentativo di corruzione del suo testo compiuto in Germania e altrove nel corso dei secoli, sfruttando appunto la varietà incommensurabile della natura umana da lui presentataci per sostenere questo o quell'argomento, tesi o ideologia. Infatti, per quanto lo si possa studiare a fondo, in lui vi è sempre qualcosa che sfugge, di indecidibile, di cui non possiamo appropriarci totalmente e che diventa oggetto di ulteriori analisi, rifiutando qualsiasi forma di categorizzazione e trascendendo con la universalità del suo genio lo stesso concetto di appartenenza nazionale.

⁴⁷¹ Trad.: «il nostro Shakespeare».

⁴⁷² R. SYMINGTON, *The Nazi Appropriation of Shakespeare: Cultural Politics in the Third Reich*, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 2005, p. 270. Trad.: «Mentre i nazisti enfatizzarono e promossero le virtù del Volk e del collettivo, le opere di Shakespeare si concentrano sull'individuale e sui problemi dell'individuale. Quando la folla appare nelle opere tragiche di Shakespeare [...] è rappresentata come volubile e inaffidabile. Pertanto nel tentativo di appropriarsi del contenuto dei drammi di Shakespeare per i loro propri fini, i nazisti stavano trattando un'entità essenzialmente recalcitrante ed erano condannati a fallire. I nazisti persero la guerra ideologica prima che perdessero quella vera e propria».

LA “TRAGEDIA-SATIRA” DI ŠOSTAKOVIČ,
TRA SHAKESPEARE E CULTURA SOVIETICA

di Sara Mazzoni

Nel tragico e nel comico Shakespeare non vedeva soltanto il sublime e il quotidiano, l'ideale e il reale. Egli li considerava qualcosa di simile al tono maggiore e al minore in musica. Disponendo il materiale del dramma nell'ordine desiderato, si serviva dell'alternarsi di poesia e di prosa e dei loro passaggi, come di accordi musicali.

Boris Pasternak

Finita di comporre nel 1932 e rappresentata per la prima volta a Leningrado il 22 gennaio 1934, l'opera lirica di Dmitrij Dmitrevič Šostakovič (1906-1975) *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* è uno dei più formidabili capolavori musicali mai composti in Unione Sovietica e può essere considerata un'opera “shakespeariana”, indipendentemente dall'inevitabile suggestione fornita nel titolo. Pur portando i segni della tradizione ottocentesca – wagneriana e musorgskiana in particolare –, l'opera rappresenta un importante momento di distacco musicale, ideale e storico, dal modello di opera romantica, nella quale l'influenza di Shakespeare si era massimamente realizzata in tutta Europa, Russia compresa. D'altro canto, l'opera non afferisce ad alcuna delle Avanguardie russe, né riuscì a inserirsi nel canone imposto dal nascente Realismo socialista, sebbene in essa si possano notare l'influsso estetico delle prime e l'intenzione ideologica dell'altro. Secondo i disegni del compositore, l'opera sarebbe dovuta essere la prima di una trilogia destinata a dipingere il processo di liberazione della donna prima, durante e dopo la Rivoluzione, tuttavia l'espressionismo musicale e il tema “passionale” del componimento furono stroncati dalla censura e Šostakovič subì le accuse di “formalismo” da parte delle autorità sovietiche. Oltre a fornire una breve spiegazione del contesto in cui la *Lady Macbeth* nasce, nonché delle influenze e delle intenzioni artistiche di Šostakovič, il presente lavoro intende mostrare i procedimenti impiegati dal compositore nella creazione di quella che lui stesso definisce una “tragedia-satira”, ossia il permeare di elementi fortemente grotteschi e satirici all'interno di un'opera tragica: procedimenti che pongono Šostakovič in una linea di continuità con l'opera di William Shakespeare.

Gli anni in cui Šostakovič scrisse la *Lady Macbeth* furono quelli conclusivi del processo, durante il quale – a partire dai primi del Novecento e con il contributo della Rivoluzione – si era assistito allo stravolgimento della tradizione artistica ottocentesca e al fiorire delle Avanguardie. In questo periodo, e più precisamente a partire dal 1932, su iniziativa del Partito aveva iniziato a prendere forma la necessità di una regolamentazione, che indirizzasse la produzione di qualsiasi forma d'arte alla comune causa della costruzione del Socialismo. Tale regolamentazione fu identificata nel 1934 attraverso la definizione del “Realismo socialista” il cui scopo era quello di dipingere la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. Tale definizione, modellata in ambito letterario, risultò di assai più ardua interpretazione in musica. Di conseguenza, fu fondata l'Unione dei

compositori sovietici, che risultò da un'associazione di compositori e musicologi, probabilmente proprio allo scopo di rispondere alla necessità di stabilire il ruolo della musica nel sistema del pensiero sovietico. Lo statuto dell'Unione rispondeva al problema come segue:

L'attenzione del compositore sovietico deve essere rivolta ai vittoriosi principi progressisti della realtà, a tutto ciò che è eroico, luminoso e bello. Tutto ciò caratterizza il mondo spirituale dell'uomo sovietico e deve essere fuso tramite l'uso di immagini musicali piene di bellezza e di forza. Il Realismo socialista richiede una lotta implacabile ai principi modernisti che negano il popolo e che sono tipici della decadenza dell'arte borghese contemporanea.⁴⁷³

Da una tale definizione risulta evidente come il problema si riducesse sul piano teorico a una opposizione che vedeva da un lato il Realismo Socialista, dall'altro quei "principi modernisti" che furono etichettati come "formalismo". Sul piano pratico, con il fallimento della Rivoluzione globale, i leader sovietici si ritrassero verso un dichiarato nazionalismo, cosicché in musica tale opposizione trovò espressione mediante un generale conservatorismo, la rivalutazione della storia, il ritorno alle fonti della tradizione del "gruppo dei Cinque"⁴⁷⁴ e mediante la condanna di tutto ciò che poteva essere identificato come "individualista". Ciò detto, quale significato ebbe l'opera di Shakespeare in questo nuovo contesto culturale e, più strettamente, musicale? Come nel resto d'Europa, in Russia l'eredità shakespeariana aveva raggiunto il suo massimo splendore a partire dall'Ottocento, grazie alla diffusione di idee romantiche, caratterizzate dal rifiuto del razionalismo neoclassico e della critica dei canoni classici in tutte le forme d'arte. Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1862) era stato il primo a riconoscere l'importanza di Shakespeare e la sua totale aderenza alla natura⁴⁷⁵ e successivamente Aleksandr Sergeevic Puskin (1799-1837), ammirandone l'abilità di descrivere le passioni umane, lo aveva elevato a suo maestro.⁴⁷⁶ Tra i compositori russi del Romanticismo, ad essere più intimamente investito dallo spirito shakespeariano era stato invece Petr Ilič Čajkovskij (1840-1893), il quale, riferendosi al proprio poema sinfonico *Romeo e Giulietta* (1869), ebbe a scrivere: «sarà il mio lavoro più importante. È assurdo come io non mi sia mai accorto di essere come predestinato alla messa in musica di questo dramma. Non c'è nulla di più adatto alla mia personalità musicale».⁴⁷⁷ Tuttavia, anche gli intellettuali di orientamento rivoluzionario non avevano mancato di mostrare interesse verso l'opera del drammaturgo: György Lukács fa notare che già Karl Marx si era servito dell'espressione "shakespeareggiare", al fine di indicare ciò che egli ed Engels esigevano dal dramma e cioè «una descrizione vigorosa e realistica delle lotte di classe quali sono realmente state e una raffigurazione concreta delle loro reali forze motrici e dei loro reali conflitti oggettivi».⁴⁷⁸ L'interpretazione marxista si riflesse pienamente sulla critica sovietica, per cui gli eroi shakespeariani, primo fra tutti Amleto, vivono con angoscia la

⁴⁷³ B. SCHWARZ, *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1981*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 114.

⁴⁷⁴ Il "Gruppetto possente" (*Mogučaja kučka*), oggi meglio conosciuto col nome di "gruppo dei Cinque" giovani compositori romantici accomunati dalle idee slavofile e dal "dilettantismo" inteso come opposizione a qualsiasi forma di accademismo, era stato fondato da Milij Aleksevič Balakirev (1837-1910) nel 1869 ed era composto da Cesar Cui (1835-1918), Aleksandr Porfirevič Borodin (1833-1887), Modest Petrovič Musorgskij (1839-1881) e Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov (1844-1908). Sebbene non rifiutassero gli insegnamenti della tradizione occidentale *in toto*, il principale merito dei Cinque consiste nell'aver fuso e assimilato temi della tradizione popolare agli strumenti forniti da quella più classica e colta.

⁴⁷⁵ N. M. KARAMZIN, *O Šekspire i ego tragedii "Julij Cezar"*, 1786, http://rvb.ru/18vek/karamzin/2hudlit/_01text/vol2/02criticism/32.htm, consultato il 20 marzo 2017.

⁴⁷⁶ A. ZANCO, *Shakespeare in Russia*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», Serie II, Vol. 7, No. 2/3 (1938), pp. 263-285.

⁴⁷⁷ P. E. VAJDMAN, "Romeo i Džul'etta", *uvertjura-fantazija*, <http://www.tchaikov.ru/romeo.html>, consultato il 20 marzo 2017.

⁴⁷⁸ G. LUKÀCS, *La polemica tra Marx, Engels e Lassalle sulla tragedia "Franz Von Sickingen"*, in «Il marxismo e la critica letteraria», Torino, Einaudi, 1973, p. 89.

situazione sociale in cui si trovano, rappresentando «la necessità di un cambiamento immediato nel tessuto sociale».⁴⁷⁹ Essi rappresentano il punto di rottura con i privilegi del feudalesimo, ma, proprio in virtù dei principi etici che incarnano, sono altresì distanti dalle logiche borghesi.

Il più shakespeariano dei compositori sovietici risulta essere sicuramente Dmitrij Šostakovič, non tanto per i temi shakespeariani di alcuni suoi lavori significativi (*Re Lear*, *Amleto*, i *Sonetti*), bensì in virtù della produzione di opere che rispecchiano lo spirito del drammaturgo inglese, pur non essendovi legate da un programma mirato. Šostakovič aveva conosciuto l'opera di Shakespeare probabilmente attraverso le traduzioni di Pasternak e seppe osservare come in essi «ciò che è tragico emerge nel grottesco, ciò che è saggio attraverso lo “sciocco”».⁴⁸⁰ Pianista di talento precoce, Šostakovič aveva iniziato a formarsi presso il Conservatorio di Leningrado, sua città natale, nel 1919, dove fu influenzato principalmente dalla tradizione dei Cinque, ma successivamente i suoi interessi virarono verso un'impostazione decisamente più modernista:

Nei miei anni di studio al Conservatorio di Leningrado fui fortemente influenzato dalle opere del Gruppetto Possente [...]. Dopo aver terminato il Conservatorio iniziai a studiare la musica moderna occidentale. Le opere di Hindemith, Krenek e soprattutto Stravinskij esercitarono su di me un'enorme influenza che si sostituì a quella del Gruppetto Possente. Devo dire che fu un'ottima influenza.⁴⁸¹

Il periodo, in cui Šostakovič iniziò a compiere i suoi primi passi come compositore, coincise con un periodo di notevole apertura in campo artistico da parte della politica culturale messa in atto da Lunačarskij, un periodo in cui il compositore attraversò una fase «innovativo-sperimentale»⁴⁸² che lo avvicinò alle locali tendenze futuriste, a Mejerchol'd e a Majakovskij. È in questi anni che Šostakovič compose la sua prima opera lirica, *Il Naso* (1927-1928), tratta dall'omonimo, celebre racconto (1836) di Gogol', autore molto in voga nella produzione teatrale di primo Novecento e di grande ispirazione per le Avanguardie. La scelta del *Naso* come soggetto per un'opera lirica fu di natura inequivocabilmente politica: con la sua surreale dilatazione degli spazi, la satira gogoliana della società russa ai tempi di Nicola I costituiva il più illustre esempio di critica al conservatorismo e all'ideologia anti-rivoluzionaria. Tuttavia, nonostante l'iniziale simpatia nutrita da Šostakovič per il futurismo, con lo stabilizzarsi della nuova situazione politica e a partire dagli anni Trenta, nel compositore andò rafforzandosi «il senso della “missione” del compositore sovietico, il senso della missione della musica come strumento di educazione e formazione della coscienza delle masse».⁴⁸³ Al fine di portare a compimento tale missione e costruire così l'opera lirica sovietica, Šostakovič condivideva la convinzione di Maksim Gor'kij (1868-1936), secondo il quale era indispensabile, per la cultura sovietica, attingere dal patrimonio letterario russo.

Per il soggetto della sua seconda opera lirica, Šostakovič scelse la novella di Nikolaj Semenovič Leskov (1831-1895) *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* del 1865. Autore fino ad allora per lo più sconosciuto e sottovalutato, Leskov aveva iniziato ad essere apprezzato proprio da Gor'kij, che su di lui scrisse: «Lontano dal pubblico e dai letterati, visse questo grande scrittore, isolato e incompreso quasi fino alla fine dei suoi giorni».⁴⁸⁴ Difatti, a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, Leskov aveva impiegato, come fonte d'ispirazione delle proprie narrazioni, aspetti

⁴⁷⁹ S. MANZONI, *Il processo ideologico del sinfonismo sovietico da Shakespeare a Mahler*, in «Musica, storia, analisi e didattica. Contributi del XX Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia», Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2014, p. 99.

⁴⁸⁰ D. ŽITOMIRSKIJ, *Iz vpečatlenij minuvšich let. Dmitrij Šostakovič*, Mosca, 1967, p. 191.

⁴⁸¹ D. D. ŠOSTAKOVIČ, «La mia linea creativa» (1935) in F. PULCINI, *Šostakovič*, Torino, E.D.T., 1988, p. 203.

⁴⁸² F. PULCINI, op. cit., p. 11.

⁴⁸³ L. FERRARI, *Il teatro musicale di D. D. Šostakovič ispirato a Gogol' e a Leskov*, in «Slavia. Rivista trimestrale di cultura» anno II, ottobre-dicembre 1993, Roma, p. 103.

⁴⁸⁴ M. GOR'KIJ, cit. in P. GROMOV, B. EJCHENBAUM, *N. S. Leskov (ocerk tvorcestva)*, in N. S. LESKOV, *Sobranie socinenij*, t.1, Moskva, 1956, p. V.

della vita russa che fino ad allora non erano mai entrati nella letteratura. Estraneo all'aristocrazia, Leskov fu, secondo Gor'kij, molto più vicino al popolo che all'*intelligencija*: i suoi personaggi «si sacrificano per una qualche verità o idea, non per motivi ideali, ma in modo inconsapevole, perché sono trascinati dalla verità, dal sacrificio».⁴⁸⁵ Nelle opere di Leskov emerge un ampio spettro dei problemi sociali dell'epoca, che egli trasmette, aiutato dalla propria abilità non solo di narratore e profondo conoscitore della lingua russa viva, ma anche di giornalista. *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* narra le lugubri vicende di Katerina L'vovna Izmajlova, giovane sposa annoiata di un mercante della periferia russa, la quale accoglie le proposte d'amore di un giovane servo e in combutta con quest'ultimo compie una serie di efferati delitti. Uccide prima di tutti il suocero Boris Timofeevič, il quale aveva scoperto la relazione; successivamente, per poter sposare l'amante Sergej, uccide il marito Zinovij, e infine il piccolo nipote, la cui presenza le avrebbe impedito di accedere all'eredità del marito e conservare quindi la propria condizione sociale. Scoperti, i due amanti vengono deportati in Siberia ai lavori forzati, ma, poiché le condizioni sono ormai mutate, durante il tragitto Sergej inizia a corteggiare altre deportate, fino a che, profondamente ferita e pazza d'amore, Katerina non si getta dall'imbarcazione nel fiume, trascinando con sé la nuova amante del giovane.

Il libretto dell'opera, scritto dallo stesso Šostakovič in collaborazione con il drammaturgo Aleksandr Germanovič Prejs (1905-1942), si discosta dalla trama dell'originale da un punto di vista più qualitativo che quantitativo. In questa versione della storia, Katerina Izmajlova uccide il suocero e il marito, ma non il piccolo nipote, come avviene in Leskov. Inoltre, se nell'originale lo sfondo del racconto è piuttosto indefinito, i due librettisti aggiungono diversi personaggi e situazioni tipiche della Russia zarista: un pope, un nichilista, un socialista, la polizia... senza però modificare sostanzialmente la struttura della trama. Tuttavia, il modo in cui gli eventi, la protagonista e gli altri personaggi vengono presentati fa sì che, a differenza del racconto leskoviano, Katerina non risulti inerme alle proprie passioni, bensì vittima delle aspettative della società borghese, dai cui soprusi vorrebbe affrancarsi. Se, nel racconto, la protagonista si aggira per le stanze della casa, annoiata e avvinta alla propria condizione, nell'opera ella lamenta la propria situazione, percependola come un'ingiustizia. Nell'opera Katerina Izmajlova uccide il marito e il suocero, ma Šostakovič non la condanna e fa confluire nella sua sorte drammatica le ingiustizie sociali del tempo:

Una donna dotata, intelligente e superiore alla media, che rovina la propria vita a causa dell'opprimente posizione a cui la Russia prerivoluzionaria l'assoggetta. Maksim Gor'kij disse in occasione del suo Giubileo: "Bisogna imparare. Bisogna conoscere il proprio paese, il suo passato, il suo presente e il suo futuro". E il racconto di Leskov corrisponde al postulato della frase di Maksim Gor'kij come meglio non si potrebbe. Esso è un eccezionale e impressionante rappresentazione delle epoche oscure della Russia prerivoluzionaria. Per il compositore della *Lady Macbeth* esso è letteralmente un tesoro. I caratteri disegnati con chiarezza, i conflitti drammatici, tutto ciò mi attrasse immensamente.⁴⁸⁶

Roberta De Giorgi evidenzia come nel racconto siano presenti «vari sottotesti» e che ciò «avrebbe permesso, in una fase di "riscrittura" in un altro sistema semiotico, di porre in risalto uno qualsiasi di questi aspetti: erotico, shakespeariano, mitologico-simbolico, grottesco e finanche sociale». In tal modo si spiegherebbe quindi l'operazione di Šostakovič, che «almeno nelle dichiarazioni pubbliche [...] diede maggior rilievo a quest'ultimo aspetto».⁴⁸⁷ Per il compositore, la componente sociale sarebbe dunque la più importante, tuttavia si osserva come egli non trascuri, bensì amplifichi anche la maggior parte di molti degli altri aspetti presenti nella novella. La duplice

⁴⁸⁵ *Id.*

⁴⁸⁶ D. D. SOSTAKOVIC, *Una tragedia satirica*, in PULCINI, *op. cit.*, p. 202.

⁴⁸⁷ R. DE GIORGI, *Il testo della Lady Macbeth da Leskov a Sostakovic*, in R. GIAQUINTA (a cura di), *Dmitrij Šostakovič: tra musica, letteratura e cinema. Atti del convegno internazionale*, Firenze, Olschki Editore, 2008, p. 72.

amplificazione della componente drammatica da un lato e dell'aspetto grottesco dall'altro permette al compositore di costruire una satira densa di spessore sociale, che per la sua completezza e la capacità di suscitare emozioni contrastanti ne rivela l'ispirazione shakespeariana. L'opera si realizza tramite l'intreccio sapiente di più generi: connotata da tratti spiccatamente lirici e tragici, l'eroina di Šostakovič è circondata da una preponderanza di personaggi maschili, caratterizzati da forti tinte grottesche e satiriche. Di qui la definizione fornita dallo stesso compositore, che si riferisce alla propria opera come a un'opera "tragico-satirica":

L'opera è per me tragica. Direi che la si potrebbe definire un'opera tragico-satirica. [...] Mi sono preoccupato di dare a tutti gli avvenimenti che la circondano un oscuro carattere satirico. Il termine "satirico" non è certo da intendersi nel suo significato di "ridicolo, canzonatorio". Al contrario: con la *Lady Macbeth* mi sono preoccupato di creare un'opera che sia una satira larvata e, gettando la maschera, obblighi a odiare lo spaventoso arbitrio e i soprusi della classe dei commercianti.⁴⁸⁸

L'aspetto grottesco dei personaggi e delle situazioni della "Lady Macbeth" rivela il lato più dissacrante della satira sociale di Šostakovič: se, ad esempio nel *Macbeth* di Shakespeare le passioni entrano in gioco a causa del trono regale, nella "Lady Macbeth", il livello delle aspirazioni dei personaggi risulta notevolmente più basso e sensuale. A questo proposito, il personaggio e la sorte di Boris Timofeevič sono particolarmente rappresentativi: nel racconto di Leskov egli non occupa la stessa posizione di rilievo che occupa nell'opera, dove invece, nel suo dispotismo e nella sua volgarità, egli è il principale oppressore della nuora, verso la quale è anche morbosamente attratto:

BORIS: La mia vita, l'ho vissuta bene.
A me è andata bene!
Zinovij non mi assomiglia affatto!
Nemmeno la moglie riesce a soddisfare.
Alla sua età,
ecco io...
Eh! Io l'avrei...
Eh, eh, eh!⁴⁸⁹

La morte di Boris Timofeevic, in sé tragica, è circondata da un'atmosfera assurda e irriverente e dalla noncuranza dei servi, fino alle ridicole parole pronunziate dal pope sul suo cadavere, esplicita satira dell'ignava indifferenza delle gerarchie ecclesiastiche:

POPE: Guai ai funghi nella minestra fredda,
come disse Nikolaj Vasilevič Gogol',
il grande scrittore della terra russa.
Strani pensieri vengono prima della morte:
Boris Timofeevič ha detto
che moriva come un topo.
Ma ciò non può essere:
il topo muore,
mentre l'uomo passa a miglior vita.
Strano...
Comunque è bene pregare per l'anima sua.
*Requiem aeternam dona eis Domine...*⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ D. D. SOSTAKOVIC, op. cit.

⁴⁸⁹ D. D. SOSTAKOVIC, A. G. PREJS, *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (libretto d'opera), atto II: «Chorošo prožil žizn' / ešče by ja. / Zinovij ne v menja: / daže ženu uvažit' ne možet / mne by ego goda / vot by ja, ech! / Ja b ee... / che che che».

Un simile procedimento viene adottato e amplificato anche sul personaggio di Sergej, il giovane garzone, oggetto della passione amorosa della protagonista. La sua figura è distante dal prototipo cavalleresco o romantico, del quale conserva soltanto una mascherata esteriorità. Sergej è probabilmente il più grottesco tra i personaggi dell'opera, caratterizzato da uno stucchevole e smielato servilismo e da uno spregiudicato opportunismo:

KATERINA: Sergej, io non possiedo nessun libro.
Io stessa non sono istruita
e mio marito non legge.

SERGEJ: Mi annoio.

K.: E perché non ti sposi?

S.: Con chi?
La figlia di un signore non mi sposerebbe
e non voglio una ragazza povera
e ignorante.
Io sono un uomo sensibile;
e così, mi annoio.⁴⁹¹

Dal punto di vista musicale, i momenti più grotteschi e satirici sono enfatizzati da scelte melodiche e d'accompagnamento ironiche e aggressive: gli assoli di Sergej o di Boris Timofeevič sono spesso sovrastati dall'intrico dei fiati e degli archi, talvolta con un intento drammatico, talvolta canzonatorio. Particolarmente evocativo è anche l'ironico impiego ostinato e impertinente degli ottoni nei momenti più intensamente erotici.

In modo diametralmente opposto, la figura di Katerina si staglia su tutte le altre in maniera sinceramente drammatica. Si ritiene che la scena iniziale sia particolarmente esemplificativa: Katerina L'vovna è sola e si aggira per le stanze della casa, pronunciando quella che Rosso definisce una «monodia»:⁴⁹² si tratta di un particolare tipo di esecuzione che già nella Grecia classica «era ritenuto più adatto, rispetto a quello corale, per esprimere sentimenti personali intensi e patetici». Tale termine sembrerebbe adatto a descrivere tale brano introduttivo, che condivide anche «un'altra particolarità con la musica greca, vale a dire la sua varietà nella differenziazione degli intervalli e, soprattutto, nelle loro combinazioni nei modi melodici».⁴⁹³ Dal punto di vista musicale, l'eroina risalta su tutti gli altri personaggi: nella sua «monodia», oltre al taglio lirico della voce, il canto è sostenuto da un accompagnamento strumentale che tende a risaltare la melodia, donandole una particolare intensità drammatica.

Per concludere, i punti di continuità tra la *Lady Macbeth* di Šostakovič e il linguaggio drammatico di Shakespeare – di *Macbeth* in particolare – non sono circoscritti al procedimento della tragedia-satira. Per esempio, nel racconto di Leskov il defunto suocero appare a Katerina L'vovna sotto le sembianze di un gatto parlante, che si prende gioco di lei. Nell'opera di Šostakovič, il fantasma di Boris Timofeevič le appare, in modo simile alle apparizioni di Banquo nel *Macbeth*. Inoltre, se nel racconto la protagonista non mostra alcun segno di pentimento per i delitti compiuti, nell'opera Katerina L'vovna si consegna alla polizia distrettuale, consapevole delle atrocità commesse: nel suo percorso di coscienza, ella somiglia di più a un Macbeth, che a una Lady

⁴⁹⁰ *Id.*: «Och, už eti mne gribki da botvin'i / kak skazal Nikolaj Vasil'jč Gogol' / velikij pisatel' zemli ruskaj. / Da čudnye mysli pered smertiju prichodjat. / Boris Timofeič govoril, / čto on kak krysa izdychaet; / tol'ko ne mozet etogo byt': / krysa dochnet, / a čelovek prestavljaetsa. / Čudno... / Odnako ponichidku ne mešaet otslužit'. / *Nyne otpuščaesi rada tvoego, vladuko...*».

⁴⁹¹ *Ib.*, atto I: «K.: Netu u menja, Sergej, nikakich knižek. / Sama ja negramotnaja, / A muž ne knig čitaet. / S.: Skuka odolevaet. / K.: Čto ž ty ne ženiš'sja? / S.: Na kom? / Chozjajskaja doč za menja ne pojdet, / A prostych mne ne nado; / Neobrazovannost' vsë, / A ja čelovek čuvstvitel'nyj; / Vot i skučaju».

⁴⁹² G. ROSSO, *La monodia di Katerina "Ach, ne spitsja bol'se» nella prima versione della Lady Macbeth del distretto di Mcensk*, in R. GIAQUINTA, *op. cit.*, pp. 81-96.

⁴⁹³ *Ead.*, p. 83.

Macbeth, il cui ruolo nell'opera sembra assunto invece da Sergej. Tali punti di continuità sono a maggior ragione comprensibili, anche se si considera il fatto che Šostakovič leggeva e conosceva Shakespeare. Riprendendo le parole di Pasternak poste all'inizio di questo lavoro, si può affermare che egli portò in musica il procedimento shakespeariano di unire tragico e comico.

LE RISCRIITTURE DI SHAKESPEARE NELLA DRAMMATURGIA RUSSA
CONTEMPORANEA.

TITIJ BEZUPREČNYJ (TITO IMPECCABILE) DI MAKSIM KUROČKIN E
IZOBRAŽAJA ŽERTVU (RECITANDO LA VITTIMA) DEI FRATELLI PRESNJAKOV

di Natalia Osis

Nel presente lavoro verrà analizzato il fenomeno delle riscritture delle *pièce* di William Shakespeare nel teatro moderno russo, con un'analisi dettagliata dei testi teatrali *Titij Bezuprečnyj* (Tito Impeccabile) di Maksim Kuročkin e *Izobražaja žertvu* (Recitando la vittima) dei fratelli Presnjakov.

L'inizio del XXIesimo secolo ha visto diffondersi il fenomeno del *remake* nella drammaturgia russa, descritto e analizzato sotto vari aspetti dagli studiosi di teatro e di letteratura, non solo russa. «Concetti come quelli di adattamento, rilettura, riscrittura, remake, intertestualità o ipertestualità, sono recentemente tra i più frequentati dalla critica letteraria e fondano, quali modelli, esperienze artistiche di un postmodernismo citazionista e parodico» – scrive Loretta Innocenti nel suo saggio *La scena trasformata*.

La riflessione sul fenomeno dei “testi nati da altri testi” – e poi anche di ipertestualità e intertestualità – prende le mosse dai grandi visionari del ventesimo secolo: Michail Bachtin, Roland Barthes, Julia Kristeva, Gerard Genette e Jurij Lotman, e si configura come un vasto spettro di indagine multiforme e vario, sia come intenzionalmente specifico, sia in modo molto ampio, fondando un approccio sistematico al problema dei testi secondari.

Ma prima di provare a disegnare un quadro completo, dobbiamo soffermarci sulla questione terminologica. Nonostante l'oggetto della ricerca sia sempre lo stesso (seppur indagato da una vasta prospettiva), la terminologia cambia in modo interessante.

Roland Barthes, nel suo saggio *Dall'opera al testo*, ha proposto un passaggio dal termine “opera” al termine “testo”, sottolineando l'importanza della «stereofonia degli echi, citazioni, e referenze» [1977, 160]. Gérard Genette ha introdotto il concetto di palinsesto e di letteratura al secondo grado [1982, 5], intendendo con questo termine tutte le opere dove si avverte una relazione con altra/e opera/e. Jurij Lotman è approdato ad una definizione simile: “testi di secondo tipo” (*teksty vtoričnogo tipa*) [1992, 153], che nell'interpretazione di Rabinowitz si chiamano “artistic recycling” [1980, 241].

Adriane Poole nel suo libro *Shakespeare and the Victorians* [2004] raccoglie un grande numero dei termini esistenti e Julie Sanders ne completa l'elenco nel suo saggio *Adaptation and Appropriation* [2006]. Il libro di Julie Sanders [2006], insieme al saggio di Linda Hutcheon *The Theory of adaptation* [2006], fornisce un panorama vasto e dettagliato della questione. Entrambe le autrici propongono però altri termini: Julie Sanders vota per “adattamento”, mentre Linda Hutcheon ritiene conclusivi due termini: “adattamento” e “appropriazione”.

All'ampio ventaglio terminologico bisogna aggiungere “remake” – termine non chiarito fino in fondo, la cui storia e trasformazione sono discusse nel saggio *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake* da Thomas Leitch. [2002]

Presa in considerazione la vastità⁴⁹⁴ del campo di ricerca sui testi derivati, adattamenti e remake, etc., formuliamo meglio il tipo di testo che ci interessa e che verrà analizzato: le *pièce* teatrali nate da opere shakespeariane, autonome concettualmente, che non si pongono un'esistenza

⁴⁹⁴ Una sistematizzazione delle varie ricerche sull'argomento si può trovare in: J. SANDERS, *Adaptation and appropriation*; L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*; L. INNOCENTI, *La scena trasformata*, e O. BADGASARYAN, *Theoretical Approaches to the Study of Secondary Texts*.

surrogata all'originale, ma vi accennano nel contesto di un'opera nuova, indipendente.

In effetti dobbiamo trattare di un caso molto particolare: in primo luogo perché abbiamo limitato i confini della nostra ricerca all'ambito teatrale, in secondo luogo perché entriamo nello specifico del mondo shakespeariano – due ambiti molto sensibili a tutte le tematiche elencate sopra: ipertesto, palinsesto, adattamento, etc.

Il teatro, secondo Loretta Innocenti «è un'arte particolarmente interessata alla questione della trasformazione di testi preesistenti [...], da sempre luogo di adattamento, dove persino la rappresentazione di un testo drammatico scritto, la sua messinscena, può essere considerata una sorta di rilettura, un'interpretazione in tutti i sensi» [2010, 8].

Shakespeare il Bardo non è solo il maggior autore inglese, ma anche l'autore che ha fatto nascere più opere derivate. La genesi delle opere di vario tipo ispirate dall'opera drammaturgica del Bardo ha l'andamento del percorso di un fiume carsico e varia nel corso del tempo.

Solo durante il regno della regina Vittoria sono state prodotte decine e decine di opere letterarie di tutti i generi. Ecco il quadro che disegna Adrian Pool nell'introduzione del suo libro *Shakespeare and the Victorians*:

The Victorians had Shakespeare in their bones and blood, so they liked to believe. He was certainly all around them, on stage and on posters, in paintings and print and cartoons, in the air they breathed, on the chiana the ate off. [...] Shakespeare sometimes seemed the Victorians' utterance, a language for expressing and explaining themselves and their world, for talking to each other. [2004, 11]

Chiaramente non solo l'epoca vittoriana è stata famosa per le interpretazioni del Bardo: gli autori successivi a volte presumono di “migliorare” i suoi testi – come nel caso del primo adattatore di Shakespeare sir William Davenant, oppure ne prendono spunto per creare opere cult della loro generazione – come, ad esempio, Tom Stoppard.

Da questo esempio possiamo dedurre che le nuove versioni di opere conosciute, ma per qualche motivo diventate obsolete, non fanno necessariamente parte della cultura del remake (termine comunemente associato all'estetica cinematografica), esattamente come gli ipertesti non appartengono solo ed esclusivamente al postmodernismo.

Secondo M. Gasparov, tutta la letteratura dai tempi della Grecia Antica fino alla fine del Settecento fu la cultura di rilettura, e la “cultura della prima lettura” invece è cominciata dall'epoca del Romanticismo (Romanticismo inglese, tedesco, russo) che dichiarava indipendenza, originalità e freschezza di lettura come la tipologia ideale di percezione. [1988]

In sostanza ogni domanda sui testi secondari porta al discorso delle loro funzioni nella storia della cultura: per esempio, i testi secondari servono per “cancellare la memoria” – o al contrario attualizzarla?

Secondo Lotman si potrebbe vedere la cultura come intelletto collettivo, uno spazio dentro il quale vengono salvati e attualizzati alcuni testi comuni. Però questo processo non è lineare, assomiglia di più alla funzione sinusoidale dove i testi prima si ricordano e poi si dimenticano. La stessa memoria della cultura, secondo Lotman, fa parte dei meccanismi della produzione di testi nuovi. Con il passare il tempo cambia la composizione dei testi “salvati” e alcuni di loro diventano generatori di opere nuove: i “testi che formano la memoria collettiva” non solo servono come un mezzo per decifrare i testi, che circolano nel moderno-contemporaneo strato della cultura, ma generano anche i nuovi testi. [1992]

La distruzione e la trasformazione delle opere vecchie nel materiale per la costruzione di qualcosa di nuovo è considerato da Lotman un processo naturale, continuo e normale per tutta la storia dell'umanità. Le costruzioni medievali fatte con le pietre e le colonne dei palazzi antichi nelle

pièce teatrali moderne “ispirate a Shakespeare” fanno parte dello stesso processo.⁴⁹⁵

Evidentemente i testi secondari (o al secondo grado – se vogliamo usare la terminologia di Genette) non sono altro che «complicati e inconsueti percorsi della cultura che regolarmente distruggono le tradizionali coppie di opposti – come: innovazione-ripetizione, originalità-imitazione, nostalgia del passato - blocco di memoria» [2014, 138] – conclude O. Bagsassaryan nel suo lavoro dedicato alla teoria dei testi secondari in drammaturgia.

Nel sistema di Bagdassaryan che posto si potrebbe trovare per le pièce *Titij Bezuprečnyj* (Tito Impeccabile) di Maksim Kuročkin e *Izobražaja žertvu* (Recitando la vittima) dei fratelli Presnjakov?

