

L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Saggi

Thought is free

Scritti in onore
di Daniela Guardamagna

A cura di Tommaso Continisio