La storia di *Titij Bezuprečnyj* è la storia della trasformazione e degli adattamenti al secondo grado e anche al terzo grado: il testo scritto dal drammaturgo ucraino russofono Maksim Kuročkin è capitato tra le mani del regista teatrale Vladimir Mirsoev che ha deciso di trasformarlo in un'opera lirica. Ha scritto lui stesso il libretto ed ha commissionato la musica al giovane (nato nel 1972) compositore Aleksandr Manockov. Sempre Mirsoev è diventato non solo il regista della messa in scena di Titij presso il Kamernyj Musical'nyj Teatr ma anche il produttore di questo spettacolo. A sua volta il testo riprende Tito Andronico (abbastanza fedelmente, senza alterare notevolmente la trama), ma fa anche un riferimento trasparente a George Orwell, essendo ambientato in un futuro lontano dove ogni cittadino è perennemente osservato – “l'ideologia di non-violenza” porta all'idea che ogni cittadino rappresenti una potenziale minaccia per la società.

Il testo di Kuročkin è pieno di riferimenti vari: dal “play in a play” – il teatro dentro il teatro – come l'omaggio al Bardo all'infinita varietà di cliché nel disegno del futuro.

Maksim Kuročkin ama lavorare con i miti, adattandoli alla nuova realtà, creando la sua versione delle storie leggendarie. Ma in questa pièce usa tutta la sua esperienza non solo teatrale, ma anche culturale per creare un intertesto incredibilmente complesso dove la ricerca dei riferimenti culturali diventa il gioco più importante.

I critici, in effetti, collegano la messa in scena di *Titij Bezuprečnyj* di Kuročkin anche alla drammaturgia più recente. Scrive il critico teatrale Maja Krylova [2015]:

Чрезмерность кровавых страстей у раннего Шекспира (горы покойников, три отрубленных руки и один отрезанный язык) не могла не спровоцировать соавторов оперы на черный юмор, жгучую иронию и тотальный абсурд – после Хармса и обэриутов, Ионеско и Беккета дорога ему открыта.

L'esageratamente sanguinosa opera di Shakespeare (una montagna di cadaveri, mani e lingue tagliate) non poteva non spingere co-autori dello spettacolo verso l'umorismo nero e l'assurdo totale – dopo Charms e il movimento OBERIU, Ionesco e Beckett la strada era aperta.⁴⁹⁶

Un altro critico – Marina Gajkovič – propone un'altra visione:

Пьеса-хамелеон: можно ставить как политическую сатиру, можно – как театр абсурда, как футуристическую антиутопию, памфлет, фантастический экшн, психоаналитическую драму «по Фрейдю» и т.д. и т.д.

Questa è una pièce-camaleonte: può essere messa in scena come satira politica, anti-utopia futuristica, come fantascienza, come un dramma di psicoanalisi secondo Freud, etc, etc. [2015]

La quantità dei riferimenti culturali vari nel testo di Kuročkin non lascia tanto spazio allo sviluppo dei caratteri o ai rapporti tra personaggi, ma questo non è lo scopo dell'autore. Lui è

⁴⁹⁵ Un altro approccio ai testi secondari è proposto da Bloom nei suoi lavori *The Anxiety of Influence* (1973) e *A Map of Misreading* (1975), dove la relazione tra i testi-padri e i testi-figli è determinata dal complesso di Edipo.

⁴⁹⁶ Tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

interessato a provvedere ad un divertimento intellettuale più fine: gli spettatori sono invitati a cercare collegamenti culturali – come i bambini alla ricerca del tesoro.

La situazione con la pièce di Oleg e Vladimir Presnjakov è completamente diversa. Il testo *Izobražaja žertvu* (Recitando la vittima) è stato messo in scena in vari palcoscenici tra i quali si può nominare quelli così prestigiosi come Edinburgh Theatre festival e il Teatro D'Arte di Mosca (MXAT) e ha anche avuto una forma cinematografica con il titolo *Playing a victim* portando agli autori diversi premi, compreso Marco Aurelio D'Oro al Festival Internazionale del film di Roma.

I fratelli Presnjakov creano una nuova versione di Amleto dove la sequenza degli eventi e i rapporti tra i protagonisti riprendono (seguono) senza grandi alterazioni la trama di Shakespeare.

L'invenzione veramente interessante dei co-autori è il loro modo di reinventare il gioco (playing): il protagonista dei fratelli Presnjakov lavora per la polizia, "recitando la vittima" nelle ricostruzioni del crimine durante l'investigazione. Ovviamente questa occupazione strana non è inventata dagli autori solo per stuzzicare la curiosità degli spettatori verso una professione insolita. Questo è ciò che diventa il piccolo spettacolo di Amleto, il suo teatro di rivelazione nella realtà odierna.

Chiaramente proprio questo gioco contribuisce a rivelare l'assassino quando l'"Amleto di oggi" uccide suo zio, sua madre e la fidanzata. Nessuna invasione dei nemici, solo un delitto e un castigo. Il padre del protagonista nella pièce *Recitando la vittima* non è il fantasma – è solo un sogno ricorrente che potrebbe essere un riferimento sia a Freud sia al vedere il sogno come canale preferenziale per collegarsi al trascendentale – come nella prassi delle religioni pagane.

Шекспир, постоянно пользуясь чужими сюжетами и конфликтами (разумеется, несколько видоизменяя их при этом), одновременно удивительно четко следует ключевым событиям фабулы, чем особенно примечателен «Гамлет». Старые конфликты должны получить принципиально новое истолкование, потому что снова принципиально изменились взаимоотношения между человеком и трансцендентным, каковые отношения есть важный предмет Шекспира-трагика

Shakespeare, utilizzando di continuo storie e conflitti altrui (evidentemente alterandoli in qualche misura), allo stesso tempo in modo sorprendentemente fedele segue gli avvenimenti chiave della fabula, quel che è così particolarmente notevole in Amleto. I vecchi conflitti devono ottenere principalmente una nuova interpretazione, perché di nuovo sono cambiate principalmente le relazioni tra l'uomo e il trascendente, relazioni che sono il tema fondamentale dello Shakespeare tragico. [Busina 2010, 169]

Si potrebbe dunque dire che ai fratelli Presnjakov interessa più di ogni altra cosa in questa storia proprio il rapporto con il trascendentale, in una accezione molto più ampia. Quando sembra che nel nostro piccolo, nella nostra routine, nel nostro fango non ci possa essere il trascendentale, in realtà per vederlo i drammaturghi contemporanei si servono degli strumenti di Shakespeare.

Quindi la domanda rimane la stessa: chi siamo noi? Dove stiamo andando? Perché stiamo procedendo con così tanta difficoltà? Perché inciampiamo? E se invece stacciamo lo sguardo dai buchi per strada cosa vediamo? Il cielo è ancora qua? E noi proveremo lo stupore e il terrore di sempre quando lo vedremo? O dopo aver pestato così tanto fango forse non siamo più degni di vedere il cielo stellato?

Questa è la serie di domande alla quale risponde quasi ogni remake teatrale di oggi: Dio, hai visto il mio fango, ora dimmi tu: sono ancora degno di vedere il tuo cielo?

Riferimenti bibliografici

M. M. BACHTIN

1986 *Literaturno-kritičeskiye statji*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

1960 *Tvorčestvo François Rabelais i narodnaja kul'tura srednevekovja i Renessansa*. Moskva. Chudožestvennaja literatura. 1940, 1960.

O. JU. BAGDASARYAN

2012 *Piesy-rimejki v Novoj Drame*, "Filologičeskij vestnik", iss.1.

2014 *Teoretičeskie podchody k izučeniju vtoričnyh tekstov*, "Filologičeskij klass", 1 (35).

T. V. BUZINA

2010. *Skvoznoj s'uzet u Šekspira*, "Vestnik TGU" Tambov. 2(82) pp.167-173

M. GAJKOVIČ

2015. *Kuročkin Bezuprečnyj*, Nezavisimaja gazeta. 06.04.2015

M. L. GASPAROV

1988. *Pervočtenije i perečtenije: k tyn'anovskomu pon'atiju suksessivnosti stichotvornoj reči*. "Tret'i tyn'anovskije čtenija", Riga, 1988, pp. 15-28

G. GENNETTE

1982. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Essais».

L. HUTCHEON

2006. *A Theory of Adaptation*, New York and London, Routledge.

1984. *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-century Art Forms*, Methuen, New York and London.

M. IAMPOLSKY

1997. *Translating images*. "Anthropology and Aesthetics", No. 32 (Autumn, 1997)

1993. *Pam'at' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf*. Moskva. Kultura.

L. INNOCENTI

2010. *La scena trasformata*, Pisa, Pacini editori.

2004. *Il piacere del falso: riscrivere Hamlet*, "La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento", a cura di D. GAMBELLI e F. MALCOVATI, I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Roma, Bulzoni, pp. 327-344.

F. KERMODE

1975. *The Classic: Literary Images of Permanence and Change*, London, Faber and Faber.

J. KRISTEVA

1969. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil (trad. it. *Σ η μ ε ι ω τ ι κ ή. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978).

M. KRYLOVA

2015 *Komičeskaja i kosmičeskaja*, Novye izvestija, 08.04.2015.

T. LEITCH

2002. *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*, "Literature Film Quarterly". 1990, vol. 18, issue 3

YU. M. LOTMAN

2002. *Kanoničeskoje iskusstvo kak informacionnyj paradoks*. "Stat'i po semiotike kul'tury i issksustva" Sankt-Peterburg. Akademičeskij proekt.

1992. *Pam'at' v kul'turologičeskom osveshchenii*. "Lotman Ju.M. Izbrannyje stat'i. v.1, Tallin. Aleksandra.
1992. *Tekst v tekste*. "Lotman Ju.M. Izbrannyje stat'i. v.1, Tallin. Aleksandra.

J. H. MILLER

1982. *Fiction and repetition*. Cambridge, London. Harvard University Press.

A. POOLE

2004. *Shakespeare and the Victorians*. London, Bloomsbury publishing.

P. J. RABINOWITZ

1980 *What's Hecuba to us? The audience's experience of literary borrowing*. Susan R. Suleiman and Inge Crosman, eds., *The reader in the text*. Princeton, Princeton University Press.

J. SANDERS

2006. *Adaptation and appropriation*, New York and London, Routledge.

«TROPPO QUESTO CONTAGIO D'OLTREMONTE E D'OLTREMARE CI
 AMMORBA»: GIUSEPPE GIUSTI, MANZONI E IL *MACBETH* VERDIANO

di Francesco Rossini

Una lettera sul Macbeth

Ideato e composto tra il 1846 e gli inizi dell'anno successivo il *Macbeth* di Verdi – con libretto di Francesco Maria Piave e revisioni di Andrea Maffei – andò in scena per la prima volta al Teatro della Pergola di Firenze il 14 marzo 1847.⁴⁹⁷ Si trattava della prima opera verdiana interamente modellata su un testo di Shakespeare, autore che il compositore, come lui stesso avrebbe ammesso in una lettera a Léon Escudier del 28 aprile 1865, aveva conosciuto e apprezzato fin dalla giovinezza: «È un poeta di mia predilezione che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù, e che leggo e rileggo continuamente».⁴⁹⁸ Una conoscenza che non avveniva sulle edizioni in lingua inglese – che Verdi ignorava – ma che passava attraverso le traduzioni italiane di Michele Leoni, Carlo Rusconi, Giulio Carcano e quella francese di François-Victor Hugo.⁴⁹⁹ Quanto al

⁴⁹⁷ La prima impressione dell'opera fu F. M. PIAVE, *Macbeth. Da rappresentarsi nell' I. e R. Teatro in via della Pergola la Quaresima dell'anno 1847*, Firenze, Galetti, 1847; l'edizione critica è stata approntata da D. LOWTON: *Macbeth. Melodramma in four acts. Music by Giuseppe Verdi; libretto by Francesco Maria Piave e Andrea Maffei*, Milano-Chicago, Ricordi-The University of Chicago Press, 2005. Fra i contributi intorno al *Macbeth* verdiano si segnalano G. UGOLINI, *Macbeth: un melodramma soprannaturale*, «La Rassegna Musicale», XXXII, 1962, pp. 66-75; G. BARBLAN, *Il Macbeth e la crisi verdiana nel nome di Shakespeare*, «English Miscellany», XV, 1964, pp. 314-335; F. NOSKE, *Schiller e la genesi del Macbeth verdiano*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», X, 1976, 2, pp. 374-404; F. DEGRADA, *Lettura del Macbeth di Verdi*, «Studi Musicali», VI, 1977, pp. 209-267; M. CONATI, *Aspetti della messinscena del Macbeth di Verdi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XV, 1981, 3, pp. 374-404; M. RINALDI, *Il Macbeth di Verdi: un'opera più difficile delle altre*, «Studi Musicali», X, 1981, pp. 294-331; la monografia E. RESCIGNO, *Macbeth di Giuseppe Verdi. Guida all'opera*, Milano, Mondadori, 1983; la fondamentale raccolta di saggi a cura di D. ROSEN e A. PORTER *Verdi's Macbeth. A sourcebook*, New York-London, Norton, 1984; F. VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 195-249; F. DELLA SETA, *Re Duncano va a morire. Un itinerario rivoluzionario da Shakespeare a Verdi*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Atti del convegno internazionale (Roma, 29-30 novembre 2001), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 23-35; R. IOVINO – M. SCIACCALUGA, *Verdi e Shakespeare, un dialogo*, Recco, Le Mani, 2012; G. GUAZZONE, *Il pugnale e il fazzoletto. Verdi e Shakespeare, Macbeth e Otello. I libretti d'opera completi, testi shakespeareiani originali, i luoghi, i tempi, libretti chiariti, le curiosità*, Carmignano di Brenta, Munari, 2014; E. CIAMPI – M. FREDA, *Macbeth tra Shakespeare e Verdi: la tragedia della regalità dissacrata*, San Demetrio Corone, Irfan, 2015. Circa il librettista Francesco Maria Piave e i suoi rapporti con Verdi si vedano E. BAKER, *Lettere di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave (1843-1865)*, «Studi Verdiani», IV, 1986-1987, pp. 136-166; A. ROSTAGNO, *Piave Francesco Maria*, «Dizionario Biografico degli Italiani», LXXXIII, 2015, pp. 87-90; E. D'ANGELO, «Invita Minerva». *Francesco Maria Piave librettista con Verdi*, Foggia, Grenzi, 2016.

⁴⁹⁸ *Verdi's Macbeth*, p. 119. Per la biografia verdiana rimane fondamentale la monografia F. ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; molto utili altresì i più recenti J. ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; M. CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2002; A. GERHARD, *Giuseppe Verdi*, München, Beck, 2012; e, per un'aggiornata bibliografia, R. MELLACE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013.

⁴⁹⁹ Le edizioni sono, nell'ordine, *Tragedie di Shakespeare tradotte da Michele Leoni*, 14 voll., in Verona, dalla Società Tipografica, 1819-1822; *Teatro completo di Shakespeare tradotto dall'originale inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi*, 2 voll., Padova, coi tipi della Minerva, 1838; *Teatro di Shakespeare scelto e tradotto in versi da Giulio Carcano*, Napoli, Francesco Rossi-Romano, 1854 – seguita dall'edizione fiorentina rivista del 1857-1858 –; *Oeuvres complètes de William Shakespeare. Traducteur François-Victor Hugo*, 18 voll., Paris, Pagnerre, 1859-1866. Per la questione delle traduzioni consultate da Verdi e Piave si rimanda a S. GOLDIN, *La vera fenice. Libretti e librettisti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 230-282; e ai contributi in *Verdi's Macbeth*: W. WEAVER, *The Shakespeare Verdi Knew*, pp. 144-148; F. DEGRADA, *Observations on the Genesis of Verdi's Macbeth*, pp. 156-173; A. PORTER, *Verdi and the Italian Translations of Shakespeare's Macbeth*, pp. 351-355.

Macbeth nello specifico, oltre alle versioni di Leoni e Rusconi, Verdi e Piave consultarono anche quella di Giuseppe Nicolini del 1830.⁵⁰⁰

Lo spettacolo – che andò in scena a Firenze nelle sere del 14, 15 e 17 marzo – fu caratterizzato da una copiosa affluenza di pubblico e riscosse un grande successo. Lo testimonia una lettera del 16 marzo 1847 del compositore Emanuele Muzio, presente a teatro sia il 14 sia il 15. La sera della prima, annotava, «aprirono il teatro alle 4 e dopo pochi minuti il teatro era pieno», quindi proseguiva: «L'opera incominciò alle 8 precise e subito fu applaudita l'introduzione e chiamato fuori il Maestro, indi fu replicato il coro delle streghe e parimenti e freneticamente chiamato fuori il maestro. Fu pure replicato il duetto fra la Barbieri e Varesi, come anche altri due cori, ed il Maestro in tutto il corso dell'opera fu chiamato fuori 27 volte».⁵⁰¹ Il successo descritto da Muzio appare sorprendente se si considera l'audacia delle novità introdotte da Verdi rispetto alla sua precedente produzione e alla tradizione operistica italiana: la scelta di un soggetto uscito dalla penna di un autore non nazionale ed estraneo al clima politico del momento; la presenza dell'elemento soprannaturale e fantastico – che avvicinava l'opera al teatro romantico tedesco –; l'assenza della tradizionale vicenda amorosa; il ruolo da protagonista – Macbeth interpretato dal Varesi – affidato ad un baritono anziché ad un tenore, che invece compariva soltanto come personaggio secondario: Macduff impersonato da Angelo Brunacci. Un impianto rivoluzionario che rendeva il *Macbeth* verdiano del 1847, per usare una definizione di Massimo Mila, quasi una «contro-opera».⁵⁰²

Illustre spettatore del *Macbeth* fiorentino fu il poeta Giuseppe Giusti, nato a Monsummano in provincia di Pistoia nel 1809 e morto a Firenze nel 1850, autore, tra le altre cose, di poesie satiriche, di una raccolta di proverbi toscani e di un ricco epistolario che testimonia i suoi contatti con gli uomini di lettere del tempo.⁵⁰³ Giusti assistette alla rappresentazione in compagnia del patriota

⁵⁰⁰ *Macbet. Tragedia di Guglielmo Shakspeare recata in italiano da Giuseppe Nicolini*, Brescia, per Francesco Cavalieri, 1830. Già nel 1815 Leoni aveva dato alle stampe singolarmente a Pisa per i tipi di Niccolò Capurro un *Macbetto, tragedia di Guglielmo Shakspeare, recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma*; Verdi e Piave consultarono però la sopracitata edizione veronese rivista del 1819-1822.

⁵⁰¹ *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di L. A. GARIBALDI, Milano, Treves, 1931, pp. 312-313:312; la lettera, scritta dal Muzio con un'appendice di Antonio Barezzi, è indirizzata alla famiglia di quest'ultimo. Sul compositore e direttore d'orchestra Emanuele Muzio si veda, oltre alla voce P. FAUSTINI, *Muzio Emanuele Donnino*, «DBI», LXXVII, 2012, pp. 608-610, *Emanuele Muzio, l'unico allievo di Giuseppe Verdi*, Atti del convegno (Zibello, 25 ottobre 2009), a cura di G. MARTINI, Treviso, Diastema, 2011. I riferimenti sono al soprano Marianna Barbieri Nini (1818-1887) e al baritono Felice Varesi (1813-1889) che, durante la prima, interpretavano rispettivamente Lady Macbeth e Macbeth; per notizie sui due cantanti si rimanda a E. RESCIGNO, *Marianna Barbieri Nini. I mezzi-successi, le semi-cadute, le compiute sconfitte e i mancati trionfi di una grande cantante*, Varese, Zecchini, 2015 e alle rispettive voci in E. RESCIGNO, *Dizionario verdiano: le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, Bur, 2001, pp. 76-77, 537-538.

⁵⁰² M. MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1978, p. 272. In effetti questi elementi di novità suscitarono anche reazioni meno entusiaste di quelle descritte da Muzio; il musicista Abramo Basevi, ad esempio, presente allo spettacolo, registrava: «Benevoli accoglienze; ma più in riguardo all'autore presente che della musica, la quale non piacque che per metà» (si cita da C. GATTI, *Verdi*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931, I, p. 284); un anonimo spettatore, scrivendo al redattore musicale del giornale fiorentino *Il Ricoglitore*, esprimeva invece un giudizio decisamente negativo: «L'opera del Verdi che fu presentata ieri sera alla Pergola è una vera porcheria, dunque esso non si faccia a dire nel suo articolo che fu un vero trionfo per il maestro poiché fu chiamato 25 volte, quei che lo chiamavano era satelliti, persone pagate a far ciò» (si cita da ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, p. 687).

⁵⁰³ La più recente edizione delle rime del Giusti è *Poesie. Versi e nuovi versi*, a cura di E. BENUCCI – E. GHIDETTI, Firenze, RM Print, 2010; si rimanda altresì G. GIUSTI, *Poesie*, 2 voll., a cura di N. SABBATUCCI, Milano, Feltrinelli, 1980, comprendente anche versi inediti del poeta. Per i *Proverbi* si veda l'edizione G. GIUSTI, *Proverbi*, a cura di E. BENUCCI, trascrizione dei proverbi a cura di S. DARDI, Firenze, Le Lettere, 2011; mentre per l'epistolario, in assenza di un'impressione più recente, G. GIUSTI, *Epistolario*, 5 voll., a cura di F. MARTINI – Q. SANTOLI, Firenze, Le Monnier, 1932-1956. Si segnalano anche le recenti ristampe anastatiche: G. GIUSTI, *Cronaca dei fatti di Toscana (1845-1849)*, a cura di P. PANCAZZI, Firenze, Polistampa, 2009 e *Vita di Giuseppe Giusti scritta da lui medesimo*, a cura di A. PANAJIA, San Giuliano Terme, Felici, 2009. Tra gli ultimi significativi contributi sul poeta toscano spicca il ricco volume *Giuseppe Giusti*, Atti dei convegni (Monsummano Terme, Firenze, Pistoia, 2009-2010), a cura di E. BENUCCI – E. GHIDETTI, Firenze, RM Print, 2012; ma si rimanda anche a M. A. BALDUCCI, *La morte di re carnevale. Studio sulla*

Luciano Manara che, amico di Giuseppe Verdi, aveva trascorso con il compositore le precedenti giornate fiorentine scandite dalle prove del melodramma shakespeariano.⁵⁰⁴ Il 19 marzo, alcuni giorni dopo le tre rappresentazioni alla Pergola, spostatosi temporaneamente a Pescia nel pistoiese, Giusti scrisse una lettera a Verdi – l'unica del suo epistolario indirizzata al compositore – nella quale comunicava al maestro le proprie impressioni intorno al suo *Macbeth*. Severamente definita, in passato, «semplicemente penosa» dal Mila e «scioccamente patriottarda» dal Baldini, si tratta in verità di un documento di grande interesse poiché, in controtendenza con il generale entusiasmo che le rappresentazioni fiorentine avevano suscitato, portava alla luce, in modo critico ma efficace, le questioni connesse alle innovazioni presenti in questo melodramma.⁵⁰⁵

Dopo aver espresso il rammarico per un mancato incontro a Firenze prima della partenza per Pescia, il primo appunto del poeta riguardava l'assenza di un motivo patriottico, il non aver messo in musica, quella musica che «è favella intesa da tutti, e non v'è effetto grande [...] che non valga a produrre», il dolore della gente italiana che «si sente bisognosa di destini migliori»:

Il tuo lavoro, più sarà riprodotto, più sarà inteso e gustato, perché il buono di certe cose, non s'afferra alle prime. Prosegui che non ti può fallire un bel nome. Ma se credi a uno che vuol bene all'arte e a te, non ti togliere l'occasione d'esprimere colle tue note quella dolce mestizia nella quale hai dimostrato di poter tanto. Tu sai che la corda del dolore è quella che trova maggior risonanza nell'animo nostro, ma il dolore assume carattere diverso a seconda del tempo e a seconda dell'indole e dello stato di questa nazione o di quella. La specie di dolore che occupa ora gli animi di noi italiani, è il dolore di una gente che si sente bisognosa di destini migliori; è il dolore di chi è caduto e desidera rialzarsi; è il dolore di chi si pente, e aspetta e vuole la sua rigenerazione. Accompanya, Verdi mio, colle tue nobili armonie questo dolore alto e solenne, fa di nutrirlo, di fortificarlo, d'indirizzarlo al suo scopo. La musica è favella intesa da tutti, e non v'è effetto grande, che la musica non valga a produrre.⁵⁰⁶

Giusti rimproverava al maestro di aver prodotto un'opera lontana dalla realtà politica nazionale: l'invito del poeta era piuttosto di dedicarsi alla scrittura di melodrammi d'impronta risorgimentale, capaci di «indirizzare al suo scopo» il «dolore alto e solenne» del popolo italiano ancora oppresso dallo straniero. Va ricordato che l'anno 1847 rappresentò il momento di massima ispirazione eroico-risorgimentale del poeta toscano: l'elezione al soglio pontificio, nel giugno dell'anno precedente, di Pio IX aveva riacceso le sue speranze d'indipendenza, così come quelle di tutti i moderati e liberali italiani; tanto che nell'estate del 1847 Giusti, fino ad allora alieno dall'impegno politico attivo, aderì al turbine patriottico arruolandosi nella Guardia Civica di Pescia istituita dal granduca Leopoldo II il 4 di settembre.⁵⁰⁷ Egli stesso avrebbe successivamente ricordato

fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti, Firenze, Le Lettere, 1989 e *Giuseppe Giusti: il tempo e i luoghi*, Atti delle giornate di studi (Firenze, Monsummano Terme, 1994-1995) a cura di M. BOSSI – M. BRANCA, Firenze, Olschki, 1999.

⁵⁰⁴ Intorno a Luciano Manara (1825-1849) e per la relativa bibliografia basti il rimando alla voce F. ZAVALLONI, *Manara Luciano*, «DBI», LXVIII, 2007, pp. 415-418. Sui suoi contatti con Verdi si vedano R. BARBIERA, *Il salotto della Contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Treves, 1895; M. MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo Civico, 1999.

⁵⁰⁵ I due severi commenti citati si leggono in MILA, *La giovinezza di Verdi*, pp. 272-275 e in G. BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di F. D'AMICO, Milano, Garzanti, 1983, pp. 138-141. La lettera, in passato presa in considerazione da biografi di Verdi, è invece stata pressoché ignorata dagli studiosi del Giusti.

⁵⁰⁶ Tutte le citazioni dalla missiva sono da ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, pp. 690-691. La lettera è compresa anche nell'edizione Martini dell'epistolario giustiano (GIUSTI, *Epistolario*, II, pp. 531-533), ove però è stampata con la data 10 marzo 1847, senz'altro erronea poiché anteriore a quella della prima rappresentazione dell'opera; si legge altresì in *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. CESARI – A. LUZIO, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, pp. 449-450, con alcuni errori poi emendati dall'Abbiati.

⁵⁰⁷ Sul Risorgimento in Toscana e sull'impegno patriottico del Giusti si vedano E. SESTAN, *Giuseppe Giusti nella Toscana granducale del suo tempo*, in *Giuseppe Giusti e la Toscana del suo tempo*, Atti del colloquio (Pescia-Monsummano Terme, 8-9 ottobre 1973), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 19-39; e, nel volume

gli eventi toscani del burrascoso periodo compreso tra il 1845 e il 1849 nella sua *Cronaca dei fatti di Toscana* rimasta incompiuta a causa della morte prematura.⁵⁰⁸ La sua produzione poetica del biennio 1846-47 esprime, del resto, il culmine di quello spirito risorgimentale che invece sarebbe andato scemando dopo l'esperienza quarantottesca.⁵⁰⁹ In *La rassegnazione* (1846), per fare qualche esempio, venivano colpiti gli ipocriti che, predicando l'obbedienza e la sottomissione all'autorità, soffocavano i sentimenti liberali e contribuivano a mantenere lo *statu-quo*; in *Delenda Carthago* (1846) si invocavano la cacciata degli austriaci e l'avvento di un governo costituzionale; le strofe saffiche di *A Leopoldo II* (1847) salutavano con favore le aperture riformistiche del granduca; fino a giungere all'aperto invito ad abbracciare le armi contro l'occupazione straniera dei settenari di *La guerra* (1847).⁵¹⁰

L'appello di Giusti a Verdi denunciava peraltro la scarsa efficacia del coro dei profughi scozzesi *Patria oppressa! Il dolce nome*, posto ad apertura del quarto atto, che era stato pensato dal compositore, sulla falsariga del *Va', pensiero, sull'ali dorate* del *Nabucco* e del *O signore, dal tetto natio* de *I Lombardi alla prima crociata*, come un nostalgico canto alla patria perduta. In una lettera al Piave del 10 dicembre 1844, dopo averne riportato un abbozzo in prosa, esprimeva chiaramente questa sua intenzione:

Vorrei che s'aprisse la scena con un grandioso coro patetico che descrivesse lo stato miserabile della Scozia sotto il dominio di Macbeth [...]. In questo coro vorrei (come Shakespeare ha fatto in un dialogo tra Rosse e Macduff) una pittura caratteristica sublime patetica della miseria della Scozia [...]. Io ti dico le mie intenzioni, ma se trovi di far meglio, fallo: quello che è assolutamente necessario pel dramma è di far una descrizione o in un modo o nell'altro della tirannia di Macbeth e quindi della miseria della Scozia.⁵¹¹

Si può dunque supporre, con Mila, che la sordità dimostrata da Giusti verso lo spirito risorgimentale del coro «fu ragione non ultima perché questo pezzo venisse rifatto, e gloriosamente,

Giuseppe Giusti: il tempo e i luoghi, R. P. COPPINI, *Economia e Società nella Toscana dell'Ottocento*, pp. 43-54; B. M. CECCHINI, *Tra Vienna e Parigi. La Toscana della Restaurazione nei rapporti della diplomazia franco-asburgica*, pp. 55-92; A. SALVESTRINI, *Autorità, convenzioni e ideali di libertà nella Toscana della Restaurazione*, pp. 93-100; C. PAZZAGLI, *La nobiltà pescantina tra XVIII e XIX secolo*, pp. 101-114; Z. CIUFFOLETTI, *La censura e la satira politica*, pp. 115-128. Circa la militanza nella Guardia Civica e le lettere scritte dal poeta in quel periodo: F. AUDISIO, *Giusti e la Guardia Civica di Pescia (le lettere a Giuliano Angeli e tre autografi forteguerriani)*, in *Giuseppe Giusti*, pp. 599-620.

⁵⁰⁸ L'opera venne edita postuma dal Martini nel 1890 a Milano per l'editore Treves con il titolo *Memorie inedite di Giuseppe Giusti (1845-49)*. Oggi si può leggere nella già menzionata ristampa del 2009 che riproduce anastaticamente l'edizione a cura di P. PANCRAZI, Firenze, Le Monnier, 1948. Giusti morì di tisi a Firenze il 31 marzo 1850.

⁵⁰⁹ Sulla presenza degli ideali risorgimentali nella produzione poetica di Giusti si vedano Q. MARINI, *La letteratura del pieno Romanticismo e del Risorgimento. Niccolò Tommaseo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, 14 voll., Roma, Salerno, 1995-2004, VII, pp. 860-867; nel volume *Giuseppe Giusti: il tempo e i luoghi*, L. BALDACCI, *Destino del Giusti*, pp. 3-16 e N. MINEO, *La poesia di Giuseppe Giusti*, pp. 153-174; Q. MARINI, *Il "vol più libero" di Giuseppe Giusti. Crisi degli ideali risorgimentali e poetica degli ultimi "Scherzi"*, in *Giuseppe Giusti*, pp. 103-125.

⁵¹⁰ *La Rassegnazione*, *Delenda Carthago* e *La guerra* si leggono, nell'ordine, in GIUSTI, *Poesie. Versi e nuovi versi*, pp. 386-393, 400-404, 405-409; mentre per *A Leopoldo II*, non contenuta nell'edizione Benucci-Ghidetti, si rimanda all'edizione Sabbatucci: GIUSTI, *Poesie*, II, pp. 378-382.

⁵¹¹ La lettera si legge in RESCIGNO, *Macbeth di Giuseppe Verdi*, p. 256. Nel testo shakespeariano il lamento per la patria oppressa è pronunciato da Ross durante un colloquio con Macduff – cui allude Verdi nella lettera – sul finire della scena terza dell'atto quarto (vv. 164-171). Il libretto dell'opera sopprime completamente la seconda scena, e della terza, eliminata la struttura dialogica, sfrutta soltanto gli elementi che descrivono la desolazione della Scozia collegandoli direttamente al dolore di Macduff, il quale ha già saputo della strage dei suoi famigliari. Il testo in prosa proposto inizialmente da Verdi nella lettera al Piave, poi da quest'ultimo modificato e organizzato in quattro quartine di ottonari, è tracciato sulla base della traduzione di Rusconi (*Teatro completo di Shakespeare*, I, p. 21). Per un confronto si vedano il testo di riferimento in *The Oxford Shakespeare. The complete works. Second edition*, edited by S. WELLS – G. TAYLOR – J. JOWETT – W. MONTGOMERY, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 969-994; e il libretto di Piave in RESCIGNO, *Macbeth di Giuseppe Verdi*, p. 106.

nell'edizione parigina». ⁵¹² A partire dal 1864, infatti, Verdi fu impegnato, sempre in collaborazione con Piave, in una risistemazione dell'opera su invito dell'impresario del Théâtre Lyrique di Parigi Léon Carvalho e dell'editore Léon Escudier. Questa seconda versione, tradotta in francese da Charles Nuitter e Alexandre Beaumont, andò in scena per la prima volta a Parigi il 19 aprile 1865. ⁵¹³ Tra le modifiche apportate vi furono proprio quelle relative al coro degli esuli: lasciando le parole immutate, Verdi rifece totalmente la musica. Egli stesso, in una lettera all'Escudier del 22 ottobre 1864 riguardante la versione del 1847, ammetteva: «Vi sono pezzi che sono o deboli, o mancanti di carattere che è ancor peggio»; e poco oltre, stilando un elenco dei cambiamenti, annotava esplicitamente: «Ritoccare le prime scene dell'atto IV». ⁵¹⁴ Si passò così da un coro compatto con tutte le voci precedenti omoritmicamente a «un coro a dialogo, cui partecipa anche l'orchestra, nell'ampia introduzione affidata dapprima alle sonorità tenute dai fiati, poi ai passi pesanti degli archi, con le dolenti acciaccature dell'oboe e del primo violino». Il risultato fu un deciso miglioramento; Rescigno, al riguardo, si spinge ad affermare: «Non c'è possibilità di confronto fra il mirabile coro della II versione e il coro della I, tanto più convenzionale ed espressivamente impreciso». ⁵¹⁵

L'invito ad un maggior impegno civile è strettamente connesso, nella lettera del Giusti, alla successiva riflessione intorno al fantastico: «Il fantastico, è cosa che può provare l'ingegno; il vero prova l'ingegno e l'animo». ⁵¹⁶ Il poeta richiama Verdi ad una maggiore aderenza al vero, alla concretezza della storia, criticando la presenza di elementi soprannaturali tradizionalmente assenti dal melodramma nazionale: streghe, spettri, danze infernali. Il maestro, in realtà, attribuiva massima importanza a questi aspetti, tanto che, il 19 agosto 1846, aveva dichiarato esplicitamente in una missiva ad Alessandro Lanari sul contenuto del *Macbeth*: «Il soggetto non è né politico né religioso: è fantastico»; e anche a distanza di un ventennio – l'8 febbraio 1865 – avrebbe scritto all'Escudier: «Le streghe dominano il dramma; tutto deriva da loro; sguaiate e pettegole nel primo atto; sublimi e profetiche nel terzo. Sono veramente un personaggio ed un personaggio della più alta importanza». ⁵¹⁷ Queste riflessioni manifestano peraltro qualche influenza esercitata sul maestro dalla riflessione di Andrea Maffei il quale, come coautore del libretto, si era occupato in modo particolare del coro delle streghe nell'atto terzo e della scena del sonnambulismo nel quarto e che, anni dopo, avrebbe approntato una traduzione italiana della versione schilleriana dell'opera di Shakespeare. ⁵¹⁸ Proprio nella *Nota Introduttiva* alla traduzione, riprendendo le riflessioni che lo Schlegel aveva condotto sul *Macbeth* nel *Corso di letteratura drammatica*, in questi termini avrebbe enfatizzato l'importanza dell'elemento «meraviglioso»:

Tanta iniquità [...] accumulata in un uomo, non poteva essere lodevole soggetto dell'arte per il ribrezzo che necessariamente avrebbe ispirato al lettore ed allo spettatore, se il genio dello Shakespear, introducendo le streghe, non fosse ricorso al partito dei tragici greci, che attribuivano alla fatalità più che all'indole malvagia dell'uomo l'impulso ai delitti. E con tale

⁵¹² MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 274.

⁵¹³ L'edizione francese della seconda versione dell'opera è *Macbeth, opéra en quatre actes imité de Shakespeare, paroles de mm. Nuitter et Beaumont, musique de G. Verdi*, Paris, Michel Lévy frères, 1865; mentre quella in italiano *Macbeth, melodramma in quattro atti di F. M. Piave, musica di G. Verdi*, Milano, Ricordi, 1865, ora si può leggere agevolmente in G. VERDI, *Libretti. Lettere*, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000, I, pp. 241-281. Per un'analisi delle differenze tra le due versioni si rimanda a W. VON OSTHOFF, *Die beiden Fassungen von Verdis Macbeth*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXIX, 1972, 1, pp. 17-44; e D. LAWTON, *Macbeth: notes on the instrumentation of the two versions*, in *Verdi's Macbeth*, pp. 227-230.

⁵¹⁴ Entrambe le citazioni da *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pp. 451-452.

⁵¹⁵ Le citazioni si leggono in RESCIGNO, *Macbeth di Giuseppe Verdi*, pp. 161-162.

⁵¹⁶ ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, p. 691.

⁵¹⁷ Le due citazioni sono rispettivamente da *Verdi's Macbeth*, p. 5 e F. WALKER, *Cinque lettere verdiane*, «La Rassegna Musicale», XXI, 1951, 3, pp. 256-261: 260.

⁵¹⁸ *Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakespeare; Turandot, fola tragicomica di Carlo Gozzi, imitate da Federico Schiller e tradotte da Andrea Maffei*, Firenze, Le Monnier, 1863.

artificio, oltre avere il poeta scemato l'orrore nel suo protagonista, aperse col meraviglioso una fonte di potenti emozioni, che nessun fingimento poetico ha mai saputo produrre.⁵¹⁹

Anche nei mesi di elaborazione del *Macbeth* Verdi aveva riflettuto, all'interno del salotto milanese della contessa Clara Maffei, sul rapporto tra vero e fantastico nel testo shakespeariano.⁵²⁰ Il compositore entrò in contatto con la nobildonna, moglie di Andrea dal 1832, ma separatasi da lui pochi anni dopo il matrimonio, agli inizi del 1842, reduce dal successo scaligero del *Nabucco*. Introdotto nei penetranti di palazzo Maffei, il compositore era solito unirsi anche alle trasferte estive a Clusone, in val Seriana, ove erano ospitati gli amici più intimi di Clarina: fu qui che, nel 1846, poté trascorrere un periodo di vicinanza con Giulio Carcano ragionando intorno al *Macbeth* che il compositore, di lì a poco, avrebbe recato in musica e che il suo interlocutore stava, in quel periodo, traducendo in italiano.⁵²¹ E, come ricorda il Barbiera, «le discussioni del maestro col Carcano, s'aggiravano [...] sull'elemento umano e sull'elemento fantastico nel dramma».⁵²² In ogni caso, le osservazioni di Giusti dovettero colpire profondamente il suo interlocutore, tanto che diversi anni più tardi avrebbe citato testualmente la frase giustiana sul «vero» che «prova l'ingegno e l'animo», trascrivendola nell'*Album Amicorum* di Clara Maffei, ove la contessa raccoglieva lettere, poesie, pensieri dei frequentatori del suo salotto.⁵²³

L'ultima parte della lettera di Giusti affronta il tema della letteratura nazionale: egli muoveva, seppur «in punta di penna», una critica al maestro per aver basato la propria opera su un testo letterario forestiero, senza aver dato la precedenza alle patrie lettere: «Vorrei che gl'ingegni italiani contraessero tutti un forte e pieno connubio coll'arte italiana e s'astenessero dalla vaga venire dei congiungimenti forestieri. Queste cose te le dico per cenni e in punta di penna, perché le sento molto e le so dir poco, e perché al buono intenditore poche parole bastano».⁵²⁴ Si tratta di osservazioni che rispecchiavano le idealità nazionali di buona parte della cultura italiana del Risorgimento, e che trovano puntuale riscontro in altre pagine giustiane. Soltanto rimanendo nell'ambito dell'epistolario, ad esempio, ci si imbatte in numerose dichiarazioni simili a quelle contenute nella lettera a Verdi, che esprimono diffidenza verso le letterature estere, rifiuto di leggere libri forestieri, o giudizi negativi su autori stranieri. In una lettera del 1839 si rivolgeva a Silvio Giannini a proposito del numero del 1840 de *La Viola del Pensiero*, miscellanea di letteratura

⁵¹⁹ *Macbeth, tragedia di Guglielmo Shakespeare*, pp. 1-2. Le pagine di August von Schlegel furono frequentemente consultate, nella traduzione di Gherardini, dal Maffei e dal Piave anche nello stendere il libretto: *Corso di letteratura drammatica del signor A.W. Schlegel. Traduzione italiana con note di Giovanni Gherardini*, 3 voll., Milano, dalla stamperia di Paolo Emilio Giusti, 1817. Circa gli influssi del critico tedesco sull'opera verdiana si rimanda a NOSKE, *Schiller e la genesi del Macbeth verdiano*; DEGRADA, *Lettura del Macbeth di Verdi*.

⁵²⁰ Per i rapporti fra Verdi e Andrea Maffei basti il rimando al già citato MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*; sulla frequentazione del salotto della contessa si vedano il capitolo VII di BARBIERA, *Il salotto della Contessa Maffei*, pp. 90-98 e ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, pp. 615-631; molto utili anche A. DI ASCOLI, *Quartetto milanese ottocentesco. Lettere di Giuseppe Verdi, Giuseppina Strepponi, Clara Maffei, Carlo Tenca e di altri personaggi del mondo politico e artistico dell'epoca*, Firenze, Vallecchi, 1973; e C. GASTEL CHIARELLI, *Niente zucchero nel calamajo. Lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto, 2005, in cui il carteggio del maestro è corredato da introduzioni e note di commento. Per informazioni generali sul cenacolo intellettuale milanese di casa Maffei si rimanda – oltre che al già citato volume di Barbiera – a D. PIZZAGALLI, *L'amica. Clara Maffei e il suo salotto nel Risorgimento*, Milano, Bur, 2004.

⁵²¹ La traduzione in versi sarebbe poi apparsa nella collezione *Teatro scelto di Guglielmo Shakespeare: Macbetto, tragedia di Guglielmo Shakespeare, traduzione di Giulio Carcano*, Milano, coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, 1848. Sul Carcano si rimanda alla voce R. NEGRI, *Giulio Carcano*, «DBI», XIX, 1976, pp. 740-742. I due furono, quell'estate, i soli testimoni all'atto ufficiale di separazione di Clara e Andrea Maffei, rogato il 15 di giugno: si veda *Carteggio Verdi-Ricordi. 1882-1885*, a cura di F. CELLA – M. RICORDI – M. DI GREGORIO CASATI, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994, pp. 29-30.

⁵²² BARBIERA, *Il salotto della Contessa Maffei*, p. 93.

⁵²³ Il passo in oggetto si legge in ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, p. 667. L'album della contessa Maffei è conservato in 4 voll., presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, fondo Manoscritti, AH. XIII.11/1-4.

⁵²⁴ ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, p. 691.

e morale che il Giannini pubblicò per tre anni con la collaborazione di alcuni fra i più noti scrittori del tempo fra cui il Giusti, il quale, su quel numero, avrebbe fatto stampare la lirica *Affetti di una madre*. Dando consigli al curatore a proposito dei materiali da pubblicare nel periodico, così si esprimeva:

Vorrei, se m'è lecito dare un consiglio, che non si ammettessero neppure le solite uggiose esotiche traduzioni dal tedesco e dall'inglese. Troppo questo contagio d'oltremonte e d'oltremare ci ammorba e, perdio! Pare impossibile che le immaginazioni italiane possano dilettarsi di certe stramberie, che farebbero ridere, non che altri, i nostri contadini più duri.⁵²⁵

Ma la lettera più interessante è senz'altro quella spedita sempre al Giannini il 17 settembre di quello stesso anno. In essa infatti veniva nominato Shakespeare e, a questa altezza, emergeva uno sguardo ancora benevolo del Giusti verso il Bardo – diversamente da quanto sarebbe accaduto nella lettera al Verdi del '47 –, tanto da considerare le traduzioni delle sue opere tra le pochissime ad avere valore positivo nella vita letteraria nazionale:

I libracci forestieri che qualche volta ho la breve stoltezza di leggere, al vedere m'hanno lasciato nella testa una striscia d'argento falso come fa la lumaca [...]. Ha fatto bene a senso mio a non voler traduzioni. Quelle specialmente dal tedesco e dall'inglese, se si eccettuino i Romanzi di Walter Scott, e qualche libera versione di Shakespeare e di Schiller, le credo fatte apposta per annuolare la testa a noi Italiani.⁵²⁶

I consigli di Giusti, anche su questo versante, non rimasero inascoltati. Come ipotizzato anche dal Mila e dalla Tonelli, infatti, non si può escludere che il progetto di li a poco vagheggiato da Verdi di trarre un'opera dal romanzo *L'Assedio di Firenze* di Domenico Guerrazzi e quello effettivamente realizzato del melodramma *La Battaglia di Legnano*, con libretto di Salvatore Cammarano, andato in scena nel gennaio 1849, fossero una conseguenza delle raccomandazioni del poeta di tentare «un forte e pieno connubio coll'arte italiana», astenendosi «dalla vaga venire dei congiungimenti forestieri», e di sostituire al fantastico il vero storico.⁵²⁷ D'altronde il lamento per la sventura di una «stirpe destinata a morire» e la celebrazione del dolore come musa della poesia – «il dolore che sopravvive ai sepolcri, il dolore che apre e serra le porte della vita, il dolore che regge la misura del tempo [...]; eterna, unica musa dell'uomo è il dolore» – contenuti nell'introduzione di

⁵²⁵ GIUSTI, *Epistolario*, V, pp. 116-117: 117. Sul Giannini si veda F. CONTI, *Giannini Silvio*, «DBI», LIV, 2000, pp. 502-503; in particolare sugli stretti rapporti che intrattenne con il Giusti si rimanda a GIUSTI, *Epistolario*, I, pp. 163-165, 180-181, 213-218, 559-561; *Giuseppe Giusti. Il tempo e i luoghi, ad indicem. La Viola del Pensiero* venne pubblicata, per le cure del Giannini, dal 1839 al 1842 a Livorno dall'editore Sardi; una seconda serie venne iniziata da Giovanni Levantini Pieroni nel 1863 e continuata l'anno successivo da Ettore Toci; un ultimo volume fu stampato, a cura nuovamente del Levantini, nel 1874. *Affetti di una madre* fu poi edita nell'edizione livornese di versi del 1844 – la prima raccolta dell'autore – e oggi si può leggere in GIUSTI, *Poesie. Versi e nuovi versi*, pp. 8-11.

⁵²⁶ GIUSTI, *Epistolario*, I, pp. 198-202: 198, 201. Ma si vedano anche le lettere a Domenico Giusti del 29 luglio 1837 (V, pp. 87-89) e a Luisa D'Azeglio dell'ottobre 1844 (II, pp. 113-115).

⁵²⁷ MILA, *La giovinezza di Verdi*, p. 275; MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, p. 166. *L'Assedio di Firenze* del Guerrazzi, uscito del 1836, narrava della caduta della Repubblica fiorentina difesa da Francesco Ferrucci contro l'esercito imperiale di Carlo V e quello pontificio di Clemente VII dopo il lungo assedio prolungatosi tra l'ottobre 1529 e l'agosto 1530. Sul progetto, che Verdi accarezzò tra il 1848 e il 1849, proponendolo prima a Piave e poi a Cammarano, si vedano C. M. MOSSA, *A Monk and at Least Some New Things: Verdi, Cammarano e L'assedio di Firenze*, in *Verdi's Middle Period 1849-1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di M. CHUSID, Chicago, Chicago University Press, 1997, pp. 96-126; F. BISSOLI, *L'Assedio di Firenze come "Figura"*, in *"Viva Italia forte ed una". Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, a cura di F. BISSOLI – N. RUGGIERO, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2013, pp. 129-174. Su *La Battaglia di Legnano* bastino i rimandi a J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988, I, pp. 421-451; e R. MELLACE, *La battaglia di Legnano: metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica*, in *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 131-143.

Guerrazzi al romanzo erano in particolare consonanza con le affermazioni giustiane sulla sofferenza degli animi del popolo italiano oppresso.⁵²⁸

La risposta del compositore alla missiva del Giusti, lungi dal manifestare delusione per le critiche ricevute, documenta una grande stima per il poeta di Monsummano, nonché una benevola disposizione verso i suoi suggerimenti. Datata 27 marzo 1847 e spedita da Milano, dove Verdi aveva ormai fatto ritorno dopo il soggiorno fiorentino, si apriva infatti con affettuosi ringraziamenti: «Mio caro Giusti, grazie, mille volte grazie della tua carissima lettera; m'hai compensato in parte del dispiacere di non averti potuto abbracciare prima di lasciare Firenze».⁵²⁹ Quindi il maestro proseguiva, citando testualmente le parole dell'interlocutore e facendo tesoro delle sue indicazioni a proposito di un maggior impegno patriottico volto a cantare il dolore del popolo italiano: «Si: tu dici benissimo: *la corda del dolore è quella che trova maggior consonanza nell'animo nostro*: tu parli dell'arte da quel grande che sei ed io seguirò certamente i tuoi suggerimenti ché intendo cosa vuoi dire».⁵³⁰ Infine giustificava la propria scelta, tanto criticata da Giusti, di un testo di Shakespeare, con una mancanza di opere italiane degne di essere messe in musica e capaci di suscitare entusiasmo nel pubblico: «Oh se avessimo un poeta che ci sapesse ordire un dramma come tu l'intendi! Ma sgraziatamente (tu stesso ne converrai) se vogliamo qualche cosa che almeno faccia effetto bisogna a nostra vergogna ricorrere a cose non nostre».⁵³¹

La vicenda si chiuse con una lettera di Giuseppe Giusti ad Andrea Maffei. Nonostante la buona accoglienza, il poeta toscano dovette, in un secondo momento, sentirsi in colpa per le osservazioni mosse al musicista, tanto che, scrivendo al Maffei da Pescia qualche mese più tardi, il 29 giugno, concludeva con la seguente richiesta: «Salutami anco il Verdi se è costà, e pregalo di non darmi di pedante per la lettera che gli scrissi».⁵³²

Un biglietto manzoniano

Lo scambio epistolare di Giusti e Verdi riguardante il *Macbeth* non fu che l'epilogo di una conoscenza iniziata qualche tempo prima, a seguito dell'arrivo del maestro – 19 febbraio 1847 – nella città granducale in compagnia di Emanuele Muzio. I due alloggiavano presso la Pensione Svizzera, nelle vicinanze del Teatro della Pergola, insieme ad Andrea Maffei; e fu proprio tramite quest'ultimo che Verdi poté, in quei giorni, entrare in contatto con i personaggi culturalmente più influenti della città: il drammaturgo Giovan Battista Niccolini, Gino Capponi, Luciano Manara, gli scultori Lorenzo Bartolini e Giovanni Duprè.⁵³³ A proposito di quei primi giorni fiorentini così scriveva Muzio ad Antonio Barezzi il 25 febbraio 1847:

Noi alloggiamo alla Pensione Svizzera, ove abbiamo un magnifico appartamento, con aria di paradiso, ed una tavola da re [...]. Il dirle che il Maestro è idolatrato, cercato e ricercato da tutti è cosa che Egli se la sarà immaginata. Gli uomini più celebri hanno desiderato di conoscerlo; il Niccolini, Giusti, Bartolini, Duprè, ecc.; e perfino il Granduca lo ha mandato ad invitare di andare da Lui.⁵³⁴

⁵²⁸ Si cita dall'edizione *L'assedio di Firenze di F.D. Guerrazzi, illustrato da Niccola Sanesi*, Roma, Edoardo Perino Editore, 1882, p. I.

⁵²⁹ Tutte le citazioni dalla lettera si effettuano da ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, pp. 691-692.

⁵³⁰ ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, p. 691.

⁵³¹ ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, I, p. 691.

⁵³² La missiva si legge in GIUSTI, *Epistolario*, II, pp. 551-552, citazione da p. 552.

⁵³³ Sui contatti del Maffei e la sua intercessione per Verdi si vedano: *L'Ottocento di Andrea Maffei*, a cura di M. BOTTERI – B. CINELLI – F. MAZZOCCA, Riva del Garda, Museo Civico, 1987; e MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, pp. 151-159.

⁵³⁴ *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio*, p. 311. Il granduca menzionato è Leopoldo II d'Asburgo Lorena.

La testimonianza presenta in verità un'impresione: non fu Giuseppe Giusti che si mosse per fare la conoscenza di Verdi, ma viceversa. È lo stesso Duprè a narrare come realmente avvenne l'incontro nei suoi *Ricordi Autobiografici*; descrivendo un suo colloquio con il maestro annota: «Parlammo a lungo, e mi mostrò alcune lettere di presentazione ch'egli aveva pel Capponi, pel Giusti e Pel Niccolini; quella pel Giusti era del Manzoni». ⁵³⁵ Del resto al maestro doveva essere giunta fama del Giusti, il quale a quest'altezza aveva già pubblicato due raccolte di poesie e molti versi erano già apparsi singolarmente in riviste o miscellanee ricevendo buona accoglienza. ⁵³⁶

Il biglietto manzoniano in questione venne scritto a Milano nel febbraio 1847 e portato a Firenze da Verdi come lettera di presentazione al Giusti. Queste le poche parole dell'autore dei *Promessi Sposi*: «Caro Geppino, due versi, e inutili. Il Sig. Maestro Verdi desidera, e qui ha ragione, ma con moltissimi, di conoscerti; e s'immagina, e qui ha torto, d'aver bisogno d'esserti raccomandato. Ma non saranno affatto inutili, perché ti richiameranno alla memoria, il tuo Sandro». ⁵³⁷

In realtà Verdi avrebbe incontrato personalmente Manzoni soltanto vent'anni più tardi, nel 1868; in quest'occasione fu invece ancora una volta Clara Maffei ad intercedere per il compositore il quale, sempre tramite la contessa, sentì parlare del Giusti, che invece era già stato ospite del salotto e divenuto amico di Andrea Maffei e di Alessandro Manzoni. ⁵³⁸ I primi contatti tra Giusti e Manzoni si ebbero nel 1843 allorché il poeta toscano inviò al lombardo, con una lettera datata 4 settembre, il proprio polimetro *La Scritta*, ancora inedito e al quale l'autore diceva di dover ancora dare «l'ultima mano»; da quel momento ebbe inizio una corrispondenza che continuò fino alla morte di Giusti e che comprende 24 lettere effettivamente scambiate, alle quali se ne debbono aggiungere 19 del poeta pistoiese al Manzoni mai spedite. ⁵³⁹ Il consolidamento dei rapporti con

⁵³⁵ Il testo venne pubblicato nella prima edizione del 1878 dei *Pensieri sull'arte e Ricordi autobiografici* di Giovanni Duprè; è stato ristampato, con introduzione, in M. CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000, pp. 12-21; di qui, p. 17, la citazione. Sull'episodio dell'incontro tra Giusti e Verdi mediato dal Manzoni si veda A. CIAVARELLA, *Un piccolo cimelio manzoniano: Manzoni presenta Verdi a Giusti*, «Aurea Parma», XXXV, 1951, 4, pp. 208-216; qualche accenno anche in D. TOMASINI, *La cultura umanistica e letteraria di Giuseppe Verdi. Ricerche e contributi*, Cremona, Turris, 1997, in particolare pp. 45-52.

⁵³⁶ Le due raccolte in oggetto sono G. GIUSTI, *Versi*, Livorno, Tipografia Bertani Antonelli, 1844; e G. GIUSTI, *Versi*, Bastia, Tipografia Fabiani, 1845. Sulle vicende editoriali delle rime giustiane si legga E. GHIDETTI, *Storia e poetica degli "scherzi" giustiani*, in *Giuseppe Giusti*, pp. 126-143.

⁵³⁷ Si cita dalla recentissima edizione corredata da note di commento G. GIUSTI – A. MANZONI, *Carteggio e lettere non spedite (1843-1850)*, a cura di L. DIAFANI, Perugia, Morlacchi, 2016, pp. 97-98: 97. Il biglietto è stato altresì incluso nell'edizione dell'epistolario manzoniano *Tutte le lettere*, 3 voll., a cura di C. ARIETI, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. ISELLA, Milano, Adelphi, 1986, II, p. 381. La copia autografa – Biblioteca Labronica di Livorno, autografoteca Bastogi, cassetta 70, inserto 573 – è stata riprodotta fotograficamente in CIAVARELLA, *Un piccolo cimelio manzoniano*, p. 211. La Diafani data congetturabilmente la lettera al febbraio 1847; se si considera che la partenza di Verdi da Milano avvenne il 15 è possibile approssimare con una precisione ancora maggiore, ponendo a questa altezza un *terminus ante quem*.

⁵³⁸ Sui rapporti tra Manzoni e Verdi e sul loro incontro si vedano BARBIERA, *Il salotto della Contessa Maffei*, pp. 267-283; P. BELLEZZA, *Manzoni e Verdi. I due grandi*, «Nuova Antologia», DCC, 1901, pp. 742-756; G. SPANI, *Rosmini-Manzoni e Manzoni-Verdi*, Veroli, Tipografia Reali, 1933; G. MARCHESI, *Verdi e Manzoni*, in *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, Atti del III congresso internazionale di studi verdiani (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972), Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, pp. 273-284; TOMASINI, *La cultura umanistica e letteraria*, pp. 54-59; A. BASSI, *Verdi e Manzoni: un'amicizia*, «Nuova Antologia», MMCCIX, 1999, pp. 199-204; *Giuseppe Verdi e Alessandro Manzoni: documenti e testimonianze*, a cura di P. GUADAGNOLO, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2001.

⁵³⁹ Lo scambio epistolare tra i due è stato edito in GIUSTI – MANZONI, *Carteggio e lettere non spedite*; la lettera del 4 settembre 1843 è stampata alle pp. 3-19; *La Scritta*, composta nel 1842, fu inserita nella raccolta di *Versi* pubblicata a Bastia dall'editore Fabiani nel 1845 e ora si può leggere in GIUSTI, *Poesie. Versi e nuovi versi*, pp. 269-294. Manzoni rispose salutando l'interlocutore come una nuova gloria poetica nazionale ma deplorando, nella poesia inviata, «ciò che tocca la religione, o che è satira personale» (GIUSTI – MANZONI, *Carteggio e lettere non spedite*, pp. 20-23: 21). Sul rapporto tra i due letterati si vedano anche *Giuseppe Giusti: lettere inedite di Giusti a Manzoni e di Vittorina Giorgini Manzoni al padre precedute da uno studio sulla vita e sulle opere del Giusti*, a cura di M. MANFRONI, Milano, Figli Provvidenza, 1911; T. FANZI, *Il Giusti ospite del Manzoni (con lettere inedite)*, «Nuova Antologia», MCCCXXXII, 1927, pp. 186-200; G. LESCA, *Un po' col Giusti (edito-inedito) e col Manzoni*, «Convivium», V, 1933, 3, pp. 380-394.

Manzoni e l'incontro con il salotto di Casa Maffei avvennero due anni più tardi tramite Vittoria Manzoni, figlia di Alessandro, e la marchesa Luisa D'Azeglio, moglie di Massimo. Giusti fece visita alle due donne a La Spezia nell'agosto 1845 e di lì, come egli stesso narra nelle sue memorie autobiografiche, insieme si spostarono prima a Genova e quindi a Milano: qui fu ospite per un mese in casa dell'illustre letterato e, tramite lui, venne introdotto alla conoscenza di Tommaso Grossi, Giovanni Torti e Clara Maffei. In questi termini egli ricordava la sua permanenza in casa Manzoni: «Mi trattenni un bel mese in casa di Alessandro Manzoni, in mezzo a quella cara famiglia. Che pace, che amore, che buona intelligenza tra loro! In Alessandro non so se sia maggiore la bravura o la bontà».⁵⁴⁰ In quel viaggio il poeta era accompagnato da Giovan Battista Giorgini che, a seguito di questo primo incontro, avrebbe sposato Vittoria nel settembre dell'anno successivo.⁵⁴¹ A partire da questo soggiorno la corrispondenza tra i due scrittori si andò intensificando in un clima di sempre maggiore intimità: il Giusti, ad esempio, passò dal formale «Stimatissimo Signore» ai più familiari «Mio caro Manzoni» e «Mio caro Alessandro»; all'altezza del biglietto del 1847 i due ormai si rivolgevano l'uno all'altro con «Sandro mio» e «Caro Geppino».

Di ritorno da Milano, in ottobre, Giusti si fermò qualche giorno a Montignoso in Lunigiana a casa di Bartolina Giorgini Bertagnini e qui stese il primo abbozzo delle ottave del *Sant'Ambrogio* che risentivano delle ancor fresche suggestioni dell'incontro con il grande scrittore.⁵⁴² Si tratta di uno dei più celebri componimenti giustiani, di particolare interesse in questa sede poiché riunisce in sé i tre protagonisti delle vicende trattate: Giusti, Verdi e Manzoni. Vi si racconta di un episodio occorso al poeta presso la basilica milanese in compagnia di Filippo Manzoni, figlio «di quel tal Sandro, autor d'un Romanzetto / ove si tratta di Promessi Sposi» (vv. 11-12). Tra le navate i due incappano in un gruppo di soldati austriaci intenti a partecipare all'Eucarestia che fanno nascere nel poeta «un senso di ribrezzo» (v. 27); ma poco oltre lo stato d'animo dell'autore muta allorché giunge dall'altare «un suon di banda»: il pezzo eseguito «era un coro del Verdi; il coro a Dio / là de' Lombardi miseri assetati; / quello: *O signore, dal tetto natio, / che tanti petti ha scossi e inebriati*» (vv. 41-44).⁵⁴³ È significativo che già in questa data, due anni prima delle vicende legate al *Macbeth*, Giusti citasse questo brano e lo definisse, pochi versi oltre, «bello» e «nostro» (vv. 49-50); esso rispecchiava infatti la concezione operistica dell'autore, che egli avrebbe esposto più

⁵⁴⁰ *Vita di Giuseppe Giusti*, p. 103.

⁵⁴¹ Il legame tra Vittoria Manzoni e Giusti è documentato dall'assidua presenza di quest'ultimo nelle memorie e nelle lettere della donna; queste testimonianze sono state per la prima volta raccolte dalla figlia di lei Matilde Schiff Giorgini (*Vittoria e Matilde Manzoni*, Pisa, Nistri, 1910); quindi in modo più completo stampate e discusse nei primi due volumi di *Manzoni intimo*, 3 voll., a cura di M. SCHERILLO – G. GALLAVRESI, Milano, Hoepli, 1923. Sulla questione si veda altresì M. SCHERILLO, *Giuseppe Giusti nelle memorie d'una figlia del Manzoni*, «Nuova Antologia», MCIII, 1918, pp. 20-32. Per notizie e bibliografia sul Giorgini basti il rimando a F. CONTI, *Giorgini Giovan Battista*, «DBI», LV, 2001, pp. 334-338. Su Luisa Blondel, seconda moglie di Massimo D'Azeglio, si vedano la classica raccolta *Lettere di Massimo D'Azeglio a sua moglie Luisa Blondel*, a cura di G. CARCANO, Milano Redaelli, 1870; e il più recente G. BOYER, *Massimo D'Azeglio attraverso lo sguardo di una donna sola: sua moglie Luisa. Lettere inedite di Louise D'Azeglio a Aimee Burbidge (1855-1864)*, «Rassegna storica del Risorgimento», XCVII, 2010, 3, pp. 340-366. Per i rapporti del Giusti con la marchesa si leggano – al netto dei pettegolezzi – R. GUASTALLA, *La donna nella vita e nell'opera di Giuseppe Giusti*, «Nuova Antologia», CMII, 1909, pp. 253-265; e L. C. BOLLEA, *Massimo D'Azeglio, il castello di Envie e gli amori di Luisa Blondel con G. Giusti*, «Il Risorgimento Italiano», IX, 1916, pp. 729-777.

⁵⁴² Sulla Giorgini Bertagnini si veda G. SFORZA, *Gli scrittori della Lunigiana estense*, Modena, Vincenzi, 1908, pp. 120-125. Frammenti del diario in cui ella conservò memoria delle conversazioni con Giusti e Manzoni sono stati stampati in *Scritti postumi di Alessandro Manzoni*; pubblicati da P. BRAMBILLA, a cura di G. SFORZA, Milano, Enrico Rechiedei, 1900, pp. 281-284; a p. 281 si trova un'importante testimonianza sulla genesi del *Sant'Ambrogio*. Le ottave si leggono in GIUSTI, *Poesie. Versi e nuovi versi*, pp. 410-416, di qui tutte le citazioni; si segnala tuttavia un errore nel commento a p. 415 ove si sostiene che Giusti incontrò Verdi nell'inverno del 1844 e da quel momento i due diventarono amici.

⁵⁴³ Il riferimento è naturalmente al coro – in cui i crociati in Terra Santa innalzano una preghiera a Dio perché la sete che patiscono a causa della siccità non ponga fine all'impresa di liberare il Santo Sepolcro, e il loro ricordo va ai ruscelli e ai laghi lombardi – contenuto nel quarto atto dell'opera *I Lombardi alla prima crociata* andata in scena al Teatro alla Scala l'undici febbraio 1843 con libretto di Temistocle Solera.

diffusamente nella lettera del '47. *I Lombardi alla prima crociata* rispondeva infatti ai tre requisiti che il poeta avrebbe indicato due anni più tardi: anzitutto si asteneva dalla «vaga venire dei congiungimenti forestieri» essendo tratta dall'opera di un autore nazionale come Tommaso Grossi con cui peraltro, come si è detto, Giusti era in contatto; in secondo luogo era scevra di elementi fantastici e legata ad una vicenda storica; e infine dava spazio – e il coro rappresentava uno dei punti più significativi in questo senso – al sentimento patriottico-risorgimentale cantando quel «dolore alto e sublime» di una gente «che si sente bisognosa di destini migliori». ⁵⁴⁴ Il libretto di Solera era infatti sicuramente leggibile in chiave antiaustriaca: la vittoria finale, cioè la conquista di Gerusalemme – e l'unità d'Italia in parallelo –, sarebbe stata possibile a condizione che i lombardi, cioè gli italiani, superassero le loro divergenze per combattere uniti contro gli infedeli – vale a dire gli austriaci. L'aperta citazione non è, del resto, l'unico collegamento con l'opera verdiana; la prima scena de *I Lombardi* era infatti ambientata proprio presso la basilica di Sant'Ambrogio e si apriva con un coro, quello dei cittadini di Milano. ⁵⁴⁵

Dalla poesia del 1845 emerge l'ammirazione del poeta pistoiese per Verdi, ma è altrettanto vero il contrario poiché, se si passano in rassegna le lettere verdiane ci si può imbattere in citazioni dalle rime di Giusti. ⁵⁴⁶ Il 13 novembre 1876, ad esempio, il maestro scriveva a Giuseppe Pirolì – suo amico fin dagli anni giovanili, avvocato e deputato del partito liberale – a proposito delle elezioni del 5 novembre in cui la sinistra storica aveva vinto con ampio margine: «Consolatevi! Le elezioni sono così tristi che non posso a meno di consolarmi con voi se ne siete fuori! Chi sa quale piega vanno a prendere le cose nostre in avvenire! Non è il colore che mi fa paura, ma *temo gli Apostoli*, come diceva il Giusti». ⁵⁴⁷ La citazione è dalla poesia *La Repubblica* in cui trovavano espressione i dubbi e le esitazioni di Giusti dopo i primi rivolgimenti del 1848 e gli inevitabili eccessi che ne seguirono. Egli si proclamava ancora repubblicano, ma cominciava a dubitare che gli italiani, profondamente legati ad interessi locali e particolaristici, fossero in grado di attuare una repubblica unica e indipendente: «Anzi, a dirla tale e quale, / vagheggiando l'ideale / per vena poetica, / nella cima del pensiero, / senza fartene mistero, / sento la repubblica. / Ma se poi discendo

⁵⁴⁴ L'opera di Grossi, che porta lo stesso titolo del melodramma, apparve a stampa nel 1826 per l'editore Ferrario di Milano in tre volumi. Gli stretti rapporti tra Grossi e Giusti sono anzitutto testimoniati da numerose missive contenute nell'epistolario del secondo (GIUSTI, *Epistolario, ad indicem*); Giusti indirizzò a Grossi un sonetto intitolato *I trentacinque anni* (GIUSTI, *Poesie*, I, p. 279) prima ancora del loro incontro che avvenne, come si è detto, a Milano nel 1845. Al lombardo, insieme con altri due esponenti della cerchia manzoniana (Torti e Rossari), dedicò inoltre il suo volume *Versi e prose di Giuseppe Parini, con un discorso di Giuseppe Giusti intorno alla vita e alle opere di lui*, Firenze, Le Monnier, 1846. Il libretto de *I Lombardi* si può leggere in *Tutti i libretti di Verdi*, introduzione e note di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1975, pp. 49-66 (il coro del quarto atto a pp. 64-65); per un approfondimento si veda BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, pp. 121-146.

⁵⁴⁵ La didascalia alla prima scena del primo atto recita infatti: «La piazza di Sant'Ambrogio. S'ode lieta musica nel tempio» (*Tutti i libretti*, p. 52).

⁵⁴⁶ L'influsso del Giusti su Verdi, ad ogni modo, non si limita soltanto all'epistolario; ma si allarga anche alla produzione operistica. Lo Stefani, ad esempio, ha voluto vedere un richiamo alle poesie del toscano nello *Stiffelio*, opera su libretto del Piave, andata in scena a Trieste il 16 novembre 1850. In particolare egli rintraccia l'eco giustiano nel personaggio di Lina, la moglie del protagonista: «Per la prima volta con lo *Stiffelio* Verdi affronta il pericoloso cimento di portare sulla scena una vicenda, una passione del tempo suo, satura di romanticismo. Nella figura di Lina c'è la "fronte lampeggiante di colpa", cantata dall'Alardi, quell'"adulterio pudico", su cui intorno al 1840, perfino il Giusti andava almanaccando» (G. STEFANI, *Verdi e Trieste*, Trieste, Comune di Trieste, 1951, pp. 62-63). Il primo riferimento è ad *A te, donna che sai* di Alardo Alardi, stampata nella raccolta *Canti*: «Con le molli dita / tu gli lambivi i morbidi capelli / lampeggiando di colpa; e pei notturni / silenzi non si udiva che il celerato / battito di due cor» (vv. 7-11; si cita da A. ALEARDI, *Canti*, Firenze, Barbera, 1911, p. 291). Il richiamo giustiano è invece a *Il giovinetto* in cui il poeta derideva l'artificiosa indolenza diffusa tra la gioventù del suo tempo, che spesso si abbandonava a vagheggiare amori platonici con donne maritate: «Pallida capelluta / parodia d'Assalonne, / circuendo alla muta / geroglifiche donne, / almanacca sul serio / un pudico adulterio» (vv. 13-18; GIUSTI, *Poesie*, I, pp. 331-334: 331-332). I settenari furono scritti, per l'esattezza, tra la fine del 1845 e gli inizi del 1846; l'autore stesso in quel periodo ne faceva infatti menzione in una lettera mai spedita a Manzoni: «Ho scritto di sana pianta una specie di nenia cagnesca, in derisione dei paralitici di diciott'anni, vizio scrofolare del giorno» (GIUSTI-MANZONI, *Carteggio e lettere non spedite*, pp. 146-152: 148).

⁵⁴⁷ G. VERDI, *Lettere*, a cura di E. RESCIGNO, Torino, Einaudi, 2012, p. 720.

all'atto / dalla sfera dell'astratto, / qui casca l'asino. / E gl'inciampi che ci vedo / non mi svogliano del credo; / *temo degli apostoli* (vv. 28-39)». ⁵⁴⁸

Il 9 giugno 1873 Verdi scriveva invece a Giulio Bellinzaghi, allora sindaco di Milano, a proposito della *Messa da Requiem* che aveva deciso di comporre in onore di Alessandro Manzoni a seguito della sua morte avvenuta pochi mesi prima: «Ora che la cosa è pubblica, cosa si dice della *Messa* che scriverò? Certamente non v'è male in questo fatto, ma *conosco i polli*, diceva Giusti e son certo che dei *ma* e dei *se* ve ne saranno a mucchi». ⁵⁴⁹ Il riferimento è, in questo caso, alla satira *Rassegnazione e proponimento di cambiar vita* del 1833, poi edita nella raccolta del 1844. Il componimento prendeva spunto da un'ammonizione fatta al Giusti da un commissario di polizia che lo aveva accusato di aver preso parte a una manifestazione patriottica di studenti in un teatro pisano; ma poi allargava la prospettiva fino a diventare un'invettiva contro ipocriti e farisei di ogni tipo. Con queste strofe saffiche il poeta descriveva la perdita dell'ingenuità giovanile a seguito dello spiacevole episodio:

A quindici anni immaginava anch'io / che un uomo onesto, un povero minchione, potesse qualche volta aver ragione: / furbo per Dio! // Non vidi allor che barattati i panni / si fossero la frode e la giustizia: / ah veramente manca la malizia / a quindici anni. // Ma quando in riga di paterna cura / un birro mi cuopri di contumelia, / *conobbi i polli*, e accorto della celia / cangiai natura (vv. 9-20). ⁵⁵⁰

Conclusion

Alcuni decenni dopo il periodo del *Macbeth* fiorentino, nel 1896, lo scrittore e politico Ferdinando Martini, conterraneo del Giusti, era impegnato nell'allestimento dell'*Epistolario edito e inedito* del poeta di Monsummano. ⁵⁵¹ Imbattutosi nel nome di Verdi nella sopracitata lettera di Giusti ad Andrea Maffei del 29 giugno 1847, decise di scrivere al compositore per richiederli la missiva del 19 marzo perché fosse pubblicata nell'edizione cui stava attendendo:

Il Giusti chiude una sua lettera del Giugno 47 diretta ad Andrea Maffei con queste parole: «Salutami anche il Verdi se è costà e pregalo di non darmi del pedante per la lettera che gli scrissi». Sto attendendo ad una nuova edizione dell'epistolario del mio grande compaesano, la quale desidero riesca più compiuta e meglio ordinata di quella data dal Frassi trent'anni sono. Dal nome di Giusti traggio coraggio a disturbare anche Lei e domandare se ancora Ella ha quella lettera tra le sue carte, se, avendola, vuol concedere che sia pubblicata. ⁵⁵²

Il 4 dicembre, da Genova, Verdi rispondeva al Martini dicendo di conservare ancora la lettera e dichiarandosi disposto a consegnargliela perché, «arrivato a tarda età – scriveva – credo sia

⁵⁴⁸ GIUSTI, *Poesie*, pp. 475-479: 476.

⁵⁴⁹ Si cita da ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, III, p. 644.

⁵⁵⁰ GIUSTI, *Poesie. Versi e nuovi versi*, pp. 43-47: 43.

⁵⁵¹ Ferdinando Martini (1841-1928) fu scrittore, deputato del parlamento italiano, senatore del Regno d'Italia, ministro delle Colonie e dell'Istruzione Pubblica, governatore dell'Eritrea; dedicò grande attenzione alla figura e alle opere del Giusti: curò i primi quattro volumi dell'epistolario – il quinto venne allestito nel 1956 da Quinto Santoli –; l'edizione *Tutti gli scritti editi e inediti di Giuseppe Giusti*, Firenze, Barbera, 1924; la già citata edizione della *Cronaca dei fatti di Toscana*; e pubblicò diversi studi sul poeta fra cui spiccano i quattro saggi contenuti in *Simpatie. Studi e ricordi*, Firenze, Bemporad, 1900 e il volume *Giuseppe Giusti. Studi e discorsi*, Milano Treves, 1929. Sul Martini basti il rimando a G. ADILARDI – C. LENZI IACOMELLI, *Ferdinando Martini. L'uomo, il letterato, il politico*, Bari, Laterza, 2011; circa la sua dedizione agli studi giustiani si veda G. CAPECCHI, "Da anni vivo nella sua vita": *Ferdinando Martini e Giuseppe Giusti*, in *Giuseppe Giusti*, pp. 527-542.

⁵⁵² Lettera spedita da Monsummano il 2 dicembre 1896; *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pp. 408-409. La precedente edizione delle missive giustiane a cui Martini fa riferimento è *Epistolario di Giuseppe Giusti, ordinato da Giovanni Frassi e preceduto dalla vita dell'autore*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1859.

meglio che quello scritto non resti più fra carte che potrebbero andar perdute!». Tuttavia, aggiungeva, «disgraziatamente quell'autografo si trova nella mia casa di campagna, né io potrei andare ora a frugare nelle carte che là trovansi», e chiedeva dunque al suo interlocutore di aspettare qualche tempo.⁵⁵³ Martini sarebbe rimasto in attesa per sei mesi, finché nel maggio del 1897 l'autografo fu spedito da Verdi con qualche riga di accompagnamento:

Eccole la lettera di Giusti del 1847 quando andai a Firenze pel *Macbeth*. È la sola che m'è rimasta e l'ho trascritta esattamente pagina per pagina, riga per riga. «Il fantastico» Egli dice «può provare l'ingegno; il vero prova l'ingegno e l'animo. – Vorrei che gli ingegni italiani s'astenessero dalla vaga venire del congiungimenti fantastici». Speranze vane, ma ha ben ragione!⁵⁵⁴

Il curatore riuscì così a inserire l'epistola sul *Macbeth* nella sua edizione dell'epistolario giustiano, dandole la giusta visibilità. «La lettera – aveva scritto al Verdi – è importante per ciò: che mentre tutti hanno a mente i versi del S. Ambrogio nessuno sa (neppure coloro che più studiarono alla vita ed agli scritti del Giusti) nulla delle relazioni corse tra il poeta e Lei, ch'egli tanto ammirò».⁵⁵⁵ Ci si augura, attraverso il presente contributo, di aver gettato qualche luce su questo aspetto, nella direzione indicata dall'illustre studioso del poeta toscano.

⁵⁵³ *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, p. 409.

⁵⁵⁴ ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, IV, p. 601. Verdi riporta la frase del Giusti in modo impreciso; recitava infatti, come si è visto: «Vorrei che gl'ingegni italiani contraessero tutti un forte e pieno connubio coll'arte italiana e s'astenessero dalla vaga venire dei congiungimenti forestieri» e non «congiungimenti fantastici».

⁵⁵⁵ *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, p. 409.

ASPETTI DEL TRAVESTIMENTO E NARRATIVA OMOEROTICA IN
AS YOU LIKE IT

di Josmary Santoro

Il primo ad aver profetizzato la popolarità della quale Shakespeare avrebbe goduto nei secoli a venire, e ad aver intuito che la sua opera avrebbe oltrepassato i confini temporali dell'Inghilterra tra '500 e '600, è stato probabilmente Ben Jonson, che nella *Preface to the First Folio* del 1623 scriveva le famose parole «He was not of an age, but for all time!».⁵⁵⁶

La caratteristica dei classici della letteratura è di attraversare varie epoche, diventando di volta in volta oggetto di appropriazione a seconda delle teorie letterarie e filosofiche maggiormente diffuse in un determinato periodo. L'applicabilità di tale affermazione all'ambito degli studi shakespeariani è stata ampiamente dimostrata da *Appropriating Shakespeare*, un testo scritto e pubblicato da Brian Vickers nel 1993, in cui lo studioso ha tracciato, in maniera rigorosa ed estremamente critica, un excursus delle diverse scuole di pensiero che, a partire dagli anni '60 del '900, hanno adoperato arbitrariamente l'opera di Shakespeare per trovarvi una conferma ai propri principi e valori fondanti: «Each of the groups involved in this struggle for attention is attempting to appropriate Shakespeare for its own ideology or critical theory»,⁵⁵⁷ afferma Vickers.

Diverso, e indubbiamente meno polemico, è stato l'uso che John Drakakis ha fatto del concetto di appropriazione nell'introduzione alla raccolta di saggi pubblicata nel 1985 e intitolata *Alternative Shakespeares*. Qui, è interessante notare, la contemporaneità del drammaturgo passa esattamente attraverso la pratica di appropriazione dei suoi testi: «Shakespeare» scrive Drakakis, «can never be 'our contemporary' except by the strategy of appropriation».⁵⁵⁸

La possibilità data dal teatro shakespeariano di affrontare problematiche attuali ha ispirato la produzione critica degli ultimi trent'anni, in particolare quella parte di critica che ha reso il travestimento scenico funzionale all'esplorazione di questioni relative al genere sessuale e alla sessualità. Per Valerie Traub, Nancy Hayles, e Jean Howard, per esempio, il rapporto tra Shakespeare e la contemporaneità ha rappresentato il punto di partenza per un'analisi testuale incentrata sui temi del travestimento, del genere, e del desiderio: «Inevitably, such readings of the past as I am about to undertake are motivated by present concerns»,⁵⁵⁹ dichiara Howard all'inizio della sua riflessione sull'impatto del travestimento, tanto a teatro quanto nella realtà, sull'ordine sociale dell'Inghilterra della prima Età moderna; «'Shakespeare' is being refigured to reflect contemporary political concerns»⁵⁶⁰ sono le parole di Traub in apertura alla sua indagine sulla circolazione del desiderio in *As You Like It*; «sexual disguise [...] seems to offer a way to combine Shakespearian criticism with contemporary social concerns»⁵⁶¹ è infine una delle considerazioni introduttive alla lettura di *As You Like It* e di *Twelfth Night* proposta da Hayles.

L'obiettivo di rintracciare "Shakespeare alternativi" (per riprendere il titolo della raccolta citata poco fa), obiettivo che si pone chi legge Shakespeare attraverso il filtro di categorie moderne, è ciò che distingue, secondo Catherine Belsey, una critica radicale da una critica conservatrice.

⁵⁵⁶ Online all'indirizzo <https://www.bl.uk/collection-items/shakespeares-first-folio>.

⁵⁵⁷ B. VICKERS, *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, p. X.

⁵⁵⁸ J. DRAKAKIS (a cura di), *Alternative Shakespeares*, London and New York, Methuen, 1985, p. 24.

⁵⁵⁹ J. E. HOWARD, *Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England*, «Shakespeare Quarterly», Winter 1988, Vol. 39, No. 4, p. 418.

⁵⁶⁰ V. TRAUB, *Desire and the Differences It Makes*, in *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, a cura di V. WAYNE, New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 81.

⁵⁶¹ N. K. HAYLES, *Sexual Disguise in As You Like It and Twelfth Night*, «Shakespeare Survey», 1979, Vol. 32, p. 63.

Laddove quest'ultima è associata agli aggettivi «familiar», «obvious», «common-sense», e risulta perciò priva di una forza davvero innovativa, una critica radicale si propone di sovvertire il paradigma interpretativo tradizionale, e di ricercare, all'interno dei testi, una molteplicità di significati differenti: «A conservative criticism reads in quest of familiar, obvious, common-sense meanings, and thus reaffirms what we already know. A radical criticism, however, is concerned to produce readings which challenge that knowledge by revealing alternative meanings».⁵⁶² È bene sottolineare, in ogni caso, che l'atto di distinguere una critica radicale da una critica conservatrice è motivato dall'intento non tanto di affermare la superiorità dell'una sull'altra, quanto di mostrare le innumerevoli direzioni che si aprono all'ermeneutica, e gli scenari totalmente nuovi che possono essere rivelati: «The project of such a criticism» chiarisce Belsey, «is not to replace one authoritative interpretation of a text with another, but to suggest a plurality of ways in which texts might be read in the interests of extending the reach of what is thinkable, imaginable or possible».⁵⁶³

Che una commedia come *As You Like It* si sottragga a una lettura univoca e offra svariate possibilità di analisi è un fatto che emerge sin dal titolo, il quale sembra suggerire un'assoluta mancanza di impedimenti circa il modo in cui personaggi, avvenimenti, e temi possono essere interpretati. L'assenza di un vero e proprio plot gioca sicuramente a favore della libertà di interpretazione del testo, e tuttavia si tratta di un'assenza che va rivista se si tiene conto che, come sostiene Stephen Orgel a proposito di *As You Like It* e di *Twelfth Night*, «Shakespeare makes the practice of his theatre, the substitution of boys for women, into the subject of his drama».⁵⁶⁴ Il travestimento del *boy actor* costituirebbe dunque il motore delle vicende interne alle due opere. Ancora prima di Orgel era stata Muriel Bradbrook (1931) a mettere in evidenza l'abilità di Shakespeare di trasformare le convenzioni teatrali del tempo nella sostanza dei suoi drammi, scorrendo in questo un chiaro segno del suo genio. Secondo la studiosa, infatti, «the proof and test of Shakespeare's genius lie precisely in that he hardly [...] utilized a single stage device without making it an integral part of the play».⁵⁶⁵ Sullo stesso argomento si è espresso Jan Kott in *Shakespeare Our Contemporary*, dove la consuetudine elisabettiana di affidare la recitazione di parti femminili a giovani attori è vista come un limite in quanto le difficoltà incontrate dai *boy actor* nell'interpretare ruoli di donne mature (si pensi, per esempio, a Lady Macbeth, o a Cleopatra) comportavano una riduzione significativa del numero di battute loro affidate. Nel caso di *As You Like It* e di *Twelfth Night* il limite formale viene però superato in maniera singolare: Shakespeare raddoppia il travestimento, e costruisce intorno a esso la trama di entrambe le commedie. Come spiega Kott, «on at least two occasions Shakespeare used this limitation as the theme and theatrical instrument of comedy. *Twelfth Night* and *As You Like It* were written for a stage on which boys played the parts of girls. The disguise is a double one, played on two levels as it were: a boy dresses up as a girl who disguises herself as a boy».⁵⁶⁶

Nella rappresentazione di *As You Like It* da parte di una compagnia teatrale composta da soli attori uomini, il passaggio dell'attore e del personaggio da un genere sessuale all'altro aveva tutte le caratteristiche di una performance nella performance. Un intreccio, infatti, che richiedeva al *boy actor* di indossare abiti femminili al fine di recitare la parte di Rosalind, che a sua volta indossa abiti maschili per interpretare il ruolo di Ganymede, che a sua volta finge di essere Rosalind, fornisce un tipico esempio di *mise en abîme* che non solo segnala la distinzione tra sesso e genere, ma svela anche i meccanismi di costruzione di quest'ultimo. Non sorprende che Shakespeare abbia

⁵⁶² C. BELSEY, *Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies*, in *Alternative Shakespeares*, a cura di J. DRAKAKIS, London, Methuen, 1985, p. 167.

⁵⁶³ C. BELSEY, *op. cit.*, p. 167.

⁵⁶⁴ S. ORGEL, *Impersonations: the Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 53.

⁵⁶⁵ M. C. BRADBROOK, *Elizabethan Stage Conditions: A Study of Their Place in the Interpretation of Shakespeare's Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, p. 4.

⁵⁶⁶ J. KOTT, *Shakespeare Our Contemporary*, London, Methuen, 1965, pp. 208-209.

incontrato gli studi di genere, e che le sue *disguise comedies* abbiano suscitato l'interesse di quanti e quante siano alla ricerca di intrighi amorosi che disattendono l'imperativo eterosessuale. A questo proposito è bene chiedersi che tipo di sessualità viene celebrata in un genere teatrale, quale quello comico, la cui peculiarità è il lieto fine sancito dal matrimonio tra uomo e donna. La risposta sarebbe scontata se non fosse che nel racconto di una storia c'è sempre in ballo molto più della sua conclusione, e che è nel dipanarsi delle sue fila che generalmente si annidano i particolari più coinvolgenti. In relazione allo sviluppo e al finale di *Twelfth Night* e di *As You Like It*, Traub puntualizza: «The marriages of Viola and Rosalind that [...] conclude their plays represent the patriarchal closure of heterosexual marriage, but only after the plots embody desires that exceed institutional heterosexuality».⁵⁶⁷ Nel caso di *As You Like It*, tutta la vicenda di Rosalind è costellata di allusioni omoerotiche, a partire dalla scelta, per il suo alter ego maschile, del nome Ganymede.

Vittima del cattivo temperamento di uno zio-duca tiranno che la esilia dalla propria corte, Rosalind accetta la proposta di sua cugina Celia di fuggire insieme, e di raggiungere suo padre che vive anch'egli in esilio nella Foresta di Arden. I pericoli a cui le due ragazze andrebbero incontro durante il viaggio sono il motivo per cui decidono di travestirsi. Ma mentre il piano di Celia prevede una sorta di *dressing down* che terrà nascosto il loro status — «I'll put myself in poor and mean attire, / [...] / The like you do [...]»⁵⁶⁸ (I, 3, 110-112)⁵⁶⁹ — Rosalind opta per il *cross-dressing*: «Were it not better, / Because that I am more than common tall, / That I did suit me all points like a man» (I, 3, 113-115).⁵⁷⁰ Il passo successivo al travestimento consiste, il più delle volte in Shakespeare, nella scelta di un nome dalla precisa e non casuale accezione:

Celia: What shall I call thee when thou art a man?
 Rosalind: I'll have no worse a name than Jove's own page,
 And therefore look you call me Ganymede.
 But what will you be call'd?
 Celia: Something that hath reference to my state.
 No longer Celia, but Aliana.

(I, 3, 122-127)⁵⁷¹

A differenza del nome scelto da Celia, che appare subito come indicativo della sua condizione di straniera, il nome Ganymede non dice probabilmente nulla ai lettori moderni, che oltre a essere informati dalla stessa Rosalind sulla sua origine mitologica, ignorano che per gli elisabettiani quel nome si rivestiva di significati apertamente omoerotici: «Of all the male names available to her,» fa notare Traub, «[Rosalind] chooses that of the young lover of Zeus, familiar to educated Britons through Greek and Latin literature and European painting, and to less privileged persons as a colloquial term used to describe the male object of male lover».⁵⁷² Questo nome, in altri termini, anticipa il sottofondo omoerotico che caratterizzerà il rapporto di Rosalind/Ganymede con Orlando.

⁵⁶⁷ V. TRAUB, *Desire and Anxiety: Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama*, London, Routledge, 1992, p. 145.

⁵⁶⁸ Tutte le citazioni in lingua originale sono tratte da W. SHAKESPEARE, *The Complete Works (Second Edition)*, a cura di S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY, Oxford, Oxford University Press, 2005. La traduzione italiana di C. A. CORSI e N. D'AGOSTINO è tratta da W. SHAKESPEARE, *Come vi piace*, Milano, Garzanti, 2002. Di questa sarà indicato, tra parentesi, il numero di pagina.

⁵⁶⁹ «Mi travesto da povera, da ragazza qualunque, / [...] / Tu fai lo stesso. [...]», (p. 39).

⁵⁷⁰ «Ma non sarebbe meglio — son così alta — / che mi vestissi in tutto da uomo?», (*Ibid.*).

⁵⁷¹ Celia: E come ti chiamerò, quando sarai un uomo?
 Rosalinda: Mi chiamerò non peggio del paggetto di Giove,
 quindi, attenta a chiamarmi Ganimede.
 E tu che nome vuoi?
 Celia: Un nome che sia emblema del mio stato.
 Non più Celia, ma Aliana.

(*Ibid.*)

⁵⁷² V. TRAUB, *Desire and Anxiety*, pp. 124-125.

In *Shakespearean Negotiations*, nel capitolo intitolato “Fiction and Friction”, alla domanda «How does a play come to possess sexual energy?»⁵⁷³ Stephen Greenblatt risponde che la principale rappresentazione di “calore erotico” in Shakespeare si ha nell’atto di amareggiare, flirtare, gingillarsi con le parole.⁵⁷⁴ È in questo senso che la frizione sessuale, che non può essere portata in scena, diventa finzione, assume cioè la forma, più adatta alla performance, dei bisticci verbali arguti ed erotici che sono al centro dell’esperienza degli innamorati. Per meglio chiarire questo punto, Greenblatt porta l’esempio di *As You Like It*: «when Rosalind [...] finds herself on her own in the woods with Orlando, she does not throw herself into her beloved’s arms but rather initiates an occasion for playful tension between them».⁵⁷⁵

Rosalind comunica a Celia l’intenzione di prendersi gioco del suo Orlando innamorato in un ‘a parte’ che aumenta l’ironia drammatica ai danni di quest’ultimo — Orlando è infatti all’oscuro del travestimento: “I will speak to him like a saucy lackey, and under that habit play the knave with him.” (III, 2, 289-290).⁵⁷⁶ Il piano di Rosalind/Ganymede consiste nell’impersonare quella stessa Rosalind che Orlando dichiara di amare alla follia, e di essere corteggiata da lui mentre è impegnata in questa finzione:

Rosalind: I would cure you if you would but call me Rosalind and come every day to my cot, and woo me.
Orlando: Now by the faith of my love, I will. [...]

(III, 2, 410-412)⁵⁷⁷

Si è già fatto riferimento a questa situazione fortemente ironica, a questo *role-over-the-role-over-the-role* che mostra in che misura Shakespeare abbia fatto un uso non convenzionale della convenzione del travestimento. A questo si aggiunge ciò che Traub descrive come «the text’s investment in homoerotic pleasure»,⁵⁷⁸ un investimento reso tangibile dalla prontezza con la quale Orlando si lascia coinvolgere in un gioco amoroso che lo vedrà fare la corte a un ragazzo.

Il momento di massima spettacolarizzazione dell’elemento omoerotico latente nel *play* si ha quando Rosalind/Ganymede propone a Orlando di simulare un matrimonio in cui Celia interpreterà la parte del prete:

Rosalind: [...] Come, sister, you shall be the priest and marry us. [...]
Orlando: Pray thee, marry us.

(IV, 1, 116-119)⁵⁷⁹

Celia però sembra sapere che le parole possiedono «a ritualistic power to enact what is spoken»,⁵⁸⁰ e che se facesse quello che le dicono di fare, risulterebbe essere un prete falso che proferisce parole menzognere e involontarie. Il rischio, cioè, è di eseguire quello che nella teoria degli atti linguistici viene denominato “misfire”: «When the utterance is a misfire» scrive John Austin in *How To Do*

⁵⁷³ S. GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 87.

⁵⁷⁴ Ivi, p. 90: «Dallying with words is the principal Shakespearean representation of erotic heat».

⁵⁷⁵ S. GREENBLATT, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁷⁶ «Adesso gli parlo come se fossi un lacchè insolente, e così mi diverto un po’ con lui», (p. 101).

⁵⁷⁷ Rosalinda: E invece vi guarirò: voi dovete far solo questo, chiamarmi Rosalinda, e venire ogni giorno a farmi la corte alla mia capanna.
Orlando: Bene, verrò, quant’è vero che amo. [...]

(p. 107)

⁵⁷⁸ V. TRAUB, *Desire and Anxiety*, p. 126.

⁵⁷⁹ Rosalinda: [...] Vieni qua, sorella, devi fare il prete e sposarci. [...]
Orlando: Ti prego, sposaci.

(p. 135)

⁵⁸⁰ V. TRAUB, *Desire and Anxiety*, p. 127.

Things With Words, «our act (marrying, etc.) is void or without effect».⁵⁸¹ Per tutte queste ragioni Celia confessa la propria inabilità a pronunciare le parole appropriate: «I cannot say the words.» (IV, 1, 120). Ma Rosalind insiste e, come una regista, suggerisce le battute:

Rosalind: You must begin, 'Will you, Orlando' —
 Celia: Go to. Will you, Orlando, have to wife this Rosalind?
 Orlando: I will.
 [...]
 Rosalind: Then you must say, 'I take thee, Rosalind, for wife'.
 Orlando: I take thee, Rosalind, for wife.
 Rosalind: I might ask you for your commission; but I do take thee, Orlando, for my husband.

(IV, 1, 121-124, 127-131)⁵⁸²

Per Traub «[the] subversiveness of this dramatic gesture lies in [...] appropriating the meaning of matrimony for deviant desires».⁵⁸³ Certamente l'irriverenza contenuta nel *mock marriage* perde gran parte della sua potenza dissacratoria nell'atto di leggere il testo, o nella messa in scena da parte di una compagnia composta sia da attori che da attrici; essa viene però recuperata non appena si va con la mente al teatro inglese del Rinascimento, e ci si immagina due uomini, mano nella mano, che pronunciano formule sacre e ritualistiche come queste solo per gioco.

Bisognerà attendere la fine del *play*, e la comparsa sulla scena di Hymen in persona, dio del matrimonio, per assistere alla celebrazione dell'unione normativa tra uomo e donna, tra Rosalind, tornata nel frattempo a indossare abiti femminili, e Orlando. Hymen proibisce la confusione, e promette di porre fine alla serie di strani eventi verificatisi prima del suo arrivo: «Peace, ho, I bar confusion. / 'Tis I must make conclusion / Of these most strange events.» (V, 4, 123-125).⁵⁸⁴ A dire il vero Shakespeare non ha ancora esaurito le occasioni per generare confusione, come si evince dall'idea di sfruttare la metateatralità propria dell'epilogo per giocare ulteriormente con le categorie di sesso e di genere. «It is not the fashion to see the lady the epilogue» (V, 4, 197-98)⁵⁸⁵ esordisce Rosalind, che rivolgendosi agli spettatori dall'interno del mondo fittizio del *play*, si identifica ed è identificabile come «lady», come donna. Qualche battuta più avanti si legge: «If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not.» (V, 4, 212-215).⁵⁸⁶ A prendere la parola si suppone sia ora il *boy actor* che recita la parte di Rosalind, e che tornato al mondo reale che egli abita insieme agli spettatori, dichiarati di non essere una donna. È curioso notare come la rivelazione del sesso dell'attore avvenga in concomitanza con il suo ritorno alla realtà, laddove il genere del personaggio appartenga alla finzione scenica, quasi che Shakespeare avesse anticipato — in linea con quanto avrebbero sostenuto gli studi di genere secoli più tardi — la realtà (materialità, tangibilità) dell'uno — il sesso — e il carattere fittizio dell'altro — il genere. Vale la pena di citare, a tal riguardo e in conclusione,

⁵⁸¹ J. L. AUSTIN, *How To Do Things With Words*, London, Oxford University Press, 1962, p. 16.

⁵⁸² Rosalinda: Comincia così: "Vuoi tu, Orlando...".

Celia: Proviamo. Vuoi tu Orlando prendere in moglie la qui presente Rosalinda?

Orlando: Sì.

[...]

Rosalinda: Allora devi dire: "Rosalinda ti prendo in moglie".

Orlando: Rosalinda ti prendo in moglie.

Rosalinda: Ti potrei prendere in parola, ma lasciamo stare, ti prendo per marito, Orlando. [...]

(p. 35)

⁵⁸³ V. TRAUB, *Desire and Anxiety*, p. 127.

⁵⁸⁴ «Silenzio, oh! Vieto la confusione. / A me por conclusione / a eventi così strani», (p. 179).

⁵⁸⁵ «Oggi non è di moda veder l'Epilogo in veste di donna», (p. 183).

⁵⁸⁶ «Se fossi donna darei un bacio a quei di voialtri che han barba che mi piaccia, incarnato che m'attiri, e fiato che non puzza», (p. 185).

la riflessione di Penny Gay sulla peculiarità dell'epilogo di *As You Like It* e sulla mutabilità del genere sessuale dell'attore, che è leitmotiv tanto dell'epilogo quanto dell'intera commedia:

Although Shakespearean epilogues normally act as a 'bridge' for the audience back to the real world, this one actually takes us back into the world of the play, where gender is fluid and undetermined, dependent only on the choice of the performer. It leaves the audience delightfully confused, sure of only one thing: the charismatic presence of the actor playing Rosalind.⁵⁸⁷

⁵⁸⁷ P. GAY, *The Cambridge Introduction To Shakespeare's Comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 91-92.

COMUNICAZIONI E SCHEDE

«I HAVE FORGOTTEN AND REMEMBER»: AGNIZIONE E AUTO-AGNIZIONE IN
PERICLES, PRINCE OF TYRE E IN “MARINA” DI T. S. ELIOT.

di Jasmine Blasiotti

Nell'intervento “Shakespeare as Poet and Dramatist” che T. S. Eliot dedicò a Shakespeare presso l'Università di Edimburgo nel 1937, il poeta individuò nella scena i dell'atto V del *Pericle* shakespeariano “la più bella tra tutte le scene di agnizione” («the finest of all the ‘recognition scenes’»).⁵⁸⁸ Si tratta, infatti, dell'incontro tra il re Pericle e la figlia Marina che avviene, secondo la tradizione del romanzo ellenistico, dopo molte peripezie. In seguito a un naufragio durante il quale la moglie Taisa muore di parto, Pericle approda sulla costa più vicina, nella cittadina di Tarso, per offrire un immediato rifugio alla figlia appena nata. Lì, l'affida alle cure dei sovrani Cleone e Dionisia, che in passato avevano beneficiato della benevolenza del re Pericle. Nel frattempo, la bara contenente il corpo di Taisa viene ritrovata a Efeso da Cerimone, un mago che riesce a riportarla in vita. A Tarso, Marina cresce in grazia e bellezza, scatenando la gelosia di Dionisia che vede la propria figlia oscurata dalla giovane, e per questo ordina ad un servo di ucciderla. Tuttavia, il terribile proposito viene bloccato dall'arrivo dei pirati che vendono Marina ai proprietari di un postribolo a Mitilene. Lì, la ragazza riesce a conservare la sua verginità, grazie alle sue doti musicali. Nel frattempo, Pericle ritorna a Tarso, ma Cleone e Dionisia gli rivelano che Marina è morta. Nella disperazione di Pericle, ormai distrutto dal dolore, si inserisce la scena i dell'atto V. Durante l'incontro Marina, all'oscuro che l'uomo di fronte a lei sia suo padre, comincia a raccontargli la sua storia nell'intento di recargli sollievo. Man mano che la narrazione si dipana, però, Pericle comincia a sospettare l'identità della ragazza e il dubbio cede presto il passo a una gioia vertiginosa, sospesa tra realtà e sogno.

La scena ispirò a T. S. Eliot la poesia “Marina” (1930), l'ultima della raccolta *Ariel Poems*. Il poeta riesce a richiamare perfettamente, in una trama delicatissima ed eterea, l'incredulità e il disorientamento emotivo del Pericle shakespeariano. «Have you a working pulse?»⁵⁸⁹ chiede Pericle a Marina, accertandosi che lei non sia una creatura soprannaturale, una fata. «What is this face, less clear and clearer / The pulse in the arm, less strong and stronger –»⁵⁹⁰ riecheggia il Pericle eliotiano. Il confine tra realtà e irrealtà diventa labile: il dubbio che Marina sia reale si insinua nei versi di Eliot tramite le sequenze ossimoriche «less clear and clearer», «less strong and stronger».

In Shakespeare, Pericle si arrende per un attimo all'idea del sogno, giunto a beffarlo e a tormentarlo con la falsa speranza del ritorno di Marina defunta: «This is the rarest dream / That e'er dulled sleep did mock sad fools withal. / This cannot be my daughter, buried.» La poesia di Eliot riesce a rendere magistralmente questo momento della scena shakespeariana, creando un'atmosfera

⁵⁸⁸ Aaron Riches nel suo articolo “The Shakespeare Music: Eliot and von Balthasar on Shakespeare’s ‘Romances’ and the ‘Ultra-Dramatic’” in *Theology and Literature after Postmodernity*, edito da Z. LEHMANN IMFELD, P. HAMPSON, A. MILBANK, London, Bloomsbury T&T Clark, 2015, scrive che “Shakespeare as Poet and Dramatist” si trova in un manoscritto nella Houghton Library ad Harvard e al King’s College di Cambridge (vedi nota 5 p. 196). Il passo citato si trova nella parte II del manoscritto, p. 18 (vedi nota 29, p. 202).

⁵⁸⁹ I versi di *Pericles, Prince of Tyre* sono tratti da: *The Oxford Shakespeare: the Complete Works*, second edition, edito da J. JOWETT, W. MONTGOMERY, G. TAYLOR e S. WELLS, Oxford, Oxford University Press, 2005. La loro traduzione in italiano è quella di Giorgio Melchiori, tratta da W. SHAKESPEARE, *I drammi romanzeschi*, a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondadori, 1991: «Il tuo polso batte?».

⁵⁹⁰ I versi della poesia “Marina” sono tratti da: *The Complete Poems & Plays: T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1969, pp. 109-110. La sua traduzione in italiano è quella di Roberto Sanesi, tratta da: T. S. ELIOT, *Opere. 1904-1939*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 880-883: «Cos’è questo volto, meno chiaro e più chiaro / Il pulsare del braccio meno forte e più forte».

quasi purgatoriale, dove tutto assume la consistenza indefinita di una visione. La scelta del vocabolario «insubstantial», «dissolved», «half-conscious»,⁵⁹¹ assieme all'effetto-eco di certe espressioni, come «less clear and clearer», «less strong and stronger» e «unknown, my own»⁵⁹² contribuisce a evocare immagini di lontananza spazio-temporale, come se Pericle stesse davvero vivendo un sogno.

Con la presenza di Marina, tuttavia, il passato si immette nuovamente nel presente di Pericle, e quella lontananza spazio-temporale si annulla nell'immediatezza di immagini, suoni e profumi del passato:

What seas what shores what grey rocks and what islands
 What water lapping the bow
 And scent of pine and the woodthrush singing through the fog
 What images return
 O my daughter.⁵⁹³

Stilisticamente, si può evidenziare come Eliot recuperi tramite l'uso dell'anafora, l'elemento della ripetizione presente già in Shakespeare nell'interrogativo «what». Dopo aver riconosciuto la figlia, Pericle comincia a sentire una musica celestiale, che risuona soltanto al suo orecchio: «But hark, what music?» esclama e ancora «But what music?» e il consigliere Elicano risponde «My lord I hear none».⁵⁹⁴ «Höre ich nur / diese Weise [...]?»⁵⁹⁵ chiede similmente l'Isotta wagneriana agli astanti, mentre smarrita e come trasfigurata intona il suo ultimo canto di fronte al cadavere di Tristano. Non vi è tristezza nelle sue parole: come Pericle sembra in preda a quella follia che pervade i momenti di suprema felicità. Contemplando il corpo di Tristano, Isotta comincia a sentire una melodia sovranaturale che l'avvolge e nella quale lei desidera dissolversi. Paradossalmente, l'annullamento si rivela un'esperienza dolce d'identificazione totale con Tristano, un lento abbandono di se stessa nel flusso incessante del vortice sonoro, dove ogni paura si stempera, persino quella della morte, ora vagheggiata e desiderata, in quanto unico mezzo per raggiungere Tristano. Tutto si trasfigura e i sensi di Isotta sono completamente deragliati, come quelli di Pericle. Ma nel Pericle non vi è annullamento, almeno per ora. L'annullamento, come ha sottolineato Piero Boitani, Pericle lo cercherà nel bacio della moglie ritrovata, Taisa: “you shall do well / That on the touching of her lips I may / Melt, and no more be seen.”⁵⁹⁶ Il tema di amore/morte riporta alla mia precedente riflessione sul *Liebestod* di Tristano e Isotta, stabilendo così più di un punto in comune con la vicenda di Pericle: sia Pericle che Isotta sono accumulati da un disorientamento sensoriale che li colpisce in un momento di emozione intensa. La gioia di Pericle per il ritrovamento di Taisa o il dolore di Isotta per la morte di Tristano si tramuta in estasi, che conduce entrambi al desiderio di annullamento di sé nella persona amata.

Un ulteriore sguardo al testo shakespeariano e a “Marina” fa emergere un'importante differenza. Da un lato, in Shakespeare, la musica celestiale spinge Pericle a sprofondare in un sonno profondo: «[...] most heav'nly music. / It raps me unto list'ning, and thick slumber / Hangs upon mine eyelids. Let me rest.»⁵⁹⁷ Dall'altro, il riconoscimento di Marina non suscita torpore nel Pericle

⁵⁹¹ SANESI, 2001: «irreali», «dissolta», «semiosciente».

⁵⁹² SANESI, 2001: «sconosciuto, mio».

⁵⁹³ SANESI, 2001: «Che mari che spiagge che scogli grigi e che isole / Che acqua a lambire la prua / E profumo di pino e canzone di tordo nella nebbia / Che immagini ritornano / O mia figlia».

⁵⁹⁴ MELCHIORI, 1991: «questa musica la sentite?», «Ma che musica è questa?», «Non sento nulla, signore.»

⁵⁹⁵ «Odo io soltanto / questa melodia [...]?» da R. WAGNER, *Tristan und Isolde*, libretto di Richard Wagner, edizione a cura di R. PECCI, atto III, scena 3, p. 150, http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/141_4600Tristano_v3.pdf, consultato il 30/03/2018.

⁵⁹⁶ MELCHIORI, 1991: «possa io sciogliermi al tocco / delle sue labbra e sparire per sempre.»

⁵⁹⁷ MELCHIORI, 1991: «Musica celestiale. / È un incanto all'orecchio, e un profondo torpore / mi pesa sulle palpebre. Lasciatemi riposare.»

eliotiano, bensì un risveglio, connesso al recupero dell'identità di Pericle. Un tema, quello dell'identità, presente anche in Shakespeare. Un esempio ne è la scena I dell'atto II, quando Pericle, discorrendo con i pescatori di Pentapoli che gli recano soccorso dopo il naufragio, fa un'importante riflessione: «What I have been, I have forgot to know, / But what I am, want teaches me to think on».⁵⁹⁸ Pericle ha perso tutto e deve reinventarsi una nuova esistenza e, di conseguenza, una nuova identità. Quella di re l'ha dimenticata, non gli si addice più.

In Eliot, Pericle ricorda ciò che era soltanto grazie al riconoscimento di Marina: «I have forgotten / And remember».⁵⁹⁹ Il punto cruciale, quindi, che per entrambi i poeti tramuta la dimenticanza in ricordo, è il momento dell'agnizione. Il ricordo coincide col recupero dell'identità, un'identità definita dagli affetti e che viene riconfermata prima dal ritrovamento della figlia e poi della moglie Taisa. La scena di agnizione, quindi si fa scena di auto-agnizione, perché Pericle riconosce di nuovo se stesso.

Eliot, in particolare, fa riferimento a questa dinamica, accennando al risveglio a 'nuova' vita di Pericle: «[...] let me / Resign my life for this life, my speech for that unspoken, / The awakened, lips parted, the hope, the new ships.»⁶⁰⁰

«The new ships», in realtà, alludono non tanto a una nuova vita dopo il naufragio, ma al recupero della vita e soprattutto dell'identità di Pericle prima del naufragio. Infatti, l'immagine dei «new ships» richiama la metafora della nave cadente e in rovina che Eliot sviluppa nei versi precedenti. Come ha ben spiegato Craig Raine, «The decay of his body is transposed to his vessel».⁶⁰¹ Laddove, quindi, le nuove navi, rappresentano l'identità ritrovata di Pericle, «le sartie afflosciate» («the rigging weak») e «i ferzi fradici»⁶⁰² («the canvas rotten») identificavano il suo stato psico-fisico dopo il naufragio. Pur non essendoci un paragone immediato, anche in Shakespeare è presente questa dimensione corporea: l'armatura arrugginita restituita dal mare che i pescatori donano al legittimo proprietario Pericle rappresenta fisicamente, come il vascello in rovina eliotiano, l'identità di Pericle dopo il naufragio. È soltanto tramite l'agnizione di Marina e il ricongiungimento finale con la moglie Taisa che Pericle può rinunciare alla vita presente per riabbracciare quella passata, e con essa la propria identità di re, padre e consorte.

Riferimenti bibliografici

T. S. ELIOT, *The Complete Poems & Plays: T. S. Eliot*, Londra, Faber and Faber, 1969.

T. S. ELIOT, *Opere. 1904-1939*, a cura di R. SANESI, Milano, Bompiani, 2001.

C. RAINE, *T. S. Eliot*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Z. LEHMANN IMFELD, P. HAMPSON, A. MILBANK (editori), *Theology and Literature after Postmodernity*, London, Bloomsbury T&T Clark, 2015.

W. SHAKESPEARE, *The Oxford Shakespeare: the Complete Works*, second edition, a cura di J. JOWETT, W. MONTGOMERY, G. TAYLOR E S. WELLS, Oxford, Oxford University Press, 2005.

⁵⁹⁸ MELCHIORI, 1991: «Quello che ero l'ho dimenticato, ma quello / che sono per forza devo ricordarmelo».

⁵⁹⁹ SANESI, 2001: «Ho dimenticato / E ricordo».

⁶⁰⁰ SANESI, 2001: «[...] potessi / Rimettere la mia vita per questa vita, la mia parola per ciò che non è detto, / Il risvegliato, le labbra aperte, la speranza, i bastimenti nuovi.»

⁶⁰¹ C. RAINE, *T. S. Eliot*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 37: «il decadimento fisico del corpo [di Pericle] è proiettato sul suo vascello», trad. it. mia.

⁶⁰² SANESI, 2001.

W. SHAKESPEARE, *I drammi romanzeschi*, a cura di G. MELCHIORI, Milano, Mondadori, 1991.

R. WAGNER, *Tristan und Isolde*, libretto di Richard Wagner, edizione a cura di R. PECCI, http://www.teatrolafenice.it/media/libretti/141_4600Tristano_v3.pdf, consultato il 30/03/2018.

TRA TEMPO ED ETERNITÀ: WILLIAM SHAKESPEARE E SAMUIL MARŠAK

di Giulia De Florio

Ma quanto è infinito l'umano
che sa vedere il secolo passare

S. Maršak

L'epoca di Shakespeare è tempo di incertezze, l'universo ha perduto la sicura armonia del tempo ciclico – quello del simbolo e del mito – ma non è ancora approdato al porto del tempo lineare che Copernico, Keplero e soprattutto Galileo sveleranno di lì a poco all'umanità.

Non stupisce dunque che proprio il Tempo sia concetto chiave, personaggio centrale della produzione lirica shakesperiana e della sua opera in generale ed è forse superfluo sottolineare come molto spesso la traduzione si ponga in dialogo con uno spazio, ma soprattutto con un tempo altro, distante. Eppure l'Unione Sovietica degli anni Quaranta sembra avere paradossali punti in comune con l'Inghilterra rinascimentale: di nuovo il tempo è stato scosso nei suoi fondamenti – con Einstein e la teoria della relatività un anello della catena sembra essere venuto meno e sotto i colpi feroci della modernità di Nietzsche e Freud sono crollate le certezze positiviste dell'Ottocento. In Russia l'epoca rivoluzionaria aperta dall'"anno mirabilis" 1917, la cui onda d'urto ha smosso l'assetto e la psiche di un intero Paese, pare dunque trovare consonanze con la ricerca di una soggettività smarrita che angustia il drammaturgo di Stratford-upon-Avon.

La forza della poesia shakesperiana è particolarmente vicina al lettore sovietico che ha osservato e sperimentato i cataclismi della storia: «Le epoche rivoluzionarie sono molto diverse da quelle in cui le persone si rendono a malapena conto dell'incedere rallentato della storia... Ecco perché capire Shakespeare è più semplice per noi che per i nostri padri o figli. Siamo noi ad aver visto con i nostri occhi e sentito con tutto il nostro essere i capovolgimenti della storia»⁶⁰³ o almeno così pensa il più grande traduttore dei suoi sonetti, Samuil Jakovlevič Maršak (1887-1964).⁶⁰⁴

Non c'è anno o genere in cui il tema del tempo non faccia capolino tra i versi di questo figlio del diciannovesimo secolo che ha attraversato il primo Novecento russo lasciando molte tracce del suo passaggio. Quando si rivolge a Shakespeare e ai suoi *Sonetti* Maršak ha già una lunga pratica traduttiva alle spalle, specialmente di poesia inglese.⁶⁰⁵ La traduzione gli serve per rinsaldare le due forze elementari che avverte con maggiore forza – il Tempo e l'Eternità – e che lo accompagnano per tutta la vita, nei flussi e riflussi di un'epoca che, dopo aver fatto tabula rasa del mondo per come lo si conosceva, ha innescato un rapporto paradossale col tempo, il suo sviluppo e la sua regolare

⁶⁰³ S. JA. MARŠAK, *Polnoe sobranie sočinenij v vos'mi tomach* [Opera omnia in otto volumi, d'ora in poi PSS], Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1968-1972, vol. III, p. 752.

⁶⁰⁴ Prima di Maršak si erano cimentati nell'impresa molti traduttori russi: I. Mamuna, N. Cholodkovskij, V. Brjusov, B. Pasternak e altri avevano tradotto singoli sonetti, N. Gerbel' e M. Čajkovskij traducono l'intero ciclo. Nessuno di loro però riesce a rendere i sonetti di Shakespeare, secondo le parole di A. Fadeev, «un fatto della poesia russa» (S. JA. MARŠAK, PSS, *op. cit.*, vol. III, p. 752).

⁶⁰⁵ Maršak traduce letteratura inglese dal primo soggiorno in Inghilterra, nel 1912, nei momenti liberi dal lavoro come corrispondente estero per alcuni giornali e riviste russe: «Nelle stanzette coperte di scaffali da cui si vedeva il Tamigi indaffarato, brulicante di barconi e vaporette, scoprii per la prima volta quello che in seguito tradussi: i sonetti di Shakespeare, le poesie di William Blake, Robert Burns, John Keats, Robert Browning, Kipling» (S. JA. MARŠAK, PSS, *op. cit.*, vol. I, p. 9).

scansione.⁶⁰⁶ All'indomani dell'ennesimo sconvolgimento epocale – la Seconda guerra mondiale nella quale la Russia ha pagato il prezzo umano più alto – la traduzione è il mezzo necessario allo scrittore per saldare un'altra volta il tempo e l'eternità che in Maršak si distinguono, sul piano fisico, in senso puramente quantitativo: «Vediamo il moto di secondi e minuti / Mentre gli anni passano muti / Ma quanto è infinito l'umano / che sa vedere il secolo passare».⁶⁰⁷

Non si tratta di una fuga dalla realtà; Maršak sa che in traduzione bisogna anche «guardare fuori dalla finestra» – non volgere lo sguardo soltanto al passato, al testo d'origine, ma riuscire a sentire il mondo circostante e se stessi. Il buon traduttore inevitabilmente, senza volere, riflette anche la propria *epoca* e la propria *interiorità*; il traduttore geniale mantiene la forza dell'originale, modificandola a tal punto da renderla accessibile ad altri suoni, sguardi e mondi, optando per quella «libertà consapevole»⁶⁰⁸ che rimane l'unico modo per accostarsi alle grandi opere.

L'epoca di Maršak è stata l'antagonista principale per molti artisti sovietici, il mancato dialogo con essa ha prodotto scissione, pazzia, rifiuto di sé. «The time is out of joint» – per Amleto come per Pasternak che lo traduce in un momento di profonda crisi,⁶⁰⁹ la stessa vissuta in modi e tempi diversi da innumerevoli spiriti creativi che provano a «rinsaldare col sangue le vertebre di due secoli».⁶¹⁰ L'interiorità di Maršak però è un mondo compatto e dalle leggi morali inossidabili. La coerenza che permea ogni suo atto creativo è il frutto di un incessante lavoro di perfezionamento, dettato da una *volontà*⁶¹¹ ossessiva e onnipotente. «Poeta senza storia», come lo avrebbe definito Marina Cvetaeva,⁶¹² «non voleva che la sua arte fosse presentata al lettore come un processo. Voleva che essa gli apparisse omogenea e integra, non stratificata; un monolite, un frammento di eternità imm modificabile nel flusso del tempo in perenne cambiamento».⁶¹³ Così, tra le rovine della Mosca bombardata dai nazisti, nel dilagare del realismo socialista a dettare le storie e le rime degli scrittori, Maršak trova un orizzonte più ampio, «in guerra col Tempo scende il poeta con la sua *magia* di eternità della parola».⁶¹⁴ Come Shakespeare cerca di affrontare la crisi epistemologica seicentesca fissando nella *scrittura* ciò che è in costante divenire, così Maršak risponde con la sua arte alla caducità della natura e della vita umana, alla pressione ideologica e politica del «secolo cane-lupo» che gli è toccato in sorte.

⁶⁰⁶ A partire dagli anni Trenta in Unione Sovietica l'orientamento coatto ai temi (contenuti) e agli stili (forme), forzatamente «consoni all'epoca», porta alla creazione, per la prima volta nella storia del Paese, di una letteratura di Stato di cui il realismo socialista è incarnazione e modello esemplare, prodotto logico delle spinte accentratrici e della sovrapposizione indiscriminata di realtà e sua descrizione, di tempo presente e al contempo in divenire, di magico incontro tra mito, epos, favola che connoterà, a partire dal 1934, il nuovo metodo artistico (Cfr. G. P. PIRETTO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001).

⁶⁰⁷ La poesia è citata in M. L. GASPAROV, *Maršak i vremja* [Maršak e il tempo], in M. L. GASPAROV, *O russkoj poezii* [Sulla poesia russa], Sankt-Peterburg, Azbuka, 2001, p. 410.

⁶⁰⁸ Cfr. E. B. PASTERNAK, *K istorii perevoda "Gamleta"* [Per una storia della traduzione di Amleto], in V. POPLAVSKIJ (pod red.), *"Gamlet" Borisa Pasternaka: Versii i varianty perevoda šekspirovskoj tragedii* [L'Amleto di Boris Pasternak: Versioni e varianti della tragedia shakespeariana], Sankt-Peterburg, Letnij sad, 2002, pp. 5-11. Sulla figura di Amleto in Russia cfr. M. C. GHIDINI, *Figure dell'immaginario europeo. Amleto (e Ofelia) in Russia*, Parma, UniPR Co-Lab, 2014.

⁶⁰⁹ «Una traduzione non costituisce un gran merito, anche se è ben fatta. *C'est pas grand chose* [sic]. Ma quale gioia e che salvezza per me è stato lavorarci!» (B. L. PASTERNAK, *Polnoe sobranie sočinenij v 11 tomach* [Opera omnia in 11 volumi], Moskva, Slovo, 2005, vol. IX, p. 164; trad. it. in *Le barriere dell'anima. Corrispondenza con Ol'ga Fréjdenberg*, Milano, Garzanti, 1987, p. 260). Il lavoro su Amleto coinvolse Pasternak per molti anni. Iniziato nel gennaio 1939, continua fino al 1954 con ben 11 redazioni.

⁶¹⁰ Il verso è tratto dalla lirica di Osip Emil'evič Mandel'stam (1891-1938) *Mio secolo, mia belva* (1922).

⁶¹¹ «Sia tenero il cuore, tenace la volontà!» recita una sua tarda lirica e in una lettera sostiene: «Una persona con forza di volontà non cambierà mai i suoi propositi» (S. J. MARŠAK, PSS, *op. cit.*, vol. VIII, p. 18).

⁶¹² Cfr. M. I. CVETAeva, *Il poeta e il tempo*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 1984.

⁶¹³ M. L. GASPAROV, *Maršak i vremja* [Maršak e il tempo], in M. L. GASPAROV, *op. cit.*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2001, p. 410.

⁶¹⁴ La frase è tratta dall'intervento di Alessandro Serpieri per «Le Rencontres de l'Archet 2016» organizzato dalla «Fondazione Natalino Sapegno» (Morgex, 12-17 settembre 2016). Alla memoria di questo straordinario traduttore e studioso recentemente scomparso dedico il presente scritto.

L'eco dell'adorato Puškin (1799-1837) risuona nello stile⁶¹⁵ delle traduzioni dei *Sonetti*, in cui si scorge il fraseggio romantico del poeta russo per eccellenza. La precisione e la concretezza della parola, la sua carica aforistica, elevata e semplice al tempo stesso, è omaggio a Ivan Bunin (1870-1953), un altro poeta e prosatore con cui Maršak è in continuo dialogo "a distanza". Denominatore comune tra il bardo e lo scrittore russo è Ovidio, nelle cui *Metamorfosi* il tempo è protagonista assoluto.

La traduzione letteraria, ricorda Franco Buffoni, è l'incontro in un determinato periodo storico, tra due *poetiche* – del traduttore e del tradotto – che produce quel particolare esito estetico e lavoro letterario. Intendendo, sulla scia di Luciano Anceschi, la poetica come la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali, l'incontro tra Shakespeare e Maršak diventa un dialogo tra *contemporanei*,⁶¹⁶ tra esseri finiti che trovano nella scrittura la chiave di accesso all'eternità.

Il verso di Maršak, come quello di Shakespeare, segna un nuovo giro di spirale e parimenti ne fissa l'attimo, permettendo al mondo, ai lettori, di assistere alla scena. Compito di Maršak è dunque proteggere ciò che vive nei sonetti di Shakespeare, che è rimasto intatto fino ai giorni nostri e che andrà oltre noi, i nostri figli e nipoti. L'eterno è ciò che il poeta russo insegue nel suo infaticabile tradurre, comporre, rileggere, riscrivere – la fonte segreta che permette al mulino del poeta di continuare la macina del Tempo.⁶¹⁷

⁶¹⁵ «I *Sonetti* di Shakespeare nelle traduzioni di Maršak non sono soltanto la traduzione da una lingua a un'altra, ma da uno stile a un altro», M. L. GASPAROV, N. S. AVTONOMOVA, *Sonety Šekspira – perevody Maršaka* [I sonetti di Shakespeare – le traduzioni di Maršak], in M. L. GASPAROV, *op. cit.*, p. 407.

⁶¹⁶ «I suoi sentimenti corrispondono ai nostri, Shakespeare sembra un nostro *contemporaneo*», scrive Maršak a N. Vostrecova il 27 gennaio 1964. (Cfr. S. JA. MARŠAK, PSS, *op. cit.*, vol. 3, p. 752).

⁶¹⁷ «Nelle rozze e vivide immagini delle popolazioni scandinave Amlóði si distingueva per il possesso di un mulino favoloso dalla cui macina ai suoi tempi uscivano pace e abbondanza. Più tardi, in tempi di decadenza, il mulino macinò sale; ora infine, essendo caduto in fondo al mare macina le rocce e la sabbia creando un vasto gorgo, il Maelstrom ("la corrente che macina", dal verbo "mala", "macinare"), ritenuto uno delle vie che conducono alla terra dei morti. Questo nucleo di immagini, come rivela una serie di fatti, rappresenta un processo astronomico, lo spostamento secolare del sole attraverso i segni dello zodiaco che determina l'età del mondo, assommanti ciascuna a migliaia di anni. Ogni età porta con sé un'Era del mondo, un Crepuscolo degli Dei: le grandi strutture crollano, vacillano i pilastri che sostenevano la grande fabbrica, diluvi e cataclismi annunziano il plasmarsi di un mondo nuovo» (G. DE SANTILLANA, H. VON DECHEND, *Il mulino di Amleto*, Milano, Adelphi, 2003, p. 7).

HAMLET IN (A) *NUTSHELL*

di Giorgia De Santis

Nel romanzo *Nutshell*, pubblicato nel settembre 2016, Ian McEwan si cimenta in una riscrittura (post)moderna della tragedia shakespeariana, dislocando l'azione nella Londra contemporanea, in una casa fatiscente e nell'utero della madre Gertrude (qui detta Trudy).⁶¹⁸

Nel *play*, Marcellus annuncia, com'è noto, che «Something is rotten in the state of Denmark»: e decisamente c'è qualcosa di marcio nella Londra di *Nutshell*. La *imagery* della marcescenza è fedelmente riproposta e applicata tanto all'ambientazione quanto ai rapporti interpersonali dei personaggi. Il decadimento della dimensione familiare, infatti, avviene attraverso la figura tentatrice di Claude, l'«Uncle Maggot»,⁶¹⁹ l'uomo dai «wormy fingers»,⁶²⁰ che consuma rapidi rapporti sessuali con Trudy in una casa decadente, sporca e mefitica.

Se l'Hamlet di Shakespeare si muoveva sulla scena libero di ascoltare, spiare, dissimulare, il *soon-to-be* Hamlet di McEwan è davvero «bounded in a nutshell». ⁶²¹ Il protagonista è un feto, al nono mese di gestazione, che esperisce l'intera vicenda attraverso il sottile strato della placenta e del grembo materno.

Questo, tuttavia, è anche il suo più grande problema. Trudy e Claude, suo cognato, vivono una relazione clandestina a discapito del padre di Hamlet,⁶²² John Craincross, professore e poeta squattrinato. Il rapporto tra i due amanti è scandito da sesso e illusioni, chiacchiere vuote e inconcludenti, e si concretizza in un legame criminoso e nei piani per uccidere il marito di Trudy. Il legame fisico e affettivo tra Trudy e il feto fa sì che il rapporto tra la madre e il cognato diventi, di fatto, un triangolo, in cui tutto ciò che viene detto, fatto e sentito dalla madre e da Claude è ascoltato ed esperito dallo stesso ospite silenzioso di Trudy, che con crescente timore assiste all'ascesa di Claude e al destino del padre.

Trudy ricorda con amore e amarezza le poesie che John le dedicava e le sue fantasticherie; talvolta anche il feto cita alcuni versi delle poesie paterne, presi “in prestito” da Shakespeare ed altri poeti. John incarna il lirismo, il rimpianto, e le sue poesie sono principalmente elegie. Un momento richiama John of Gaunt, nella celebrazione dell'isola-roccaforte inglese, parafrasando i versi del *Richard II*; un momento dopo celebra l'intimità della tomba, citando Andrew Marvell e la sua *To his Coy Mistress*. La relazione tra il nascituro e il padre è, tuttavia, inesistente e il primo soffre dell'indifferenza del genitore, lamentando come questi non abbia mai fatto menzione del figlio, nemmeno in un *aside*.

Al polo opposto c'è Claude, e più volte di lui viene detto che no, certamente non è un poeta. Il giudizio del nascituro è implacabile: «Just how stupid is Claude really?». ⁶²³ Lo zio è un personaggio in cui il nichilismo compensa il *commonplace*, un uomo costruito sulle banalità, caratterizzato da un linguaggio ripetitivo, scontato, fattuale, che il feto si diverte a decostruire, disarticolando ogni sua azione tramite il lucido spirito critico di cui dispone e che viene nutrito giornalmente da Trudy, quando accende la radio o guarda un telegiornale. La maturità intellettuale e cognitiva di Hamlet sublima con i mezzi che ha a disposizione: la Wittenberg del protagonista sono i notiziari, la TV e

⁶¹⁸ Tutte le citazioni saranno tratte da I. MCEWAN, *Nutshell*, London, Jonathan Cape, 2016.

⁶¹⁹ «Lo zio verme», I. MCEWAN, *op. cit.*, p. 35, [trad. a cura di chi scrive].

⁶²⁰ «Dita vermiformi», *ibidem*, p. 37, [trad. a cura di chi scrive].

⁶²¹ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, in S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY (eds), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works (Second Edition)*, New York, OUP, 2005, II.ii. 256.

⁶²² Che noi chiameremo così, malgrado non venga mai fatta menzione del nome del bambino. Neanche il feto ode mai il proprio nome pronunciato da madre, zio o padre.

⁶²³ «Sul serio, ma quanto è stupido Claude?». I. MCEWAN, *op. cit.*, p. 56, [trad. a cura di chi scrive].

la radio, ascoltati attraverso le membrane che lo separano dal mondo esterno; la cartina di tornasole degli eventi, invece, il battito del cuore di sua madre, i movimenti della sua epiglottide, il respiro.

Benché John e Claude si muovano liberi sulla scena della vita, indossando maschere e recitando le proprie parti, per loro è impossibile sfuggire al giudizio di Hamlet, che nel romanzo gioca il ruolo tanto del *fool* quanto del *malcontent*: il feto è l'unico a vederli esattamente per quello che sono. Se John non è che un bambino troppo cresciuto, perso nelle proprie fantasticherie, che tenta di riconquistare la moglie provocandone la gelosia, Claude è un uomo gretto, privo di qualsiasi acume, un *machiavel* che pensa di cavarsela, ma non dispone di un'intelligenza in grado di convincere la polizia della propria innocenza.

Questo non impedisce al protagonista di rimanere in ascolto e di fremere per scoprire i piani dello zio. Gli unici momenti in cui sembra prenderlo sul serio sono, infatti, i lunghi colloqui con Trudy per pianificare l'omicidio del fratello. Qui, Hamlet tende l'orecchio e si tiene pronto a ogni rivelazione. In un primo momento, è consapevole dell'imminente omicidio del padre John, ma non sa chi sia il complice della madre. Solo dopo aver origliato una conversazione tra i due amanti Hamlet si rende conto che il colpevole è proprio suo zio. Il protagonista diventa, per questo, una vittima-complice accidentale del progetto; se da una parte soffre di questa sua forzata complicità, dall'altra origlia e beve ogni singola parola dei veri attori della vicenda, come uno spettatore seduto in platea. Assiste ai loro incontri promiscui, all'autoerotismo della madre (che è celato anche agli occhi di Claude), alla pianificazione della morte di John nel cuore della notte, il tutto scandito da bicchieri di vino che raggiungono anche lui.

La Trudy del romanzo non è solo una riscrittura della Gertrude shakespeariana; in lei si giustappongono la Goneril del *King Lear*, nella forte sessualità, nel disprezzo dissimulato che prova nei confronti di Claude e della sua occasionale mancanza di virilità, e Lady Macbeth. Il protagonista si arrovella sui veri sentimenti della madre: «I track my mother's shifting relation to her crime»,⁶²⁴ ci confida, e si rende conto che l'insonnia inizia ad attanagliarla, che dalla convinzione di voler morto John passa al rimorso, al pianto e ai ricordi dei tempi che furono, dopo che «the deed is done».⁶²⁵

Gli eventi narrati sono definiti dal nascituro come una «doomed production of a terrible play»⁶²⁶ in cui «improbable lines were rehearsed in the small hours by drunks»⁶²⁷ e il suo ruolo nel *plot* non è che quello di uno spettatore affascinato e pieno di angoscia per ciò a cui assiste.

Talvolta sembra sia seduto al nostro fianco, e ci intima di fare silenzio («But shush! The conspirators are talking!»),⁶²⁸ quasi a passarci parola di ciò che sta succedendo. E in quanto spettatore/attore della tragedia in lui si ricrea la necessità tipicamente elisabettiana di costruire un impianto linguistico che sopperisca all'assenza di scenografia. Il feto è un pubblico bendato che, quindi, si appoggia sui suoni, sulle parole e sulle immagini mentali che esse gli permettono di costruirsi: «words, as I'm beginning to appreciate, can make things true».⁶²⁹

Inoltre, se da un lato il nascituro riprende il ruolo del *malcontent* shakespeariano, come colui che rimpiange una dimensione familiare sana, l'amore del padre e le attenzioni della madre, dall'altra, in qualità di *fool*, ci impedisce di raggiungere la catarsi: con lucidità implacabile e una maturità linguistica e cognitiva senza precedenti, smaschera i fatti per quello che sono, li spoetizza con freddo raziocinio e ci porta a simpatizzare con lui, «confinato in un guscio di noce»,⁶³⁰ costretto al silenzio, alla complicità e alla compiacenza, eppure re dello spazio infinito, che fantastica,

⁶²⁴ «Seguo la relazione mutevole tra mia madre e il suo crimine», *ibidem*, p. 145, [trad. a cura di chi scrive].

⁶²⁵ «Il fatto è compiuto», *ibidem*, p. 53, [trad. a cura di chi scrive].

⁶²⁶ «La messa in scena di uno spettacolo destinata al fallimento», I. MCEWAN, *op. cit.*, p. 94, [trad. a cura di chi scrive].

⁶²⁷ «Battute improbabili provate in piena notte da ubriaconi», *ibidem*, [trad. a cura di chi scrive].

⁶²⁸ «Ma, silenzio!, i cospiratori stanno parlando!», *ibidem*, p. 54, [trad. a cura di chi scrive].

⁶²⁹ «Le parole, come sto iniziando ad apprezzare, possono rendere le cose vere», *ibidem*, p. 59, [trad. a cura di chi scrive].

⁶³⁰ W. SHAKESPEARE, *Amlèto*, trad. italiana a cura di A. QUATTRONE, Milano, Giunti Editore, 2010, II.ii.250.

elabora congetture, immagina. «Life imitating art»,⁶³¹ afferma, e tenta di imitare la *fiction* costruita dai due amanti, il suicidio di John, con il proprio. Non senza frustrazione, il feto tenta di «conformare l'azione alla parola»,⁶³² ma non ha successo.

Il dilemma amletico «to be or not to be?»⁶³³ assume, quindi, nel romanzo di McEwan un altro significato, traducendosi di fatto in “to be born or not to be born?”.

Benché all'inizio del romanzo la *question* originale sia un tentativo di capire se sia meglio venire al mondo, e dunque concretizzare la propria colpa, o, semplicemente, non nascere e dunque vivere da innocente, Hamlet si rende conto che il *not to be born* non può esistere dal momento che Trudy decide di volere suo padre morto. Il feto non ha scelta se non nascere, assumersi le proprie responsabilità e tentare di reincardinare il tempo «out of joint»,⁶³⁴ malgrado, come Hamlet, preferirebbe non essere venuto al mondo per farlo.

«Ripeness isn't everything»,⁶³⁵ dice dal grembo materno, perché non può rassegnarsi ad accettare il proprio destino e ad arrendersi allo spettro di un futuro incerto, ad una cella di prigione in cui costruire il nido familiare insieme alla amata-odiata Trudy, da cui non può separarsi e senza la quale non può sopravvivere. «How diminishing to accept at second hand my mother's every rush of feeling and be bound tighter to her crime»,⁶³⁶ ci dice.

Tuttavia, dopo aver tentato il suicidio, il protagonista afferma con convinzione «I want to become»,⁶³⁷ di voler leggere il libro della propria vita e scegliere chi essere. L'antitesi amletica si trasforma di nuovo, questa volta in “essere qualcuno o essere il suo opposto?”: è qui che il *to be* si configura come un'appropriazione dell'identità, un atto di ribellione per esorcizzare il dilemma in potenza di qualcuno a cui è già stata imposta una scelta e una colpa.

È evidente come in *Nutshell* le epifanie, i soliloqui e i ragionamenti dell'Hamlet adulto siano già portati a maturazione nel feto, il quale non le vive come *discoveries* ma come *assumptions*. Sa che non può intervenire, ma solo aspettare e sperare che Claude commetta errori, che il padre non muoia. Pensa «Waiting is the thing»⁶³⁸ e trasforma il romanzo di McEwan in una *revenge tragedy sui generis*.

Ricca di riferimenti metateatrali,⁶³⁹ disseminata di allusioni ai fantasmi di Elsinore, la fantasia tutta seneciana del feto, che immagina il cadavere del padre riprendere vita, e caratterizzata dall'uso del grottesco, come l'atto sessuale trasformato in un momento metateatrale («Enter Claude. Exit Claude»),⁶⁴⁰ *Nutshell* si distingue per la sua natura ibrida. È un “romanzo teatrale”, in cui l'intera vicenda è recitata dai personaggi, e menzogne e finzione diventano la realtà. John finge di avere una relazione con Elodie, «an owl poet»⁶⁴¹ (ricalcata sulla figura di Ophelia), e Claude e Trudy complottano alle sue spalle per ucciderlo. Elodie finge di soffrire per la morte di John solo per appropriarsi dei suoi libri e Trudy di non amarlo più.

Il feto è l'unico a non mentire. Si prende gioco del lettore, a volte, facendogli credere che lo spettro del padre stia infestando la casa, ma il suo è un esercizio innocente di fantasia, un farsi beffe bonariamente di colui che, anch'egli seduto a teatro al suo fianco, ne sa ancor meno di lui.

⁶³¹ «La vita imita l'arte», I. MCEWAN, *op. cit.*, p.127, [trad. a cura di chi scrive].

⁶³² «Conformare l'azione alla parola», W. SHAKESPEARE, *op. cit.*, III.ii.16.

⁶³³ W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, in S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY (eds), *op. cit.*, III.i.58.

⁶³⁴ *Ibidem*, I.V.189.

⁶³⁵ «La prontezza non è tutto», I. MCEWAN, *op. cit.*, p.34, [trad. a cura di chi scrive].

⁶³⁶ «Com'è avvilente accettare per sentito dire ogni sentimento improvviso di mia madre ed essere sempre più legato al suo crimine», *ibidem*, p. 114, [trad. a cura di chi scrive].

⁶³⁷ «Voglio diventare», *ibidem*, p. 119, [trad. a cura di chi scrive].

⁶³⁸ «La questione è aspettare», *ibidem*, p. 48, [trad. a cura di chi scrive].

⁶³⁹ Il lessico teatrale, ad esempio, ricorre in tutto il romanzo - frequenti i termini *aside*, *curtains*, *revels*, *Machiavel*, *exit lines*, *iamb*. Inoltre, McEwan sperimenta fondendo prosa e teatro creando immagini evocative, che rafforzano e modificano la percezione del lettore, trasformandolo in uno spettatore vero e proprio («There's a clock [...] ticking in thoughtful iambs», p. 85).

⁶⁴⁰ «Entra Claudio. Esce Claudio» I. MCEWAN, *op. cit.*, p. 23, [trad. a cura di chi scrive].

⁶⁴¹ «La poetessa gufo», *ibidem*, p. 62, [trad. a cura di chi scrive].

La vendetta finale è, tuttavia, una vendetta tronca: Hamlet viene al mondo e il parto manda all'aria la fuga di Claude e Trudy. Eppure ciò che tanto temeva si è ormai concretizzato: la polizia arriva, i due amanti si rassegnano e la cella della prigione si avvicina.

«The rest is chaos»,⁶⁴² e non silenzio, in quanto tutto ciò che rimane, ora, è vivere.

Bibliografia di riferimento

I. MCEWAN, *Nutshell*, London, Jonathan Cape, 2016.

S. WELLS, G. TAYLOR, J. JOWETT, W. MONTGOMERY (eds), *The Oxford Shakespeare: The Complete Works (Second Edition)*, New York, OUP, 2005.

W. SHAKESPEARE, *Amleto*, trad. italiana a cura di A. QUATTRONE, Milano, Giunti Editore, 2010.

⁶⁴² «Il resto è caos», *ibidem*, p. 199, [trad. a cura di chi scrive].

L'ELEMENTO CROMATICO E I COSTUMI IN *ROMEO E GIULIETTA* DI FRANCO ZEFFIRELLI

di Giorgia De Santis

Il colore, nel film di Franco Zeffirelli,⁶⁴³ svolge un ruolo essenziale di raccordo tra le immagini e la vicenda degli sfortunati amanti shakespeariani.⁶⁴⁴ L'elemento cromatico è un sottotesto e un'*imagery* visiva e concreta a sostegno della nostra interpretazione degli eventi. Nella Verona zeffirelliana vediamo il mare celeste dei Montecchi scontrarsi con il rosso sanguigno dei Capuleti, un'opposizione quasi manichea, particolarmente forte nella scena iniziale della rissa in città. La faida tra le due famiglie è mediata esclusivamente dalla figura del Principe, il cui abbigliamento cambia a seconda delle circostanze: all'inizio del film, quando disperde e minaccia i due gruppi nella piazza di Verona, porta entrambi i colori, il rosso e il blu; nel momento in cui Tebaldo viene ucciso da Romeo e quest'ultimo esiliato, invece, la veste del Principe è porpora, una tonalità molto più simile a quelle indossate dai Capuleti.

Iconica è anche la metamorfosi di Romeo nel film: lo stravolgimento della prospettiva del giovane Montecchi è suggerita anche dai costumi di Leonard Whiting, che seguono la crescita emotiva del suo Romeo. Al principio, il giovane ci viene presentato come un ragazzo malinconico ed ombroso. Il suo struggimento è tutto per Rosalina: nella prima scena di Whiting, Romeo è vestito di grigio e ha in mano un rametto di lavanda,⁶⁴⁵ ma già la sera della festa in casa Capuleti i colori dei costumi di Romeo iniziano a cambiare, facendosi più accesi e intensi.

Il momento della festa è per il giovane un risveglio: con la freschezza e l'innocenza dell'adolescenza, Whiting corteggia e rincorre la sfuggente Giulietta, indossando una maschera di lupo.⁶⁴⁶ Nelle scene prima del matrimonio con Giulietta, vediamo che Danilo Donati inserì delle tracce di bianco nella tunica di Romeo, proprio quando il sogno d'amore tra i due si sta per concretizzare. Il bianco, infine, diventerà il colore dominante del costume di Whiting nella scena del matrimonio: Padre Lorenzo ricorderà ai due giovani sposi di dover rimanere casti e puri fino alla celebrazione del rito, e al contempo Zeffirelli sembra voler sottolineare la purezza e la giovinezza dei due amanti.⁶⁴⁷ Da notare come Romeo si spogli dell'abito nuziale e del colore bianco solo prima del duello contro Tebaldo, a cui seguirà l'assassinio del cugino di Giulietta e l'esilio da Verona. Al bianco si sostituisce, dunque, il nero, colore della morte e del peccato.

Anche i costumi di Giulietta seguono una traccia cromatica ben precisa: nella prima scena di Olivia Hussey, l'attrice indossa un lungo abito rosso carminio, che ne mette in mostra le forme e tinge di sensualità la sua figura innocente e sognante; un'indicazione ben precisa sia della passionalità che caratterizza la Giulietta di Zeffirelli sia della giovane età della protagonista.⁶⁴⁸ Per la scena del matrimonio, invece, Donati optò per un abito altrettanto semplice, ma di grande valore simbolico. Giulietta sembra quasi una Madonna e il lungo velo le copre il capo durante la confessione con Padre Lorenzo.

⁶⁴³ *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli, Paramount Picture, 1968 (133 minuti).

⁶⁴⁴ *Romeo e Giulietta* vinse due premi Oscar, uno per la migliore Fotografia di Pasqualino De Santis e l'altro proprio per i Migliori Costumi, realizzati da Danilo Donati.

⁶⁴⁵ Nel linguaggio dei fiori la lavanda è il simbolo degli amori passati, del ricordo e della nostalgia.

⁶⁴⁶ Come illustrato da Stefano Socci il corteggiamento in casa Capuleti rimanda al tema della caccia: Giulietta diventa un cerbiatto e sfugge a più riprese allo sguardo ammirato e quasi famelico di Romeo, il lupo.

⁶⁴⁷ Il bianco suggerisce anche l'idea di libertà e pace, grazie alle quali i due protagonisti si uniscono in matrimonio incuranti della discordia tra le rispettive famiglie. Fra Giulietta e Romeo non c'è conflitto atavico che tenga: i due non possono separarsi e parlano solo d'amore, mai dell'odio che separa le loro famiglie.

⁶⁴⁸ Giulietta è giovane e, pertanto, una figura genuina, semplice. Il vestito che porta alla festa, a differenza di quelli di Donna Capuleti e delle altre dame, intessuti di gioielli e preziosi, è lineare e quasi disadorno.

Ciò che viene messo in risalto è il passaggio di Giulietta dalla famiglia Capuleti all'amore di Romeo, che, di fatto, la priva dell'identità: la faida sublima nel colore del velo e del vestito della Hussey, lavanda e rosa, sfumature tenui e delicate, quasi evanescenti (e allo stesso tempo una sintesi), dei colori che rappresentano i Montecchi e i Capuleti. L'unione dei due giovani è tutto ciò che conta e, di fronte all'amore, l'appartenenza alle famiglie scompare.

Un personaggio di raccordo tra i due innamorati è la balia. Malgrado in principio indossi, come tutti i Capuleti, abiti cremisi, nella scena in cui fa da messaggera per Giulietta e raggiunge Romeo in città il vaporoso abito che porta è striato dei colori di entrambe le famiglie; c'è del rosso, del giallo, ma anche il blu, in quanto il suo compito è favorire l'unione della sua protetta e del Montecchi. Solo quando Romeo verrà bandito, la balia tornerà a vestire i colori dei Capuleti e ad insistere che Giulietta sposi Paride; un "tradimento" suggerito anche dai costumi.

Un caso particolare è quello di Mercuzio, una figura quasi speculare a quella di Amleto: il ragazzo è l'unico a non esibire mai il blu dei Montecchi; Mercuzio veste di nero e rappresenta il vero *melancholic* del film. Oscilla costantemente tra il mondo reale e quello dei sogni; prima grottesco, nella scelta della maschera che richiama l'immagine di un folletto o di un mostro, e poi quasi profetico: prima del duello contro Tebaldo porta un fazzoletto bianco sul viso,⁶⁴⁹ la stoffa aderisce al volto e ci ricorda un sudario, un velo di morte. Lo spettatore non può fare a meno di aspettarsi il destino del giovane.

In conclusione, la traccia cromatica e la sua applicazione ai costumi di Donati diventa una guida all'interpretazione degli eventi del film: ci segnala l'umore dei protagonisti, le intenzioni, ne profetizza il destino, e mette in risalto, come nel caso della balia, la loro sincerità, favorendo nello spettatore una percezione organica e quasi impressionistica degli eventi.

⁶⁴⁹ Mercuzio soffiava dalla bocca e lo fa volare in aria; il fazzoletto atterra sul suo viso e poi viene soffiato via di nuovo, un divertimento che richiama il suo atteggiamento durante il duello con Tebaldo, in cui sembra quasi giocare con la morte.

CANNIBALI E VIAGGIATORI: L'IMMAGINARIO COSMOGRAFICO NELLA *TEMPESTA*

di Matteo Leta

Nella *Tempesta* di Shakespeare emergono due temi centrali per la civiltà europea agli albori dell'età moderna: il viaggio in luoghi sconosciuti e l'incontro con lo straniero. Si tratta di problematiche particolarmente sentite in una società che aveva appena iniziato a conoscere – e colonizzare – nuovi popoli e nuovi territori. In questo clima culturale s'inserisce la *pièce* del Bardo, i cui personaggi sembrano risentire proprio di un simile dibattito.⁶⁵⁰ Pur non essendoci un unico referente geografico dietro l'isola della *Tempesta*, l'opera sembra condividere alcuni *tòpoi* con i testi della cosmografia cinquecentesca.⁶⁵¹ Perciò, analizzando la letteratura rinascimentale sul selvaggio è possibile notare delle affinità con alcuni passi del *romance* shakespeariano.⁶⁵²

Le scoperte geografiche del XVI secolo furono eventi fondamentali per la cultura d'epoca umanistico-rinascimentale e, non a caso, fiorì una vasta letteratura che cercò di descrivere i nuovi territori e i nuovi uomini con cui gli europei si stavano confrontando. Alla fortuna di questa letteratura "etnografica" contribuì anche il mondo intellettuale anti-spagnolo,⁶⁵³ che diede ampio risalto alle crudeltà commesse dai *conquistadores* nel nuovo continente e proiettò sugli indiani alcuni *tòpoi* elaborati dalla cultura classica, come il mito dell'Età dell'Oro o delle Amazzoni.⁶⁵⁴ In Inghilterra, Richard Hakluyt giocò un ruolo molto importante nella diffusione del genere cosmografico, utilizzandolo per sottolineare la necessità di una politica coloniale inglese in opposizione allo strapotere della Spagna Cattolica nel Nuovo Mondo. Egli si fece, tra le altre cose, promotore e prefatore della traduzione dei resoconti di viaggio di Jacques Cartier, effettuata da John Florio.⁶⁵⁵ L'umanista di origini italiane, però, tradusse anche testi non cosmografici, come gli *Essais* di Montaigne. Proprio il capitolo XXX di quest'opera – dedicato ai Cannibali – costituisce la fonte primaria del monologo in cui Gonzalo, nella *Tempesta* di Shakespeare, vagheggia uno Stato ideale.⁶⁵⁶ Florio, assieme ad altri estimatori di Hakluyt, come Philip Sidney e William Cecil, sarà anche uno dei più importanti sostenitori di Giordano Bruno, che elogia questo *milieu* nella *Cena*

⁶⁵⁰ Cfr. C. FREY, *The Tempest and the New World*, in «Shakespeare Quarterly», vol. 30, n. 1, 1979, pp. 29-34.

⁶⁵¹ B. FUCHS, *Conquering Island*, in «Shakespeare Quarterly», vol. 48, n. 1, 1997, pp. 45-62.

⁶⁵² H. D. SMITH, *Shakespeare's Romances*, San Marino, Huntington, 1972, p. 143.

⁶⁵³ F. LESTRINGANT, *Le huguenot et le sauvage*, Parigi, Klincksieck, 1990, pp. 14-5 e p. 129. Non è un caso che la *Brevissima relazione* di De Las Casas venne ostracizzata in patria e ampiamente pubblicata in altre parti d'Europa, ostili al dominio iberico; sulle edizione cinquecentesca dell'opera del frate domenicano, cfr. B. DE LAS CASAS, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, a cura di F. FIORANI, Venezia, Marsilio, 2012, p. 11.

⁶⁵⁴ Cfr. *Le Brésil d'André Thevet*, édition intégrale établie, présentée et annotée par Frank Lestringant, pp. 6-30; F. LESTRINGANT, *Le huguenot et le sauvage*, cit., p. 146; T. TODOROV, *La scoperta dell'America*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 237-8. Sul *tòpos* dell'età dell'oro e la riflessione sul Nuovo mondo, cfr. N. ORDINE, *Contro il Vangelo armato*, Milano, Raffaello Cortina, 2007, pp. 81-94. Per i motivi cristologici, cfr. B. DE LAS CASAS, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, cit., pp. 26-7.

⁶⁵⁵ A. FITZMAURICE, *Humanism and America*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 152-3.

⁶⁵⁶ Per un confronto approfondito tra i due testi, cfr. F. LESTRINGANT, *Gonzalo's books: La république des Cannibales, de Montaigne à Shakespeare*, in *Vers un nouvel humanisme. Actes du congrès organisé par la Société française Shakespeare en collaboration avec la Société internationale des Amis de Montaigne*, a cura di P. KAPITANIAK, Montpellier, AVL Diffusion, 2004, pp. 175-77.

delle Ceneri.⁶⁵⁷ Nello stesso dialogo, il Nolano utilizza la metafora della spedizione degli Argonauti per criticare la colonizzazione del Nuovo Mondo, che è riuscita «a perturbar la pace altrui, [...] per il commercio radoppiar i difetti e gionger vizii a vizii de l'una e dell'altra generazione, con violenza propagar nove follie e piantar l'inaudite pazzie ove non sono».⁶⁵⁸ L'atteggiamento dei «Tifi» sembra anticipare il comportamento che assumeranno, nella *Tempesta*, Trinculo e Stephano. I due naufraghi, appena approdati sull'isola, progettano grazie a Caliban, lo scontento servo del re, di spodestare Prospero e di sostituirlo nel ruolo di monarca.⁶⁵⁹ Il figlio di Sycorax – è stato già osservato – ricorda il personaggio dell'indiano cannibale, che era comparso nei resoconti di viaggio.⁶⁶⁰ Inoltre, Caliban viene spesso chiamato da Stefano «mooncalf»⁶⁶¹ e proprio i «*monts de la Lune*» sono, per André Thevet, la patria degli «*Anthropophages*».⁶⁶² A contribuire all'identificazione del mostro shakespeariano con il “selvaggio” c'è anche l'invocazione a «Setebos», lo stesso demone venerato dai giganti della Patagonia.⁶⁶³

La tempesta che dà origine all'intreccio coinvolge le navi del re di Napoli e di suo figlio. Il naufragio divide i due ed Alonso, una volta approdato sull'isola, piange la presunta morte di Ferdinand. A consolarlo, però, c'è Francisco, che racconta le prodezze e l'abilità nautica dell'erede al trono: «*I saw him beat the surges under him, / and ride upon their backs; he trod the water, / was enmity he flung aside, and breasted / the surge most swoll'n that met him; his bold head / 'bove the contentious waves he kept*».⁶⁶⁴ Anche Colombo fu coinvolto, durante i suoi viaggi, in un naufragio assieme al figlio; nonostante il navigatore temesse la morte di Fernando (il cui nome è vicino al Ferdinand shakespeariano), il giovane seppe affrontare la situazione al punto che lo stesso Colombo ammise che «*en las obras hacìa [...] como si uviera navegado ochenta años*».⁶⁶⁵

Confrontando il testo shakespeariano con i resoconti di viaggio, ci si accorge, però, che ci sono altri elementi comuni. La tempesta evocata da Prospero non procura alcun danno all'equipaggio di Alonso, i cui abiti non sono neanche bagnati;⁶⁶⁶ anche il cataclisma raccontato dal

⁶⁵⁷ Per le relazioni di Hakluyt con l'ambiente letterario del tempo, cfr. D. HARRIS SACKS, *Richard Hakluyt and his publics in Making publics in Early Modern Europe*, a cura di B. WILSON e P. YACHNIN, New York, Routledge, 2010, pp. 159-76. Per le relazioni di Bruno con l'ambiente culturale inglese, cfr. N. ORDINE, *La soglia dell'ombra*, Marsilio, Venezia, 2003, pp. 18-25 e ID., *Tre corone per un re*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 93-99.

⁶⁵⁸ G. BRUNO, *Cena delle Ceneri*, in ID., *Opere Italiane*, Torino, Utet, 2007, p. 452. Per la posizione di Bruno nei confronti del Nuovo Mondo, cfr. G. AQUILECCHIA, *Bruno e il "Nuovo Mondo"*, Roma, Vecchiarelli, 1993, pp. 97-100. Per un confronto tra Bruno e Shakespeare, cfr. G. SACERDOTI, *Nuovo cielo, nuova terra*, Bologna, Il Mulino, 1990.

⁶⁵⁹ A. III, Sc. II [*Caliban: Thou shalt be lord of it, and I'll serve thee. [...] I'll yield him thee asleep, / where thou mayst knock a nail into his head. [...] Stephano: Monster, I will kill this man. His daughter and I will / be king and queen – save our graces! – and / Trinculo and thyself shall be viceroys*].

⁶⁶⁰ Quest'associazione è possibile sia perché Caliban è l'anagramma di *Cannibal*, sia perché il mostro sembra possedere tutte le caratteristiche tipiche del cannibale, cfr. R. GARDETTE, *Ariel et Caliban*, in *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, a cura di M.T. JONES-DAVIES, Paris, Touzot, 1980, pp. 71-2.

⁶⁶¹ A. II Sc. II e A. III Sc. II. In A. II Sc. II Trinculo chiama Caliban anche «*The Man i'th' Moon*».

⁶⁶² *Le Brésil d'André Thevet*, cit., p. 114.

⁶⁶³ Cfr. C. FREY, *The Tempest and the New World*, cit., pp. 29-37 e R. Strittmatter, “*O' brave New World*”. *The tempest and De Orbo Novo*, in «*Critical Survey*», vol. 21, n. 2, 2009, pp. 12-3.

⁶⁶⁴ A. II. Sc. I.

⁶⁶⁵ C. COLOMBO, *Lettera ai Re Cattolici. Da Giamaica, 1503*, in *Scopritori e Viaggiatori del Cinquecento e del Seicento*, a cura di I. LUZZANA CARACI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1991, p. 179.

⁶⁶⁶ A. I, Sc. II [*Prospero: But are they, Ariel, safe? Ariel: Not a hair perished. / On their sustaining garments not a blemish, but fresher than before*] e A. II. Sc. I [*Gonzalo: That our garments, being, as they were, drenched in / the sea, hold, notwithstanding, their freshness and / glosses, being rather new dyed than stained with / salt water*].

viaggiatore Antonio Pigafetta⁶⁶⁷ non solo lasciò incolumi i membri dell'equipaggio, ma non bagnò neanche i loro vestiti.⁶⁶⁸ I naufraghi dell'opera di Shakespeare, però, non si trovano in Patagonia, ma approdano in un'isola verdeggiante, in cui «*is everything advantageous to life*» e dove «*how lush and lusty the grass looks! How green!*».⁶⁶⁹ L'immagine esotica di una terra lussureggiante e capace di soddisfare le necessità degli uomini costituisce un *tòpos* comune già nella letteratura del tardo Quattrocento,⁶⁷⁰ ritornando anche nei racconti di viaggiatori come Amerigo Vespucci. Infatti, il navigatore fiorentino, nella *Lettera a Lorenzo de' Medici*, descrive il Nuovo Mondo come «terra [...] molto amena e piena d'infiniti alberi verdi e molto grandi, e mai non perdono foglie [...] e producono infinitissime frutta, e molte d'esse buone al gusto e salutifere al corpo. E campi producono molte erbe, fiori e radice molto soave e buone, [...] tanto che infra me pensavo esser presso al Paradiso teresto».⁶⁷¹

L'isola paradisiaca in cui si svolge il *plot* è governata dal mago Prospero che riesce, con i suoi incantesimi, a produrre il naufragio ed a controllare gli spiriti. Nelle sue battute, però, manca un elemento frequente negli incantesimi tramandati dalla letteratura del Cinquecento: l'invocazione ad una divinità. In effetti, la dimensione religiosa o demoniaca – che tradizionalmente legittima i poteri magici – sembra assente nelle battute del protagonista della *Tempesta*, salvo per un breve accenno alla «*providence divine*», che ha protetto lui e la figlia Miranda durante l'esilio. Una sostanziale irreligiosità dominava anche la cultura degli indigeni del Nuovo Mondo, secondo i primi viaggiatori, come Colombo o André Thevet.⁶⁷²

Anche Miranda sembra condividere alcune caratteristiche psicologiche e culturali dei “selvaggi”. Infatti, la ragazza non appena vede Ferdinand pensa di trovarsi di fronte ad uno spirito oltremondano;⁶⁷³ allo stesso modo, alcuni popoli precolombiani – come gli Aztechi – incontrando per la prima volta gli europei ritennero di essere al cospetto di vere e proprie divinità.⁶⁷⁴

⁶⁶⁷ Pigafetta è stato più volte evocato come una fonte, attraverso la mediazione di Richard Eden, del Setebos di Caliban, cfr. *Scopritori e Viaggiatori del Cinquecento e del Seicento*, cit., p. 523, e R. STRITMATTER, “*O' brave New World*”, cit., p. 6.

⁶⁶⁸ Cfr. A. PIGAFETTA, *Notizie dal mondo nuovo*, in *Scopritori e Viaggiatori del Cinquecento e del Seicento*, cit., p. 540 [Una nave chiamata Sancto Iacobo, per andare a scoprire la costa se perse. Tucti li omini si salvarono per miracolo non bagnandosse].

⁶⁶⁹ A. II Sc. I

⁶⁷⁰ R. ROMEO, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 7-8.

⁶⁷¹ A. VESPUCCI, *Lettera a Lorenzo de' Medici*, in *Scopritori e viaggiatori del Cinquecento*, cit., p. 275.

⁶⁷² C. COLOMBO, *Lettera al Santàngel*, in *Ivi*, p. 31 [Y no conocian ninguna seta nin idolatria] e *Le Brésil d'André Thevet*, cit., p. 375 [ils ne tiennent aucune méthode ni cérémonie de révéler ou prier Dieu]. Anche Botero, nelle *Relazioni Universali*, nota che gli indigeni non conoscono Dio, cfr. R. ROMEO, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, cit., p. 79.

⁶⁷³ A. I Sc. II [Miranda: *What is't? A spirit? / Lord, how it looks about! Believe me, sir, / it carries a brave form. But 'tis a spirit*].

⁶⁷⁴ Cfr. T. TODOROV, *La conquista dell'America*, cit., pp. 92-3, e R. STRITMATTER, “*O' brave New World*”, cit., p. 25.

LA STOFFA DEI SOGNI: UN DIALOGO TRA SHAKESPEARE E DE FILIPPO

di Antonella Pulice

Nel corso dei quattrocento anni che ci separano dalla morte di William Shakespeare, il dialogo tra il Bardo e gli autori di teatro è stato incessante e proficuo. La maggior parte dei drammaturghi ha avvertito, in uno specifico momento della loro carriera, l'esigenza di creare un dialogo intimo e diretto con Shakespeare che ha dato alla luce numerosi rimaneggiamenti, alcuni molto distanti dall'originale, ma che hanno contribuito ad accrescerne la fortuna e ad accentuarne la contemporaneità.

La conseguenza di questi continui processi di riscrittura ha condotto a una ridefinizione del termine "contemporaneo", il quale oltre a definire opere direttamente collegate allo scenario storico-politico in cui sono pensate e prodotte, ha acquistato una nuova connotazione che designa opere appartenenti alla tradizione che, sapientemente rimodellate, si avvicinano al gusto e alla sensibilità del pubblico moderno. Inoltre, il continuo dialogo tra passato e presente fa in modo che i testi contemporanei siano caratterizzati da una forte presenza, esplicita o implicita, di legami intertestuali, talvolta così fitta da rendere difficile, a un'analisi superficiale, la separazione delle varie componenti.

Il film di Gianfranco Cabiddu, *La stoffa dei sogni*, è un esempio mirabile di riscrittura e di fusione tra *L'arte della commedia* di Eduardo De Filippo, *La Tempesta* di William Shakespeare e la traduzione che De Filippo ne fece in napoletano nel 1984 prima di morire. Inoltre, mette in risalto una caratteristica comune ai due drammaturghi i quali, nonostante l'ampio divario temporale, condividono la stessa concezione di fare teatro: un teatro universale che non scade mai nel folklore e nello stereotipo, che è metafora del mondo intero, del Globe. Ad accomunarli vi è anche il fattore linguistico, entrambi i drammaturghi scelgono di utilizzare una lingua diretta e naturale facilmente comprensibile dagli spettatori di qualsiasi strato sociale, e una particolare propensione a trattare temi aderenti alla loro contemporaneità, motivazione, quest'ultima, che spinse De Filippo a scegliere, dopo un'iniziale indecisione, di tradurre in napoletano *La Tempesta*:

Ci sono tante [...] ragioni che mi hanno fatto preferire *La Tempesta* ad altre splendide commedie scespiriane come *Il sogno di una notte di mezza estate*, o *Come vi piace*, o *La dodicesima notte*, e una delle più importanti è la tolleranza, la benevolenza che pervade tutta la storia: sebbene sia stato trattato in modo indegno da suo fratello, dal Re di Napoli, e da Sebastiano, Prospero non cerca la vendetta bensì il loro pentimento. Quale insegnamento più attuale avrebbe potuto dare un artista all'uomo di oggi, che in nome di una religione o di un "ideale" ammazza e commette crudeltà inaudite, in una escalation che chissà dove lo porterà? E preciso che tra gli "ideali" ci metto anche il denaro, la ricchezza, che appunto come ideali vengono considerati in questa nostra squallida società dei consumi.⁶⁷⁵

I temi che riguardano la libertà, il pentimento e il perdono, centrali ne *La Tempesta*, sono ripresi all'interno de *La stoffa dei sogni*, ambientata in un penitenziario che si trova sull'isola dell'Asinara. Come Ariel sarà liberato da Prospero dopo avere inscenato a dovere la tempesta, così i camorristi, che si sono mimetizzati nella compagnia del capocomico Oreste Campese, dopo essere approdati sull'isola a seguito di una tempesta, potranno ritornare sulla terra ferma da uomini liberi

⁶⁷⁵ E. DE FILIPPO, "Nota del traduttore", in *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, p. 186.

se dimostreranno di essere attori convincenti. Con una motivazione simile a quella che spinge Amleto a domandare alla compagnia degli attori girovaghi di mettere in scena *La morte di Gonzago*, il direttore del penitenziario chiede alla compagnia approdata sull'isola di mettere in scena *La Tempesta* per smascherare chi sta mentendo: è attraverso il *play within-the-play* che ai camorristi sarà concessa la libertà o sancita la condanna.

Cabiddu intesse la trama shakespeariana con *L'arte della commedia* in modo abile e brillante e, con le sue scelte registiche, riesce non solo a ricostruire un'ambientazione onirica e magica, tipica de *La Tempesta*, ma a trasportare sul grande schermo l'atmosfera che caratterizzava gli spettacoli teatrali del periodo elisabettiano. Per l'intera durata del film, dal momento delle prove fino alla messa in scena su un palcoscenico costruito dagli stessi attori, lo spettatore riscopre la vera essenza del teatro e può comprendere il reale significato che aveva il Globe nella Londra tra la fine '500 e gli inizi del '600.

Nonostante la posta in gioco sia molto alta, quando gli attori, veri e presunti, sono sul palcoscenico, gli spettatori avvertono il senso di gioco e di leggerezza insito nella finzione teatrale che serve agli attori per riflettere sulla loro condizione di esseri umani e, al contempo, mostrare al pubblico l'essenza dell'uomo fatta di bellezza e debolezza. L'uso della lingua napoletana è fondamentale perché accentua la naturalezza della messa in scena, riuscendo ad avvicinare il testo shakespeariano agli attori non professionisti e al pubblico popolare del penitenziario dell'Asinara. Inoltre, con il solo utilizzo di una scenografia indicativa, ingenua ma molto teatrale, la struttura drammaturgica può fare perno sulla forza teatrale della parola, che è la sola in grado di sollecitare l'immaginazione dello spettatore, considerato parte integrante della performance.

È lo spettatore che richiede alla messa in scena di soddisfare questo suo bisogno, di mettere in moto la sua fantasia e di collaborare con gli attori che sono sul palcoscenico, come sottolinea De Filippo nel prologo de *L'arte della commedia*: «Qualunque sforzo tecnico e finanziario che si può compiere per rendere il più possibile realistica una messa in scena potrà incuriosire il pubblico, ma lo lascerà sempre scontento di non avere potuto usare l'immaginazione».⁶⁷⁶ Un rapporto di collaborazione tra attori e pubblico che era già implicito e fondamentale per Shakespeare, come dichiara nel prologo dell'*Henry V*: «O, pardon! since a crooked figure may / Attest in little place a million / And let us, ciphers to this great account / On your imaginary forces work»,⁶⁷⁷ perché se il pubblico non crede alle parole degli attori e non cede alla *suspension of disbelief* l'azione drammatica perde di significato.

Ne *La stoffa dei sogni* è significativa la scena in cui crolla la scenografia e si spezza l'incantesimo creato dall'immaginazione: al di là del palcoscenico c'è la figlia del direttore del penitenziario, Miranda, insieme al suo giovane amante che si scoprirà essere Ferdinando, figlio del capo dei camorristi, creduto morto durante la tempesta che li ha dirottati sull'isola. Pubblico e attori comprendono che la recita alla quale stavano prendendo parte non era altro che lo specchio della vita reale, dove molto spesso è difficile stabilire un confine preciso tra verità e finzione.

Riferimenti bibliografici

A. OTTAI, P. QUARENGHI (a cura di), *L'arte della commedia. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia di Eduardo*, Roma, Bulzoni Editore, 1990.

A. LOMBARDO, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non di inchiostro*, Roma, Bulzoni Editore, 2004.

⁶⁷⁶ E. DE FILIPPO, *L'arte della commedia*, Torino, Einaudi, 1988, p. 5.

⁶⁷⁷ «O perdonate!, Come una cifra sbilenca / Può contenere in breve spazio un milione, permettere a noi / Zer di questa grande somma, di lavorare sulla forza / Della vostra immaginazione», trad. it. di A. LOMBARDO, Roma, Newton Compton Editori, 1998, Prologo vv. 14-17.

E. DE FILIPPO, *L'arte della commedia*, Torino, Einaudi, 1988 («Collezione di teatro»).

W. SHAKESPEARE, *La Tempesta*, trad. it. A. LOMBARDO, Milano, Feltrinelli, 2004.

W. SHAKESPEARE, *La Tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi, 1984, («Scrittori tradotti da scrittori»).

L'ULTIMA PIÈCE DI VÁCLAV HAVEL: RE LEAR (E MOLTO ALTRO) IN
USCIRE DI SCENA

di Gaia Seminara

Nell'ambito del panorama europeo contemporaneo, Václav Havel (1936-2011) è un personaggio quantomeno peculiare: si tratta infatti di uno tra i pochissimi cechi conosciuti a livello internazionale (oltre forse a Milan Kundera, Bohumil Hrabal e ora anche Ivana Trump) le cui vicende siano note a un vasto pubblico oltre che di letterati, di comuni cittadini. Se il mondo associa al nome di Havel il ruolo di nono, molto amato, Presidente della Cecoslovacchia prima e della Repubblica ceca poi (1989-1992; 1993-2003), i suoi concittadini lo conoscono prima per la sua lunga carriera di scrittore e dissidente.

Proveniente da una ricca famiglia di imprenditori, il regime comunista gli negò l'accesso ai comuni livelli di istruzione, e svolse diversi impieghi finché tra il 1960 e il 1968 completò gli studi alla DAMU e lavorò al teatro Na Zbradlí di Praga, dove mise in scena le sue prime pièces, dalle quali risultò evidente il suo orientamento verso il teatro dell'assurdo di Ionesco e Beckett. Durante il periodo di repressione 1968-1989 Havel non poté pubblicare (dal 1970); ciononostante continuò a produrre, si occupò soprattutto di teatro e saggistica, nel 1975 fondò la clandestina Edice Expedice, che fino all'89 diffuse samizdat di autori banditi dalle vie ufficiali, nel '77 fu cofondatore della Charta 77, prese parte ad alcune azioni di dissenso e venne arrestato diverse volte. La rilevanza della sua figura è legata alle politiche moderate di netto distacco dal precedente governo comunista e fortemente propense all'avvicinamento all'Occidente; ne sono un esempio l'entrata della Repubblica ceca nella NATO nel '99 e nell'Unione Europea nel 2004 (siglata dal suo successore Václav Klaus).

Non è possibile dilungarsi in questa sede su una panoramica della produzione teatrale di Havel, ma è necessario identificare alcune caratteristiche che ricorrono nella sua opera e sulle quali l'autore ha costruito la struttura poetica – e non solo quella – anche della sua ultima pièce, *Odcházení*.⁶⁷⁸

Un elemento fondamentale della drammaturgia di Havel è la concomitanza di due tendenze, artistica e politica, che l'autore manifesta dall'inizio alla fine della sua produzione, e che lo porta a concentrare la riflessione metateatrale su alcuni temi-chiave, come il rapporto tra individuo e società, la tecnologia e il ruolo dei media, la morale umana nel rapporto con il potere, la lingua e la comunicazione.

Un'altra caratteristica delle opere di Havel è una certa omogeneità.⁶⁷⁹ Nel corso degli anni, lo scrittore ha strutturato i suoi testi su due modelli principali di dramma: uno incentrato su un singolo personaggio-eroe circondato da un gruppo,⁶⁸⁰ e uno che non presenta invece nessun eroe, ma un gruppo di personaggi che agiscono in reciprocità.⁶⁸¹ I drammi con eroe centrale hanno spesso un carattere introspettivo, si concentrano sulla rappresentazione degli aspetti esistenziali e interiori del

⁶⁷⁸ Praha, Respekt Publishing, Torst, 2007. Si cita d'ora in poi solo nella trad. di A. COSENTINO.

⁶⁷⁹ Per le strutture e gli strumenti drammaturgici in Havel vd. H. SCHMID 2011, pp. 370-371.

⁶⁸⁰ Ad esempio *Zahradní slavnost* (1963, *Festa agreste*, 1968), *Ztížená možnost soustředění* (1968, *Difficoltà di concentrazione*, 1970), *Largo desolato* (1984, *Largo desolato*, 1985).

⁶⁸¹ Ad esempio *Vyrozumění* (1965, *Memorandum*, 1966), *Horský hotel* (1976, *Albergo di montagna*, 1977), *Asanace* (1987).

personaggio, che ne risulta così verosimile, realistico, umano, in un certo senso “indipendente”. I drammi di gruppo invece sono improntati alla comunicazione di un sistema, entro il quale i personaggi sono manovrati e gerarchicamente disposti e dal quale non hanno possibilità di uscire, nonostante i capovolgimenti in cui spesso incorrono nel corso dell’azione.

Uscire di scena costituisce, in relazione ai cenni sopra proposti, al contempo una conferma e un rinnovamento della poetica drammatica di Václav Havel. La pièce è articolata in cinque atti e presenta le vicende di Vilém Rieger, cancelliere uscente da un lungo e non precisamente identificato periodo di governo, e delle persone a lui più vicine. In scena circolano anche esponenti di ogni strato sociale, dal protagonista stesso, sempre attorniato dall’anziana madre e dalla fidanzata di lunga data Irena (con la sua amica/aiutante Monika), le figlie Vlasta con il marito Albín e Zuzana, gli ex consiglieri Viktor e Hanuš, il tuttofare Osvald e il giardiniere Knobloch, la politologa Bea, Jack e Bob, giornalista e fotografo per il giornale scandalistico Schifo, e infine Vlastík Klein, imprenditore, sottosegretario e in seguito vicepresidente.

Il punto focale dell’opera è il passaggio del protagonista da una condizione di potere alla perdita dello stesso, che avviene all’inizio in un clima di progressivo adattamento proprio dei grandi mutamenti storici. È interessante notare che il completamento dell’opera e la relativa pubblicazione risalgono al 2006/2007, quindi a più di sedici anni dalla composizione dell’ultimo dramma,⁶⁸² ma che Havel ne aveva già concepito l’idea e in parte steso il testo tra il 1989 e il 2005. È possibile dunque ritenere plausibile che l’interesse dell’autore per questo tema prescindendo la sua esperienza politica personale e sia radicato su un orientamento intellettuale precedente.⁶⁸³

Metafora e cornice del grande cambiamento è il giardino di ciliegi della villa presidenziale, riferimento esplicito⁶⁸⁴ alla pièce di Anton Čechov, che contribuisce a collocare la vicenda in uno spazio e in un tempo molto connotati – di transizione radicale, appunto – ma privi di riferimenti cronologici precisi. Un effetto di straniamento e un cambio drastico dell’impostazione della pièce avviene quando si concretizza la realtà, fino ad allora solo vagamente percepita, che l’ex cancelliere dovrà trasferirsi con tutta la famiglia dalla villa governativa. Artefice dello “sfratto” è l’oppositore e successore di Rieger, Vlastík Klein, l’incarnazione del politico di nuova generazione, che cerca l’appoggio formale del beneamato predecessore per sfruttarne la retorica di successo e nello stesso tempo mettere in atto un totale rivolgimento dello Stato, fondato su rapporti mafiosi e corruzione in base alle regole di un capitalismo totalmente mercificatorio. Klein acquista villa e frutteto, simboli della tradizione culturale dell’epoca precedente, e li smembra per installare al loro posto un centro commerciale completo di casino notturno con ragazze ucraine (nell’ultimo atto l’azione è spesso interrotta dal rumore di motoseghe e alberi abbattuti).

Il culmine di questo processo di sradicamento si realizza brillantemente nel quarto atto con una trovata linguistica: Rieger e Hanuš, suo unico fidato, realizzano un dialogo composto da un collage di battute da *Re Lear* e autonome:

Hanuš: Ahimé, signore, siete qui? Le cose che amano la notte non amano notti come queste. I cieli irosi spaventano gli stessi vagabondi del buio e li costringono nelle loro caverne!

Rieger: Voi elementi, non vi accuso di crudeltà: a voi non ho mai dato un regno. Fate cadere come vi piace il vostro orrore. Lo Stato esiste per il cittadino, e non per lo Stato. Io sono un uomo che ha patito più peccati di quanti non ne abbia commessi. Piove. Scrivi poesie?

⁶⁸² *Zítřa to spustíme*, in *Moravské noviny* 25-10-1990. Negli anni '90 e primi 2000 sono iniziate la raccolta e la pubblicazione dei testi circolati clandestinamente o all'estero a partire dagli anni '60, confluiti poi nelle Opere complete, *Spisy Václava Havla*, editi da Torst nel 1999 (voll. 1-7) e nel 2007 (vol. 8).

⁶⁸³ Cfr. V. HAVEL, *Spisy*, vol. 8, pp. 580-582 e Z. A. TICHÝ, *Moc má zvláštní přitažlivost*, in *Divadelní noviny*, 23-06-2008, http://www.vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=rozhovory&val=2062_rozhovory.html&typ=HTML, consultato il 18-03-2017.

⁶⁸⁴ Nella Nota al testo l’autore dichiara di citare Shakespeare dalla trad. ceca di M. HILSKÝ, e Čechov da quella di L. SUCHARIPA. Nella traduzione italiana si citano le tradd. di A. LOMBARDO (*Re Lear*, Milano, Garzanti, 1991) e G. GUERRIERI (*Il giardino dei ciliegi*, Torino, Einaudi, 1966).

Hanuš: Ahimé, a testa nuda? Mio grazioso signore, qua vicino c'è una capanna; vi offrirà qualche conforto contro la tempesta...

Rieger: È vero, ragazzo. Su, portaci a questa capanna...

[...]

Soffiate, venti, e rompetevi le guance! E tu, tuono che tutto scuoti, spiana la spessa rotondità del mondo, infrangi gli stampi della natura, distruggi tutti i semi che fanno l'uomo ingrato!

Dalla villa esce Osvald.

Osvald: Dov'è il re mio sovrano?

Hanuš: Eccolo, signore; ma non disturbatelo: ha perduto il senno. Questo riposo avrebbe potuto come un balsamo lenire i tuoi nervi spezzati, che sarà arduo curare...

Osvald: La cena si raffredda...

Hanuš: Si raffreddi pure!

Osvald si inchina ed entra nella villa.

Rieger: Un cane in carica viene obbedito. L'usuraio impicca l'imbroglione. I mantelli e le pellicce nascondono tutto. Rivesti il peccato d'una corazza d'oro e la forte lancia della giustizia si spezza; armalo di stracci e la paglia d'un pigmeo basta a trapassarlo.

Hanuš: Buon senso e assurdità mischiati insieme, ragione nella pazzia!

Rieger: Qui siamo venuti piangendo. Tu sai che la prima volta che annusiamo l'aria gridiamo e piangiamo. Nascendo piangiamo perché siamo venuti su questo grande palcoscenico di pazzi! Meno Stato!⁶⁸⁵

A questo segue una successione di battute già recitate, pronunciate in modo casuale da ognuno dei personaggi, che entrano ed escono dalla scena per poi riemergere e bloccarsi alle parole della Voce fuori campo, assimilabile a una epifania dell'autore che si esprime liberamente sul proprio spettacolo, dà indicazioni agli attori come Amleto ai commedianti, e annulla ogni illusione di verosimiglianza (specialmente quando a recitare la Voce fuori campo è lo stesso Havel). Rieger-Lear e Hanuš-Kent presentano in modo bizzarro e amaramente comico la situazione di impotenza e l'ineluttabilità del fatto che nel momento in cui si è abbandonati dal potere si diviene soggetti al potere di qualcun altro. Pur senza raggiungere una vera e propria catarsi, lo scambio successivo conferma e rafforza il distacco dei personaggi dalle loro stesse parole.

Alla fine della pièce, Rieger non solo accetterà la terza (e più umiliante delle due precedenti) offerta di lavoro di Klein, e diventerà il consigliere del consigliere... del consigliere del neoletto vicepresidente, ma lo farà recuperando la sua antica retorica per tessere un elogio del ruolo dei consiglieri nella nuova società.

In questo modo la perdita dell'identità è completa: con la distruzione del giardino è perduta ogni traccia dell'antico "regno" di Rieger, che come Lear viene anche rifiutato dalla figlia adultrice, Vlasta, e che da eroe dei primi atti diviene marionetta del nuovo sistema (di una nuova forma di stabilità, a suo modo) guidato da Klein. Avviene, così, anche la trasformazione della pièce da vicenda fondata su un eroe centrale a movimento di gruppo in una direzione irrevocabile.

Con il collage shakespeariano Havel segna dunque il punto di svolta della stratificazione di intertesti, significati e poetiche, «confusione lievemente fantasmagorica»,⁶⁸⁶ che concede a questo testo la libertà al contempo di tornare alle origini della sua poetica, di esprimere una sua volontà autoriale, di far coesistere opera e esperienza biografica senza assimilarle, di completare una riflessione su temi a lui carissimi.

⁶⁸⁵ Havel cita dalla trad. di Hilský; ho quindi dovuto seguire il testo da lui proposto, che incorpora primo Quarto e primo Folio e adotta la suddivisione in atti e scene come in F. Havel attinge liberamente da: III.2, 43-45, 17-18, 20, 60-61, 80, 1, 7-10; III.6, 83-84, 93-94; IV.6, 160, 165, 167-170, 176-177, 180-182, 184-185.

⁶⁸⁶ *Uscire di scena*, atto IV, p. 54.

Bibliografia

V. HAVEL, *Odcházení*, in *Spisy*, Praha, Torst, 2007, vol. 8, pp. 697-768.

V. HAVEL, *Uscire di scena*, trad. A. COSENTINO, Udine, Forum, 2010.

H. SCHMID, *Havlova nejnovější hra. Poetická recenze a politický pohled*, in *Struktury a funkce*, a cura di A. HAMAN, trad. di P. KEY, Praha, Karolinum, 2011, pp. 368-400.

W. SHAKESPEARE, *King Lear (Král Lear)*, trad. e cura M. HILSKÝ, Brno, Atlantis, 2005.

M. ŠPIRIT, a cura di, *Čtení o Václavu Havlovi*, Praha, Institut pro studium literatury, 2013.

Z. A. TICHÝ, *Moc má zvláštní přitažlivost*, in *Divadelní noviny*, 23-06-2008,
http://www.vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=rozhovory&val=2062_rozhovory.html&typ=HTML,
consultato il 18-03-2017.

LA TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DELL'OPERA DI SHAKESPEARE

di Roberta Zanoni

L'analisi della trasposizione filmica delle opere Shakespeareane porta ad una comprensione più profonda dell'opera di riferimento e del rapporto instauratosi nella contemporaneità tra Shakespeare e la cultura popolare, la quale ne è divenuta il maggiore canale di fruizione. L'approfondimento del tema della trasposizione delle opere di Shakespeare non può prescindere dal menzionare il dibattito riguardante la natura di queste ultime. L'attenzione critica tenta di stabilire se esse debbano essere considerate opere teatrali o se possano essere inserite nel novero delle opere letterarie. La questione risulta rilevante poichè la propensione per l'una o l'altra soluzione ha un effetto determinante sul modo di trasporre tali opere. Il dibattito rimane aperto e non è di facile soluzione. Chi è a favore della prima ipotesi sostiene che le opere di Shakespeare fossero state pensate e create per il teatro e trasposte in forma scritta solo in un secondo momento. È interessante notare, però, a mio avviso, come esse siano ormai parte del bagaglio culturale di molti non grazie alle loro rappresentazioni teatrali ma alla loro lettura e alla loro presenza all'interno dei manuali di letteratura come maggiore esempio, per l'appunto, della letteratura inglese. Se si osserva l'originale sviluppo, quindi, si propenderà per considerare le opere di Shakespeare attinenti solamente al teatro, se, invece, si osserva l'evoluzione della loro ricezione si potrà parlare a pieno titolo di opere letterarie.

Nel secondo caso non va dimenticato, inoltre, come molte delle opere del Bardo siano conosciute, nell'odierna cultura popolare, grazie a trasposizioni cinematografiche e televisive delle stesse, in una continua serie di rimandi che tiene conto alternativamente della teatralità e della letterarietà delle opere o di entrambe le caratteristiche.

Risulta molto interessante, quindi, l'analisi del passaggio dal teatro, o dalla letteratura, al cinema, moderna forma di comunicazione nella quale le sceneggiature e i copioni di Shakespeare hanno riscontrato grande successo e grazie alla quale quest'ultimo è stato messo a disposizione del grande pubblico.

Il passaggio dal teatro al cinema è molto ben esemplificato nel film *Enrico V* di Laurence Olivier nel quale la scena ha luogo, per l'appunto, all'interno del tipico teatro elisabettiano, dalla forma circolare e aperto alla sommità. La scena si apre con una panoramica della città di Londra sulla quale vola un foglio che entra poi nel teatro dall'alto mostrandone le varie parti. Lo stesso incipit verrà utilizzato all'inizio del film del 1998 *Shakespeare in Love* in un interessante rimando intertestuale all'opera di Olivier. Il film di John Madden, con la sceneggiatura di Tom Stoppard, inoltre, basato su alcuni episodi della vita di Shakespeare, non solo ha avuto e continua ad avere una forte influenza sulle opere coeve e successive, ma è influenzato dal primo e dà buoni esempi degli stilemi utilizzati per mostrare il lavoro teatrale al cinema.

Il prologo dell'*Enrico V* apre il film perorando la causa del dramma, il quale deve trovare la propria magnificenza nell'immaginazione degli spettatori, data la scarsità di orpelli, scenografie e supporti tecnici a disposizione nei teatri all'epoca di Shakespeare. Ossimoricamente, però, poi, la finzione teatrale, la "scenografia verbale"⁶⁸⁷ mostrata sul grande schermo si tramuta in vero e proprio film, mostrando quello che l'immaginazione avrebbe dovuto costruire. Come afferma Stefano Socci, ciò avviene poiché essa «si pone in conflitto con le immagini.»⁶⁸⁸ Nella trasposizione cinematografica l'appello alle capacità immaginative del pubblico appare superfluo – dati i

⁶⁸⁷ S. SOCCI, *Shakespeare fra teatro e cinema* (Firenze, Le Lettere, 2009), p. 20.

⁶⁸⁸ S. SOCCI, *Shakespeare fra teatro e cinema*, p. 20: sul grande schermo la notte è tale senza bisogno di suggerirla con torce, riferimenti alla luna o alle stelle, come il mare o un paesaggio ci appaiono nella loro vastità, e possiamo vedere una battaglia sia nell'insieme sia nei minimi dettagli. Così molte battute vengono tagliate e, quando ciò non è possibile, gravano sull'azione e appesantiscono l'eloquio necessariamente più agile degli attori cinematografici.

maggiori mezzi a disposizione del cinema per mostrare ciò che risulta impossibile o molto arduo a teatro – e rimane legato solamente al rispetto della originale destinazione dell'opera. Il film, infatti, in seguito, è sottoposto ad una evoluzione del mezzo teatrale ritratto in esso. La scena si espande di fotogramma in fotogramma finchè del teatro si individuano, in lontananza, solo i fondali. Le navi e gli eserciti, di difficile o quasi impossibile rappresentazione nel teatro, si materializzano ed anche l'ambientazione della battaglia di Agincourt risulta realistica.

Il film mostra, quindi, un possibile metodo di trasposizione delle opere Shakespeareane che ha influenzato anche le più recenti trasposizioni, tentando di mantenere il rapporto con la rappresentazione teatrale originale spesso messa in secondo piano quando confrontata con le potenzialità del mezzo cinematografico.

APPENDICE I

LA METAMORFOSI DEL LINGUAGGIO MUSICALE ISPIRATO DALLA DRAMMATURGIA DI SHAKESPEARE, DAL REPERTORIO LIRICO ALLE DECLINAZIONI DELLA MODERNITÀ

*di Marco Guidarini**

Le composizioni musicali ispirate dalla drammaturgia di Shakespeare sono innumerevoli. L'influenza del *corpus* delle sue opere sulla musica è iniziata quasi subito, da quando i suoi lavori sono rappresentati a Londra, in piena epoca elisabettiana. Dal seicento fino al tempo delle avanguardie contemporanee il teatro di Shakespeare ha continuato ad essere una inesauribile sorgente creativa per tutti i generi musicali, influenzandone la forma e il contenuto.

Già a partire dal XVII secolo, il grande compositore britannico Henry Purcell scrive *Fairy Queen*, realizzando una meravigliosa versione di *Midsummer's Night Dream* attraverso un mosaico di musiche per la rappresentazione teatrale, dalla danza alle arie con recitativi.⁶⁸⁹ La composizione risente fortemente della tradizione coeva del *masque* elisabettiano. Si tratta di una forma teatrale di intrattenimento di corte assai diffuso, nel quale un corteo di maschere – che danzano e suonano – invita gli astanti a partecipare al ballo e ai giochi, fra situazioni teatrali fortemente allegoriche e con apparato scenografico. In un secondo momento le maschere vengono introdotte da un prologo in versi. All'epoca della Restaurazione, intorno al 1660, il *masque* scompare quasi completamente, ma confluisce nella *English opera* dei *Restoration entertainments*, in particolare nei lavori, appunto, di Henry Purcell in collaborazione con John Dryden. Lo stesso raffinatissimo *ballet de cour* francese di Jean-Baptiste Lully prende a prestito elementi dal *masque* inglese.

Dopo Purcell, tuttavia, la fortuna di Shakespeare presso i compositori fatica ad imporsi, e cresce nella misura della diffusione del suo teatro in Europa, che avviene attraverso traduzioni e rifacimenti. Pertanto, se già nel 1715, ad esempio, Domenico Scarlatti compone un *Amleto*, si deve attendere il 1786 per il coinvolgimento di un poeta di rilievo – come Da Ponte – per la stesura di un libretto ispirato alla *Comedy of errors*.⁶⁹⁰ Nel 1796 è la volta di Salieri a cimentarsi con *Falstaff, o le tre burle* – ispirato alle *Merry Wives of Windsor* – capostipite di una lunga serie di reincarnazioni musicali del panciuto cavaliere.⁶⁹¹

Con Rossini si inaugura una grande stagione – e una tradizione – specificatamente italiana. Nel 1816 vede la luce il suo *Otello*, che diventa un lavoro assai celebre, soprattutto per la *Canzone del salice* di Desdemona nel terzo atto. Il testo, scritto dal librettista Francesco Berio di Salsa (Napoli, 1765-1820) non è basato sul testo originale, ma su alcuni adattamenti circolanti all'epoca, quasi tutti in prosa.

Nel corso della formidabile stagione belcantista italiana, risulta emblematico il caso di *Romeo e Giulietta*, musicato dapprima da Nicola Zigarelli nel 1796, su libretto di Giuseppe Maria Foppa, desunto però direttamente dalla fonte shakespeariana della novella cinquecentesca di Luigi da Porto. Successivamente Nicola Vaccaj nel 1825 compone un *Giulietta e Romeo* su libretto di Felice

* Il Maestro Marco Guidarini ha preso parte in qualità di uditore ad alcune sessioni del seminario, contribuendo con i suoi interventi ad arricchire la riflessione dei dottorandi. Si è pertanto ritenuto opportuno includere in appendice al presente volume il testo che il Maestro ha fatto pervenire alla Fondazione a conclusione dei lavori seminariali.

⁶⁸⁹ Eseguita per la prima volta nel 1692, *Fairy Queen* fu composta tre anni prima della morte di Purcell. La partitura andò perduta e venne ritrovata agli inizi del XX secolo.

⁶⁹⁰ Si tratta del dramma giocoso *Gli equivoci* composto da Stephen Storace (Londra 1762-1796). Da Ponte scrisse il libretto dopo il successo ottenuto con *Le Nozze di Figaro* mozartiane.

⁶⁹¹ Basterà qui ricordare il *Falstaff* (1848) di Michael William Balfe, *Die Lustigen Weiber von Windsor* (1849) di Otto Nicolai, per poi giungere al capolavoro verdiano del 1893. Nel XX secolo Edward Elgar scrive *Falstaff, a Symphonic Study*, e Vaughan Williams, nel 1928, l'opera *Sir John in love*.

Romani, basato su di una tragedia del drammaturgo Luigi Scevola tratta dall'omonimo lavoro di Shakespeare. Qualche anno più tardi lo stesso Vincenzo Bellini scrive il suo *I Capuleti e i Montecchi*, sempre su libretto di Felice Romani. Entrambe le partiture di Bellini e Vaccaj prevedono un mezzosoprano per la parte di Romeo. Per tutto il corso dell'ottocento, seguendo l'esempio della celebre Maria Malibran, il commovente duetto finale belliniano – reo di non concedere abbastanza all'esibizione vocale – è stato sistematicamente sostituito dal convenzionale finale dell'opera di Vaccaj. Anche della partitura di *Roméo et Juliette* (1867) di Charles Gounod⁶⁹² esistono più versioni, con scene totalmente indipendenti dal testo originale di Shakespeare. Un vero atteggiamento stilistico di impronta modernamente filologica fatica ad imporsi.

Nel corso dell'ottocento, com'è noto, in Italia il *corpus* shakespeariano conoscerà finalmente due grandi traduzioni, che avranno enorme influenza anche sulla librettistica: le versioni di Carlo Rusconi⁶⁹³ e di Giulio Carcano.⁶⁹⁴ Il lavoro dei due traduttori si differenzia profondamente, poiché la versione di Rusconi è in prosa, mentre quella di Carcano è pressoché interamente in endecasillabi sciolti. Inoltre, le traduzioni di Rusconi sono guidate dal desiderio di "italianizzare" i testi, secondo principi di carattere semantico, più che linguistico. L'utilizzo dell'endecasillabo da parte di Giulio Carcano – che era buon amico di Giuseppe Verdi – si propone per parte sua di "dar veste italiana" alla scrittura poetica di Shakespeare, attraverso una versificazione che – per quanto discutibile – è la prima in italiano ad essere vicina al testo originale, ed è perfettamente intelligibile. La sua validità consiste soprattutto nell'aver reso disponibile una versione intesa non tanto per essere letta, quanto per essere declamata e rappresentata in teatro. Vale la pena di ricordare che lo stesso Verdi, per quanto fosse un appassionato estimatore di Shakespeare fin dall'adolescenza, non fosse in grado di leggerlo in lingua originale. Pertanto la sua percezione di quel linguaggio proviene – almeno inizialmente, quando compone il *Macbeth* (1847) – dalle traduzioni esistenti, appunto quelle di Rusconi e Carcano. Più tardi, nel corso della loro straordinaria collaborazione per *Otello* e *Falstaff*, Boito – pur conoscendo e utilizzando le stesse traduzioni a cui fa riferimento Verdi – preferisce strutturare il proprio lavoro di versificazione a partire dalla versione francese di François-Victor Hugo, che ritiene assai più accurata dal punto di vista linguistico.⁶⁹⁵ Il filtro costituito da quella traduzione, di grande qualità letteraria, permetterà a Boito – e allo stesso Verdi – di poter declinare con immediatezza il dato semantico del vocabolario shakespeariano, fecondando poeticamente due fra i massimi capolavori del melodramma italiano.

Nel clima culturale della Germania di Schlegel, Mendelssohn scrive intanto – a soli sedici anni – l'ouverture *Mitsommernachtstraum*, ispirata al lavoro di Shakespeare, e quindici anni dopo ne scrive le musiche di scena (1843) con la notissima *Hochzeitsmarsch*. Quasi contemporaneamente Hector Berlioz compone *Roméo et Juliette*, *Symphonie Dramatique* (1839), affresco sinfonico in sette sezioni raggruppate in tre parti, con un utilizzo stupefacente di un doppio coro. Intanto in Europa si moltiplicano le sinfonie da concerto e i grandi poemi sinfonici, da Listz (*Hamlet*, 1858), passando a Ciaikovsky (*Romeo and Juliet*, ouverture fantastica, 1870), e fino a Richard Strauss (*Macbeth*, 1888).

Nel corso del XIX secolo viene dunque diversificandosi l'influenza della matrice shakespeariana attraverso una molteplicità di linguaggi e forme musicali, dalla musica da camera fino al balletto. La musica concepita per la danza conoscerà capolavori assoluti anche nel corso del novecento, in particolare nella grande tradizione russa che da Ciaikovsky prosegue fino ai grandi lavori di Prokovieff e oltre. A me sembra interessante osservare come la presenza della musica

⁶⁹² Autori del libretto francese dell'opera i letterati Jules Barbier e Michel Carré.

⁶⁹³ *Teatro completo di Shakespeare tradotto dall'originale inglese in prosa italiana* da C. RUSCONI, 2 voll., Padova, 1858; varie ristampe fino alla quarta edizione in 7 voll. (Torino, UTET, 1873-74).

⁶⁹⁴ *Opere di Shakespeare*, traduzione di G. CARCANO, in endecasillabi sciolti, con pochi passaggi resi in prosa o con altri tipi di verso, Milano-Napoli-Pisa, Hoepli, 1875-1882.

⁶⁹⁵ *Œuvres Complètes de William Shakespeare*, François-Victor Hugo traducteur, Paris, Pagnerre, 1865-1873, 15 voll., più tre di apocrifi.

concepita per la danza nelle sue varie forme attraverso i lavori di derivazione shakespeariana da Purcell fino al novecento, passando attraverso lo stesso Verdi.⁶⁹⁶

Da una parte insomma i compositori traggono ispirazione direttamente dai lavori di Shakespeare in quanto tali, dall'altra lo considerano un modello di riferimento e ricerca formale nel senso più vasto, culturale ed estetico. Cercano cioè di tradurre in pensiero musicale la molteplicità dei contenuti di quella drammaturgia e di quella poetica in prassi creativa, aprendosi all'ibridazione fra i generi. L'ultima stagione verdiana rivela il suo frutto più maturo proprio attraverso l'innesto shakespeariano, mutuato dal lavoro di Boito, e risulta paradigmatica per la sua apertura stilistica di impronta europea. Questa ibridazione stilistica diventa la caratteristica predominante nel corso del novecento, e produce nuove forme di rappresentazione scenica e musicale ispirate da Shakespeare. Nel secolo della modernità il concetto di opera lirica si fonde progressivamente con quello più vasto di teatro in musica, e conosce declinazioni che spaziano dal teatro da camera alla composizione di musiche di scena per la prosa, alle colonne sonore per il cinema.

La tecnica impeccabile e il profondo cosmopolitismo culturale consentono a Benjamin Britten – ad esempio – di rendere omaggio alla universalità della drammaturgia shakespeariana in chiave novecentesca. Già nel *Rape of Lucretia* (1946) il compositore sovrappone la poetica del Bardo alle fonti storiche e letterarie di Livio e Ovidio, per giungere ad una sintesi artistica raffinatissima. Il ruolo del coro maschile e femminile è rappresentato allegoricamente da due personaggi che commentano il dramma, e analogamente la partitura si fa trasparente e leggerissima attraverso una orchestrazione magistralmente cameristica. Più tardi, nel 1960, Britten scrive lui stesso il libretto del proprio *A Midsummer's night dream*, dove il ruolo del protagonista maschile – Oberon – è assegnato alla voce di controtenore, così come il coro delle ancelle di Tytania è affidato alle voci bianche. L'atmosfera magica e a tratti irresistibilmente comica del terzo atto falstaffiano riaffiora miracolosamente in questo gioiello novecentesco.

Se la modernità di Britten si iscrive compiutamente nel solco del teatro musicale, autori illustri come William Walton dedicano il loro talento per le prime versioni cinematografiche dei lavori di Shakespeare, come nel caso della sua formidabile collaborazione con Laurence Olivier,⁶⁹⁷ o per quello di Jacques Ibert per il *Macbeth* di Orson Welles.

Anche oltreoceano l'ibridazione dello stile produce risultati straordinari. È il caso di *Kiss me Kate*, un musical di Cole Porter che debutta a Broadway nel 1948. Lo spettacolo racconta la vicenda di due attori che un tempo erano marito e moglie, e che si trovano a recitare a Broadway nella versione musicale della commedia di Shakespeare *The taming of the Shrew*, con l'ovvio insorgere di bisticci e ripicche tra attori. Il contesto ripropone il *topos* teatrale del teatro nel teatro tipicamente novecentesco eppure ben presente nella poetica del Bardo, mentre gli stilemi musicali del jazz di Porter si piegano magistralmente alla narrazione in chiave comica. La stessa vivacità di invenzione e la grande popolarità delle *songs* composte da Leonard Bernstein hanno reso *West Side Story* il musical forse più noto ed eseguito, di cui esiste anche una leggendaria versione cinematografica. Composto nel 1957 con testi di Stephen Sondheim, costituisce una versione in tempi moderni di *Romeo and Juliet*, ambientata nell'Upper West Side di New York, e descrive la faida tra bande inglesi e portoricane. Anche in questo caso, la partitura del musical ha dato origine ad una meravigliosa Suite orchestrale eseguita frequentemente nelle sale da concerto.

Il paradigma estetico della mescolanza fra generi e provenienze stilistiche giunge fino alla collaborazione tra Luciano Berio e Italo Calvino per *Un re in ascolto* (1984). Berio ne scrive anche

⁶⁹⁶ Le musiche dei Ballabili del *Macbeth* e di *Otello* costituiscono parte integrante della drammaturgia verdiana di queste due opere straordinarie. I Ballabili del *Macbeth* vengono peraltro eseguiti anche in concerto, cosa che accade frequentemente per le varie parti di *Romeo and Juliet* (1935) di Prokofiev, che vengono riunite in forma di Suite.

⁶⁹⁷ Fra i più noti ed acclamati tra i film shakespeariani figurano certamente quelli che compongono la trilogia realizzata fra gli anni '40 e '50 con protagonista Laurence Olivier e con le musiche di William Walton. Essa comprende *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948) e *Richard III* (1955). Anche le musiche di queste colonne sonore hanno dato origine a Suites per orchestra, che vengono eseguite in concerto.

il libretto, basato su un racconto breve di Calvino, ma con riferimenti al *Singspiel* tardo settecentesco *Die Geisterinsel* di Friederich Fleischmann, ispirato al *The Tempest* shakespeariano.⁶⁹⁸ Berio descrive il lavoro come una *azione musicale*, piuttosto che un'opera, strutturandola in due parti e 19 sezioni. Qui il crogiuolo delle forme più svariate si apre con ironia all'azione mimica, al patchwork artistico fra attori ed acrobati, in un caleidoscopio aperto a diversi livelli di lettura, sia musicali che letterari. La declinazione da Shakespeare si trasforma quindi in una opera artistica difficilmente definibile in termini rigorosamente formali, ma che attraverso una serie di monologhi drammatici esposti dai caratteri del dramma, si rivela come un insieme di riflessioni sull'arte poetica e la drammaturgia.

Cosa rende Shakespeare nostro contemporaneo, anche nell'espressione musicale? L'indagine artistica sulle grandi questioni del proprio tempo, la riflessione esistenziale sull'essenza dell'uomo, quindi dell'uomo contemporaneo: paradigma profondamente verdiano. A quell'umanesimo permeato di valori essenziali alla riflessione sulla cultura europea, l'estetica novecentesca e della modernità contribuisce con l'ibridazione delle forme teatrali, divenendo un punto di forza e di apertura di quella creatività.

Alle nuove forme della tecnologia scenica – e alla sua interazione con i linguaggi musicali – si pone oggi la sfida di concepire il proprio virtuosismo come strumento al servizio della comprensione di quella profondità.

⁶⁹⁸ Altra sorgente letteraria per *Un re in ascolto* è il *The Sea and the Mirror: a commentary on Shakespeare's The Tempest*, di W. H. AUDEN. Auden era stato anche l'autore del libretto di *Rake's Progress* (1951) per Igor Strawinsky.

APPENDICE II

PRESENTAZIONE DEI PARTECIPANTI

BLASIOTTI Jasmine (Università degli studi di Verona)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne

Tutor: prof.ssa Carla Sassi

Titolo della ricerca: *“But this cliff is not dead”: an Ecocritical Reading of Hugh MacDiarmid’s Poetry*

La mia ricerca si propone di analizzare la poesia di Hugh MacDiarmid (1892-1978) secondo una prospettiva ecocritica e, più precisamente, di rintracciarne il valore ecopoetico. Il termine stesso di ecopoesia deriva dall’opera *The Song of the Earth* (2000) di Jonathan Bate, che rilegge in chiave ecocritica importanti idee della filosofia heideggeriana. La descrizione che Bate dà di *The Song of the Earth* come di un’opera “about the capacity of the writer to restore us to the earth which is our home,” illustra perfettamente il punto focale dell’ecopoesia, che è quello di ristabilire una connessione tra il mondo umano e il mondo non umano della natura. Questa connessione viene innanzitutto messa in atto nel testo ecopoetico tramite il linguaggio. In MacDiarmid, infatti, si può ravvisare un legame tra la poesia o il processo creativo (umani) e le manifestazioni naturali (non-umani), abbracciando così l’idea proto-ecocritica di H. W. Mabie che considera il linguaggio frutto dell’“intimità” originaria dell’uomo con la natura. Inoltre, l’innesto di una terminologia scientifica, per lo più botanica e geologica, nella poesia più tarda riflette l’intento del poeta di allontanarsi da una rappresentazione estetizzante e antropocentrica del paesaggio.

Un altro punto importante della mia ricerca è l’analisi dell’interazione dell’io poetico con il mondo non-umano nelle poesie di MacDiarmid: da un lato, l’impossibilità di comprendere realmente il mondo non-umano si traduce in estraniamento per l’io poetico; dall’altra, l’io poetico si abbandona a un atteggiamento che ho definito di “passività positiva”. Il termine, nato dalla mia riflessione su alcuni atti ricorrenti nell’ecopoesia, rappresenta una forma di resistenza contro un atteggiamento “attivo” e distruttivo nei confronti della natura. Questi atti, quindi, o meglio, “non-atti”, come l’ascolto, il silenzio, l’umiltà e la meraviglia, offrono all’io poetico un reale senso di connessione col mondo non-umano.

Aree di ricerca: Ecocritica, Ecopoesia, Hugh MacDiarmid, Letteratura scozzese

CARACENI Francesca (Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Milano)

Dottorato di afferenza: Scienze linguistiche e letterarie

Tutor: prof. Enrico Reggiani

Titolo della ricerca: *Paradigmi e testualizzazione del racconto autobiografico: Loss and Gain di John Henry Newman*

La ricerca prende il via da un iniziale progetto su biografia e romanzo in relazione alla cosiddetta “crisi religiosa” che caratterizza gli anni vittoriani. Nel considerare i vari aspetti della questione assieme al mio tutor Prof. Enrico Reggiani, si è constatato come non fosse opportuno inscrivere la figura di Newman in uno studio tematico e pluritextuale, metodologicamente orientato a una prospettiva storico-culturale: l’influenza del cardinale sulle lettere di derivazione anglofona appare caratterizzata da un’imponente, multilivellare pervasività che echeggia sia nelle pratiche artistiche dell’epoca (nell’opera di Christina Rossetti, nell’estetica della *Pre-Raphaelite Brotherhood*, nella poesia di Gerald Manley Hopkins) che in quelle novecentesche (il sistema testuale joyciano). Se il

ruolo determinante del pensiero newmaniano è riconosciuto e analizzato dalla critica nel dettaglio dei suoi aspetti teologico-religiosi, altrettanto non può dirsi dei suoi scritti più specificamente letterari: il lavoro di ricerca sarà da intendersi pertanto come *dispositivo di avvicinamento* a questi aspetti dell'opera di Newman. A tal fine si è deciso di concentrare lo studio sulla *close-reading* di uno dei più autobiografici romanzi newmaniani, *Loss and Gain* (1848), la cui testualità sarà investigata mediante un selezionato apparato metodologico afferente *in primis* al macrotesto dell'autore e *in secundis* a più recenti formulazioni teoriche di taglio narratologico, come quelle bachtiniane e greimasiane. Tale analisi, centrata sulla peculiare intersecazione fra la determinante storico-culturale e quella autobiografica nella testualizzazione letteraria newmaniana e condotta attivando aperture intertestuali sincroniche e diacroniche (in particolare con Joyce) è l'oggetto di studio perseguito.

Aree di ricerca: Letteratura Inglese, Letteratura e Cultura Vittoriana con particolare riferimento alla testualizzazione dell'esperienza religiosa

ČOPRA Aida (Sorbonne Université)

Dottorato di afferenza: Italianistica

Tutor: prof. Andrea Fabiano

Titolo della ricerca: *Carlo Boso e gli aspetti della Commedia dell'Arte nel teatro italiano contemporaneo*

Lo scopo principale della ricerca è lavorare sul recupero della Commedia dell'Arte da parte di Carlo Boso che, come drammaturgo, regista ed insegnante, collabora con molte compagnie teatrali europee e fonda il suo lavoro sui sistemi dei comici dell'Arte: sulle tecniche di corpo (in tutti gli aspetti), sull'improvvisazione, sulle maschere, sui personaggi fissi e la loro evoluzione e sviluppo nell'epoca contemporanea. Ci interrogheremo: quali aspetti della Commedia dell'Arte sono presenti nel teatro italiano contemporaneo rispetto alla nuova sensibilità e la nuova visione dell'uomo contemporaneo? Con l'obiettivo di dimostrare che questi aspetti possono essere validi nel teatro contemporaneo, anche oggi.

Aree di ricerca: Carlo Boso, Commedia dell'Arte, Teatro contemporaneo

D'AGNONE Luigi (Università degli Studi di Verona)

Dottorato di afferenza: Lingue, letterature e culture straniere moderne

Tutor: prof. Yvonne Bezrucka

Titolo della ricerca: *A Triple-Faced Janus: Tom Jones as Bastard, Pretender, and Cowan*

La mia ricerca ha mirato a costruire un'interpretazione di *Tom Jones* su tre livelli. Ho esaminato il piano narrativo, basato in larga parte sui temi della legittimità, della prudenza necessaria per ereditare le proprietà di famiglia, e dello status sociale acquisito con il matrimonio.

Parallelamente mi sono concentrato sul piano dell'attualità storica, ovvero, la rivolta giacobita del 1745: la figura di Tom è costruita sul modello di Charles Edward Stuart; la co-protagonista e futura moglie Sophia Western viene scambiata per Jenny Cameron, amante del pretendente Stuart; il viaggio stesso del protagonista riecheggia le avventure eroiche di quest'ultimo.

Partendo dalle due precedenti chiavi di lettura, ho infine agganciato l'analisi a un piano simbolico, dando un taglio specifico al mio lavoro: le voci del tempo vogliono che Charles Edward fosse una

sorta di “hidden Grand-Master,” capo universale della Massoneria (organizzazione spesso legata alla cultura giacobita in senso ampio). Il viaggio di Tom dopo la cacciata da *Paradise Hall*, il suo cammino sotto una pioggia ricorrente, la sua incarcerazione a Londra per poi rinascere e sposare Sophia Western (la sapienza occidentale), riflettono una tradizione tipicamente massonica, ossia la punizione del *cowan*. Così era definito un massone non iniziato regolarmente, un intruso che origliava i segreti della loggia, e per questo veniva posto sotto una grondaia in un giorno di pioggia fino ad avere le scarpe piene di acqua.

Alla luce di questo, ho messo in risalto il legame diretto fra i ruoli di ‘bastardo’ come individuo impropriamente introdotto in casa, di pretendente come colui che vanta un diritto fittizio, e di *cowan* come intruso e spia. Dunque, il percorso di Tom è stato riconsiderato non solo come parabola a lieto fine con un ritorno all’ordine, ma come un complesso riscatto personale da una condizione di triplice illegittimità

Aree di ricerca: Henry Fielding, Tom Jones, Pretendente, Massoneria

DE FLORIO Giulia (Università degli Studi “Sapienza”, Roma)

Dottorato di afferenza: Scienze del Testo, XXIX ciclo

Tutor: prof. Discacciati Ornella

Titolo della ricerca: *Tutta la serietà del gioco. La letteratura per l’infanzia sovietica e le sue fonti (1917-1934)*

La tesi verte sulla letteratura per l’infanzia sovietica nel periodo 1917-1934, concentrandosi in particolare sulle opere dei due maggiori poeti per l’infanzia del primo ventennio post-rivoluzionario: Kornej Ivanovič Čukovskij e Samuil Jakovlevič Maršak. Partendo da una rassegna storico-critica del panorama della letteratura per l’infanzia – dalla Rivoluzione al Primo Congresso degli scrittori (1934) – e dal parallelo sviluppo del sistema censorio che nell’arco di quindici anni diventa sempre più capillare e pervasivo, l’indagine esplora le fonti, tratte soprattutto dal repertorio popolare, che i due autori hanno saputo rielaborare gettando le basi per la nascita della grande tradizione russa per l’infanzia. Al contempo il territorio dell’infanzia si trova al centro di un paradosso interpretativo: da un lato è oggetto di attenzione del Partito e delle istanze pedagogiche, critiche, letterarie incaricate di regolare la vita artistica della società, dall’altro si configura spesso come spazio libero, meno soggetto alle pressioni ideologiche in materia artistica, fino a diventare vero e proprio rifugio per gli scrittori che non possono pubblicare le proprie opere e sono più o meno apertamente osteggiati dal governo.

Aree di ricerca: Letteratura per l’infanzia, Censura, Folklore

DELL’UOMO D’ARME Claudia (Université Paris – Sorbonne)

Dottorato di afferenza: Dottorato internazionale

Tutor: prof. Luglio Davide

Titolo della ricerca: *La place de la tradition dans l’œuvre de Edoardo Sanguineti; reprise, détournement, expérimentalisme*

L’ampia e differenziata attività critica che Edoardo Sanguineti compie a partire da una nuova *esegesi* di *testi* della tradizione occidentale corrisponde ad un più profondo gesto teorico che si

compie attraverso una riappropriazione dei tessuti del genere-poesia, inteso come corpo della narrazione, come spazio del linguaggio.

Percorrendo un'analisi delle diverse istanze di manipolazione e sperimentazione presenti nella poesia sanguinetiana, la ricerca mira ad esplorare le tensioni, i conflitti, gli adattamenti che si generano all'interno del dialogo tra *vecchio* e *nuovo* di cui Sanguineti si fa interprete sovversivo. L'azione poetica diviene concreta durante un processo ambivalente di spoliazione & travestimento tramite il quale l'uso dei dispositivi ideologici si inverte in quanto specifica veicolazione di linguaggi; essi muovono nella e dalla *parola* per la quale si rende ancora praticabile e trasmissibile il suo essere scoria e segno, codice e *traccia*, ripercorrendo la dimensione della modernità, assumendo l'alterazione del *sujet fragment*.

L'ibridazione e il superamento delle categorie della logica, così come l'innesto e l'alienazione delle forme comunicative più comuni, assumono intrinsecamente – poiché *tecnica in moto*, dunque reazione, pertanto *praxis* – una funzione politica tanto organica quanto *dell'avanguardia* di cui se ne vorranno illuminare la contaminata geminazione linguistica, *les correspondances philosophiques*, le alienazioni dell'arte e degli atti performativi i quali caratterizzano lo sviluppo del “pensiero poetico” sanguinetiano nella sua integralità.

Aree di ricerca: Poesia contemporanea, Letteratura comparata, Filosofia del linguaggio, Scena contemporanea

DE SANTIS Giorgia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Studi Comparati (Indirizzo Lingue e letterature straniere)

Tutor: prof. Daniela Guardamagna

Titolo della ricerca: *L'eredità medievale di Christopher Marlowe: il teatro religioso e la sua influenza sulla produzione marloviana*

Il progetto di ricerca si propone di analizzare la relazione tra Christopher Marlowe e il teatro religioso medievale: si intende portare alla luce il contributo che i moralities, i miracle plays e, in generale, il vernacular drama medievale hanno apportato alla produzione del drammaturgo, un autore il cui canone si colloca a metà strada tra letteratura medievale e world-view rinascimentale. Il progetto mira, nello specifico, a mettere in evidenza la continuità tra i due periodi attraverso uno studio comparato dei testi medievali e marloviani, insieme ad un'analisi articolata sul piano tematico, strutturale e linguistico.

Aree di ricerca: Teatro medieval, Christopher Marlowe, Early Modern

FASCINA Camilla (Università degli Studi di Verona)

Dottorato di afferenza: Dottorato di Ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere Moderne Ciclo XXIX

Coordinatore: Prof.ssa Rosanna Gorris

Tutor: prof. Roberto Cagliero

Titolo della ricerca: *The language of hip hop: a racial bridge? African American English (AAE) as Interracial Communication*

La ricerca offre un approccio interdisciplinare tra linguistica e musica esaminando il linguaggio della musica Hip-Hop – che si fonda sull'inglese afroamericano (African American English) –

come possibile piattaforma di comunicazione interrazziale tra cultura nera e bianca. I risultati più innovativi della tesi rispetto alla critica esistente sull'argomento emergono dall'analisi linguistica del termine "nigga," erroneamente considerato come derivante dalla cultura nera e dal linguaggio Hip Hop. La tesi invece recupera testimonianze storiche e linguistiche che attestano che il termine "nigga" affonda le sue radici nella pronuncia americana "southern white", ossia quella dei colonizzatori bianchi degli Stati Uniti del Sud. Questa pronuncia fu tramandata dai colonizzatori bianchi alle comunità nere, e successivamente assimilata all'interno dell'inglese afroamericano, e non viceversa. La tesi inoltre offre un'approfondita analisi del fenomeno linguistico del "Language Crossing", ossia l'utilizzo da parte dei rapper bianchi all'interno dei propri testi dell'African American English, lingua delle comunità nere. Tale fenomeno linguistico è stato studiato identificando le ricorrenze rispettivamente di inglese afroamericano e inglese americano standard all'interno dell'Hip Hop registrando l'uso di entrambe le varianti linguistiche nei testi di alcuni rapper bianchi e neri attivi a partire dagli anni '90.

Da tale ricerca emergono dati del tutto inaspettati: i rapper neri utilizzano questa variante all'interno dei loro testi in misura nettamente inferiore a quanto ci si aspetterebbe. I rapper bianchi, invece, arrivano ad eguagliare, e a volte a superare, i propri colleghi neri nell'uso dell'inglese afroamericano. Tali risultati sono poi analizzati e codificati sulla base delle teorie socio-linguistiche di Geneva Smitherman. Ciò che emerge è che l'Hip Hop può essere studiato come una piattaforma di comunicazione interrazziale: un vero e proprio locus dove è possibile un avvicinamento linguistico tra la cultura nera e la cultura bianca, nonché uno dei terreni più fertili per intraprendere un dibattito aperto sui delicati rapporti tra cultura nera e bianca.

Aree di ricerca: Lingue e Letterature Angloamericane, Lingue e Letterature Afroamericane, Linguistica, African American English, Music

FEDERICO Luca (Università degli Studi di Genova)

Dottorato di afferenza: Letterature e culture classiche e moderne

Tutor: proff. Andrea Aveto, Giuseppe Sertoli, Massimo Bacigalupo

Titolo della ricerca: *L'apprendistato letterario di Raffaele La Capria*

Superati «novant'anni d'impazienza» e dopo un lungo periodo votato all'autocommento e all'esplorazione delle proprie intenzioni, Raffaele La Capria ha raccolto le sue opere in due Meridiani curati da Silvio Perrella. Nella prolusione inaugurale di Salerno Letteratura 2014, poi confluita nel breve autoritratto narrativo *Introduzione a me stesso*, l'autore è tornato su alcuni punti essenziali della sua riflessione sull'arte della scrittura, come la relazione, reciproca e ineludibile, fra tradizione e contemporaneità. All'epilogo del «romanzo involontario» di una vita, La Capria guarda retrospettivamente alla propria esperienza come ad un'autentica educazione intellettuale. La rilettura dell'opera completa dello scrittore, organizzata secondo nuovi criteri che ne evidenziano la circolarità, diventa allora un'occasione per immergersi nella mitografia lacapriana, coglierne elementi inediti e avventurarsi in territori finora poco esplorati. Mi riferisco all'area di studi che ruota attorno alle molteplici influenze dell'autore, a partire dalle letture della sua giovinezza, soprattutto inglesi e americane, che alla fine degli anni Trenta «ebbero il potere di cambiare il gusto, le opinioni e il [...] modo di vedere le cose» di un'intera generazione. Il progetto di ricerca aspira dunque a ricostruire e analizzare i legami che La Capria ha intessuto con tradizioni letterarie diverse, opere fondamentali e autori di riferimento come Eliot, Faulkner, Isherwood, Joyce, Melville, Orwell e Saroyan. L'adozione di una prospettiva comparata sarà però funzionale al superamento del cosiddetto «grado Xerox della scrittura» al fine di valorizzare le peculiarità dell'autore.

Aree di ricerca: Italianistica, Anglistica, Comparatistica, Novecento

FENICE Andrea (Sapienza – Università di Roma)

Dottorato di afferenza: Scienze del testo – Anglistica (Ciclo XXXI)

Tutor: prof. Riccardo Capoferro

Titolo della ricerca: *Rhythm analysis in Joseph Conrad's The Secret Agent and its Adaptations in Different Media [Analisi ritmica de L'agente segreto di Joseph Conrad e delle sue trasposizioni in vari media]*

La mia ricerca si concentra sullo studio dei fenomeni ritmici applicato a *L'agente segreto* di Joseph Conrad e alle trasposizioni dell'opera in vari media. L'obiettivo principale è sviluppare una teoria dell'analisi ritmica applicabile in un contesto transmediale.

I metodi adottati derivano principalmente dalla semiotica e dalla narratologia. Grazie alla dettagliata analisi strutturale della semiotica generativa è possibile esaminare il ruolo delle strategie testuali e valutarne l'effetto ritmo-tensivo, mentre gli studi sulla cooperazione testuale della semiotica interpretativa aiutano a valutare l'effetto delle aspettative e delle attese che tali elementi strutturali generano nel lettore. Degli studi narratologici, invece, oltre ai concetti basilari riguardanti il discorso narrativo genettiano, l'analisi del ritmo utilizza le teorie sui mondi possibili e la loro struttura modale come strumento di analisi delle tensioni narrative interne al racconto, nonché l'implicazione ritmica di fenomeni come la focalizzazione. Inoltre, la narratologia cognitiva permette di ampliare il modello del fruitore del testo e renderlo psicologicamente più realistico tramite uno studio approfondito dell'attenzione, dell'immersione testuale e della suspense, fenomeni che influenzano direttamente la percezione del ritmo.

La scelta di applicare il modello teorico a *L'agente segreto* è dovuta principalmente a due fattori. Innanzitutto l'uso specifico che Joseph Conrad fa degli espedienti ritmici secondari per alterare il ritmo narrativo principale. In secondo luogo, la grande varietà di adattamenti di cui ha goduto l'opera nel corso del tempo (due film, un *graphic novel*, una versione teatrale, quattro serie televisive). Un tale assortimento di trasposizioni consente di verificare la validità del metodo su un'ampia gamma di testualità differenti e al contempo un confronto diretto tra le strategie testuali adottate.

Aree di ricerca: Ritmo, Semiotica, Narratologia, Letteratura inglese

LAGHI Simona (Università di Roma Tre)

Dottorato di afferenza: Lingue, Letterature e Culture Straniere (XXX ciclo)

Tutor: Prof. Maria Del Sapio Garbero

Titolo della ricerca in corso: *Abito e legge nel teatro di Shakespeare*

Nell'Europa Rinascimentale l'Inghilterra ambiva a forgiare e plasmare una nuova identità nazionale *cucita su misura* intorno alle rinnovate esigenze di natura politica, giuridica ed economica. In questo scenario l'abito assurse a forma visibile e concreta di rappresentazione dell'identità soggettiva e collettiva. Tuttavia, era viva la consapevolezza che l'aspetto esteriore potesse trarre in inganno e che la falsa apparenza potesse indurre in un errore di giudizio. La letteratura rinascimentale rispecchia queste tensioni e il processo di trasformazione in atto che Stephen Greenblatt definisce "*self fashioning*", proprio a volerne sottolineare le caratteristiche creative e

dinamiche in esso sottese. Con il presente progetto di ricerca si intende studiare l'incidenza di tutto ciò nel teatro shakespeariano. Il lavoro poggia sugli studi più recenti che vedono dialogare il diritto con la letteratura e in particolare sul modello elaborato da Gary Watt, centrato sulla stretta interrelazione tra abito e legge nei drammi di Shakespeare. Abito e legge, secondo Watt, sono entrambi indicatori culturali in quanto ordinano, definiscono e regolano i tratti distintivi di una collettività. Partendo da questo presupposto, la ricerca è stata incentrata sulle relazioni che, attraverso la polisemia dell'abito e il suo inscenarsi, i drammi intrattengono con i trattati di Giacomo Stuart, nonché con le leggi e con i casi giudiziari più significativi del tempo. L'attenzione è focalizzata sulle strategie retoriche adottate da Shakespeare per rappresentare l'essenza dell'*equity* in un periodo in cui anche il sistema di *common law* era coinvolto nel processo di *self fashioning*. La prima parte del progetto mira a inquadrare la materia da un punto di vista storico e culturale, costituendo così l'intelaiatura sulla quale poggia l'analisi di tre drammi esemplari nei quali l'essenza dell'*equity* è magistralmente rappresentata attraverso sottili metafore sartoriali: *King Lear*, *Measure for Measure* e *Twelfth Night*.

Aree di Ricerca: Shakespeare, Abito, Legge, *Equity*

LETA Matteo (Sorbonne Université – Università della Calabria)

Dottorato di afferenza: Littératures françaises et comparée – Dottorato Internazionale di Studi Umanistici. Testi, Saperi, Pratiche: dall'Antichità Classica alla Contemporaneità.

Tutor: prof. Frank Lestringant – prof. Diamante Nuccio Ordine

Titolo della ricerca: *Magiciens et charlatans dans la littérature et la culture de la Renaissance – Maghi e ciarlatani nella letteratura e la cultura del Rinascimento*

Il mio progetto di ricerca si concentra sulla figura del mago ciarlatano nella letteratura del Rinascimento. Questo personaggio costituisce nella letteratura dell'epoca un *τόπος*, che sembra riflettere la fiducia comunemente accordata alla magia e alle arti ermetiche. Il ciarlatano è una figura innovativa, che compare in un periodo in cui la lotta contro le pratiche magiche si fa progressivamente più intensa. L'obiettivo di questa ricerca consiste nell'analisi dei personaggi magici, concentrandosi sulla loro caratterizzazione psicologica, fisica, linguistica e sociale. Inoltre, sarà effettuata una comparazione con la letteratura magica e giuridica del tempo, al fine di ricostruire il clima culturale in cui i testi presi in esame erano prodotti e diffusi. In effetti, la rappresentazione del mago-ciarlatano sembrerebbe subire le frequenti ingerenze del potere politico e religioso, preoccupato dalla minaccia di nuove eresie capaci di compromettere un fragile equilibrio sociale. I processi contro gli attori, le cui *pièces* oltrepassavano il tipico canovaccio di derisione della magia, sembrano testimoniare la convinzione, radicata nei *milieux* più colti del XVI secolo, che le arti ermetiche potessero, in qualche modo, nuocere ai costumi ed alla morale. Del resto, in una società europea sconquassata da scismi, migrazioni e rivoluzionarie scoperte geografiche, si assiste a un progressivo aumento della paura nei confronti del diverso. La marginalità sociale sarà spesso esemplificata nella figura del mago, millantatore di poteri soprannaturali e distruttore di ogni legame sociale, dal matrimonio fino alla pace tra gli Stati europei. Il ciarlatano diventa così un paradigma liquido che serve a riflettere principalmente l'alterità, concepita sotto diversi punti di vista (linguistico, sessuale, medico, religioso, ecc.). Non a caso, attraverso questa figura la cultura dell'epoca cercherà perfino di comprendere gli usi e i costumi dei popoli delle zone recentemente scoperte.

Aree di ricerca: Rinascimento, Letteratura Comparata, Magia, Ciarlatani

LOCURATOLO Antonio (Università degli Studi di Roma Tre)

Dottorato di afferenza: Lingue, Letterature e Culture Straniere

Tutor: Prof. Sampaolo Giovanni

Titolo della ricerca: *Büchner cita Shakespeare: Dal teatro anatomico al teatro delle marionette*

La citazione, tipica del processo di scrittura di Georg Büchner, può considerarsi una sorta di cifra simbolica dell'immobilismo politico della sua nazione nell'epoca della Restaurazione, incapace sia di slanci rivoluzionari e di risolvere le necessità materiali del suo tempo. Nel *Dantons Tod*, ad esempio, la Rivoluzione francese assume i contorni dell'antica Roma shakespeariana, i cui protagonisti, pur emulandone le pose eroiche e velleità libertarie, sono incapaci di attenersi agli ideali proclamati e si rivelano in tutta la loro meschinità, fondata su una demagogia spicciola, una violenza sanguinaria e una manipolazione delle masse affamate. L'autore essenzialmente dimostra con un processo di decostruzione linguistica di questo "potere del discorso" come esso sia uno strumento per "vivisezionare" il corpo del popolo, negando il libero dispiegamento delle sue potenzialità e la formazione di un suo proprio linguaggio. Nel *Leonce und Lena*, analogamente, il modello arcadico ripreso da *As You Like It*, non diventa una valida alternativa agli intrighi di corte in quanto luogo dell'amore e della libertà dell'immaginazione, ma viene ridotto a mero stereotipo letterario di una tradizione idealista posta al servizio del potere assolutistico, il quale non offre alcuna vera via di fuga al suo implacabile determinismo. Qui la decostruzione è rivolta al genere della commedia romantica che ci viene presentato in tutta la vacuità, soprattutto in quei momenti in cui avviene un capovolgimento delle sue convenzioni. In entrambi i casi, la riproduzione costante di citazioni trasforma gli oppressori in marionette, il cui linguaggio consunto assomiglia a un bisturi che affonda la sua lama nella "carne viva" delle sue vittime. Ciononostante, lo scrittore sembrerebbe offrire un'ancora di salvezza: la battuta di spirito, i giochi linguistici e i canti di alcuni suoi personaggi restituiscono alla lingua quella dimensione vitale e autentica con cui rappresentare adeguatamente il popolo.

Aree di ricerca: Corpo, Intertestualità, Potere del discorso, Anatomia

MAZZONI Sara (Università La Sapienza di Roma)

Dottorato di afferenza: Scienze documentarie, linguistiche e letterarie (curriculum Linguistica e cultura russa)

Tutor: prof.ssa Marija Pljuchanova, prof.ssa Rita Giuliani

Titolo della ricerca: *Il concetto di 'slavjanstvo' nel Moskvitjanin di M. P. Pogodin*

Gli anni Quaranta del secolo XIX hanno rappresentato un momento fondamentale per lo sviluppo dell'auto-coscienza slava. In effetti, a partire da questo periodo l'idea di 'unità slava' iniziò ad assumere i tratti di un'ideologia che nel corso del tempo fu soggetta a diverse interpretazioni e realizzazioni. Tali realizzazioni sono state la testimonianza della nascita, tra gli slavi, di una consapevolezza che si fondava sull'idea della condivisione di tratti e interessi comuni, sulla base della *Weltanschauung* di J. G. Herder, delle sue idee sullo sviluppo storico e sul concetto di popolo e nazione. La ricerca si pone l'obiettivo di studiare le interpretazioni del concetto di 'slavjanstvo' (termine astratto per 'mondo slavo') a partire dai materiali della rivista russa 'Moskvitjanin' (1841-1856) di M. P. Pogodin. I materiali sono analizzati alla luce di un contesto più ampio e possono essere considerati il risultato di un processo di elaborazione dell'idea slava anche in relazione al crescente interesse verso tematiche riguardanti l'idea della 'narodnost' ('nazionalità') russa.

Aree di ricerca: Slavofili, Panslavismo, Narodnost', Herder

OSIS Natalia (Università degli studi di Genova)

Dottorato di afferenza: Scuola di Scienze Umanistiche – Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture Classiche e Moderne

Tutor: prof.ssa Laura Salmon e prof.ssa Sara Dickinson

Titolo della ricerca: *I modelli di Bulgakov nella drammaturgia contemporanea russa*

In questo lavoro verrà dimostrato come le innovazioni apportate alla drammaturgia russa da Bulgakov e realizzate nel teatro dell'Arte di Mosca, dove Bulgakov lavorò per molti anni/per lungo tempo, influenzino ancora oggi il contemporaneo teatro russo.

Se l'opera di Čechov è stata il materiale di costruzione per una vera e propria rivoluzione teatrale, Bulgakov fece il suo ingresso in un mondo del teatro con la rivoluzione già compiuta, quando il sistema di Stanislavskij era perfettamente funzionante e ancora fresco. Bulgakov esordisce all'interno del Teatro dell'arte di Mosca (MChT), proprio nel cuore del sistema di regia. È una delle ragioni per cui Bulgakov iniziò a pensare e a scrivere come un regista, fatto che determinò la 'famigerata' teatralità e il potenziale carattere cinematografico della sua prosa.

Nella contemporanea drammaturgia russa si possono trovare alcuni modelli indubbiamente creati da Bulgakov ed inseriti nella prassi teatrale dal Teatro D'Arte di Mosca. Ad esempio, emerge il genere del road drama (le pièce che si svolgono in viaggio), si rintraccia la prassi del remake e "i parenti letterari famosi" (ovvero, riferimenti culturali su vari livelli: a partire dalla riscrittura di una storia famosa in nuove circostanze per finire con i personaggi letterari conosciuti grazie alle opere di fama mondiale), si nota la presenza di una realtà parallela (sogni e mistica), ecc.

Le pièce che corrispondono a questi modelli verranno analizzate e sistematizzate.

Aree di ricerca: Bulgakov, Drammaturgia contemporanea russa

PULICE Antonella (Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata')

Dottorato di afferenza: Dottorato in Studi Comparati: Lingue, Letterature e Arti

Tutor: prof.ssa Daniela Guardamagna

Titolo della ricerca: *Agostino Lombardo e la ricezione del testo shakespeariano nella seconda metà del XX secolo*

Il mio progetto di ricerca è incentrato sull'indagine del ruolo di spicco svolto dalle critiche teatrali come veicolo per la diffusione delle opere di Shakespeare in Italia nella seconda metà del XX secolo. In particolare il mio studio si è rivolto all'analisi delle recensioni pubblicate da Agostino Lombardo su riviste specializzate e quotidiani al fine di ricostruire il lavoro svolto da Lombardo nell'ambito della ricezione dell'opera shakespeariana nella seconda metà del XX secolo.

Dalla comparazione tra i saggi pubblicati sui testi shakespeariani e gli articoli si riuscirà a dedurre come l'attività pubblicistica abbia influenzato quella accademica e viceversa.

Attraverso l'analisi e lo studio dei materiali presenti negli archivi pubblici e privati dello studioso, delineerò un profilo di Lombardo come mediatore e critico militante, ricostruendo i numerosi passaggi della sua ricca e variegata carriera e ponendo l'accento sull'impatto che il suo lavoro ha avuto all'interno del panorama culturale italiano.

Aree di ricerca: Letteratura, Critica teatrale, Traduzione

ROSSINI Francesco (Università Cattolica di Milano)

Dottorato di afferenza: Studi umanistici

Tutor: prof. Eraldo Bellini – prof.ssa Roberta Ferro

Titolo della ricerca: *Giovan Battista Strozzi il Giovane (1551-1634) tra poesia e riflessione letteraria*

La ricerca è finalizzata alla costituzione di uno studio monografico intorno al letterato fiorentino Giovan Battista Strozzi il Giovane, anche detto il Cieco (1551-1634), autore sul quale – nonostante la critica abbia ormai riconosciuto il suo ruolo di rilievo nella storia letteraria italiana a cavaliere fra i secoli XVI e XVII – ancora manca una trattazione esaustiva che soppianti un ormai vetusto volumetto di Adrasto Silvio Barbi (1900). La ricostruzione della biografia dell'autore, che si giova di numerose testimonianze epistolari, permette di evidenziare i contatti dello Strozzi con eminenti letterati della sua epoca. Quanto alla sua produzione, lo studio degli scritti in versi, per la gran parte inediti, è condotto direttamente su materiali manoscritti conservati in fondi fiorentini, romani, milanesi e statunitensi. All'interno del *corpus* poetico del Giovane appare di particolare interesse la florida produzione di madrigali – sovente destinati ad essere musicati da compositori vicini alla Camerata de' Bardi e ad animare i sontuosi festeggiamenti della corte medicea –; ma anche le epistole metriche in endecasillabi sciolti che dialogano con le *Satire* ariostesche e i *Sermoni* del Chiabrera, nonché l'incompiuto poema *America* in onore di Amerigo Vespucci. Al centro della ricerca si pone la raccolta intitolata *Orazioni et altre prose* pubblicata postuma per le cure dell'omonimo nipote dell'autore nel 1635, che costituisce la più importante testimonianza a stampa della produzione strozziana. L'opera riunisce dodici testi, elaborati fra il 1574 e il 1616, letti pubblicamente dal Cieco dinanzi a illustri consessi tra Firenze e Roma quali l'Accademia Fiorentina, l'Accademia degli Alterati, l'Accademia degli Ordinati, la corte medicea e il cenacolo del cardinal Cinzio Aldobrandini, e testimonia come il Cieco, da un lato svolse un'importante opera di codificazione di forme letterarie da lui stesso praticate – è il caso della *Lezione sopra i madrigali* –, dall'altro s'inserì nei dibattiti che animavano gli ambienti letterari italiani in quei decenni: il ruolo dell'uomo di lettere nelle accademie, il genere del poema epico, l'utilizzo del patrimonio mitologico antico nella letteratura contemporanea, le unità aristoteliche.

Aree di ricerca: Letteratura italiana – Rinascimento e Barocco

SANTORO Josmary (Università di Bologna)

Dottorato di afferenza: DESE - Letterature dell'Europa Unita, Curriculum Europeo in Studi di Genere e delle Donne (EDGES)

Tutor: prof.ssa Golinelli Gilberta

Titolo della ricerca: *Performing Identities and Politics of Desire on the English and European Stage in the Early Modern Age*

Al centro della mia ricerca ci sono i concetti di identità e di desiderio che intendo sviluppare in una prospettiva interdisciplinare che interseca studi di genere, studi *queer*, e *gay and lesbian criticism*. Il contesto di riferimento sarà la scena teatrale inglese, italiana e spagnola della prima Età moderna.

Il processo di costruzione dell'identità, il quale colloca il soggetto a metà strada tra il modo in cui esso si percepisce e il modo in cui viene percepito dagli altri, ci informa del carattere contingente e

relazionale della stessa. Muovendo da uno dei capisaldi della semiotica del teatro, secondo cui l'ostensione del corpo sul palcoscenico costituisce la condizione necessaria affinché la performance si verifichi, l'obiettivo sarà di investigare la scena drammatica quale luogo di osservazione privilegiato dell'interazione tra rappresentazione del sé e riconoscimento da parte dell'altro/spettatore. Non solo. La centralità del corpo dell'attore che l'approccio semiotico sostiene risulterà essere funzionale all'indagine sul desiderio che dal corpo trae origine e a cui inevitabilmente si lega. Poiché l'attraversamento dei confini del genere reso possibile dal travestimento teatrale si presume generasse un flusso di energia erotica, l'obiettivo sarà altresì quello di considerare l'utilizzo, da parte dei drammaturghi inglesi, del doppio travestimento per la creazione di uno spazio nel quale il desiderio potesse circolare nelle sue molteplici forme, e di verificare in che misura tale circostanza rappresentasse una fonte di inquietudine sociale.

Una parte significativa della ricerca sarà dedicata alla messa in luce delle analogie e delle differenze tra i tre contesti che si è scelto di prendere in esame. Si cercherà in particolar modo di determinare se il travestimento nel teatro italiano e spagnolo, dove alle donne non veniva impedito di recitare, offra la stessa ricchezza di materiale del teatro inglese a cavallo tra '500 e '600.

Aree di ricerca: Studi di genere, Semiotica del teatro, Letteratura della prima età moderna, Letterature comparate

SEMINARA Gaia (Sapienza Università di Roma)

Dottorato di afferenza: Scienze del Testo – Curriculum di slavistica

Tutor: prof.ssa Annalisa Cosentino

Titolo della ricerca: *La variante nella poetica di Bohumil Hrabal: Krásná Poldi, Ostře sledované vlaky, Hlučná samota*

Il mio progetto di dottorato prevede lo studio delle varianti testuali di alcune opere dello scrittore ceco Bohumil Hrabal (1914-1997) sotto un duplice aspetto: testologico e critico-letterario. La variante si presenta infatti in questo caso sia come stesura alternativa di un testo (ovvero la produzione di più versioni, in senso strutturale, stilistico, di contenuto, ecc.), sia come specifico procedimento compositivo che l'autore ceco ha utilizzato dall'inizio e per l'intero corso della sua produzione letteraria. La mia conoscenza pregressa dell'opera di Hrabal, acquisita nel corso degli studi triennale e magistrale, mi ha permesso di individuare tre gruppi di testi nei quali l'autore esprime attraverso la variante molte sfaccettature della sua poetica. Nella prima fase della ricerca ho reperito, a partire dall'utile catalogo bibliografico presente nelle Opere complete dell'autore in ceco (*Sebrané spisy Bohumila Hrabala, Pražská imaginace, Praha 1991-1997*) i pochi testi originali dattiloscritti dei tre gruppi di varianti da me prescelti rimasti ad oggi a disposizione degli studiosi. Ho condotto su di essi un'analisi testuale per verificare la presenza di alcune caratteristiche fondamentali dei singoli testi, dei gruppi di varianti, e infine dei gruppi di varianti in rapporto reciproco. Dai risultati di questa analisi sta prendendo forma la riflessione critico-letteraria che costituisce l'obiettivo finale della mia tesi.

Aree di ricerca: Bohumil Hrabal, Letteratura ceca contemporanea, Variante

ZANONI Roberta (Università degli studi di Verona)

Dottorato di afferenza: Dottorato in Lingue, Letterature e Culture straniere moderne

Tutor: prof. Daniela Carpi

Titolo della ricerca: *Shakespeare and Advertising*

Il progetto di ricerca *Shakespeare and Advertising* riguarda la rielaborazione da parte della pubblicità contemporanea della figura e delle opere di Shakespeare. La ricerca si sviluppa partendo da un'analisi della Popular Culture, ad oggi divenuta materia di studio accademico grazie allo sviluppo dei Cultural Studies. La pubblicità viene, di conseguenza, presa in considerazione in quanto appartenente alla Popular Culture che si può accostare a Shakespeare in questa nuova ottica. La ricerca ne studia le strategie comunicative sia a livello linguistico che a livello psicologico. Shakespeare e le pubblicità ad esso ispirate vengono poi messe in relazione in quanto appartenenti alla stessa complessa rete intertestuale, altresì analizzata dalla ricerca nelle sue caratteristiche intermediali e multimediali. Infine, la ricerca si sofferma su esempi di pubblicità che prendono spunto dalla figura ormai iconica del Bardo e su quelle che si basano invece sulle sue opere. La ricerca dimostra come Shakespeare sia da considerarsi a tutt'oggi un nostro contemporaneo, non solo per i contenuti delle sue opere ma anche per la sua retorica e per la sua trasformazione in simbolo, parte di un bagaglio culturale condiviso universalmente, all'interno della cultura contemporanea che è diventata un'amalgama di cultura alta e bassa.

Aree di ricerca: Shakespeare, Pubblicità, Popular culture, Intertestualità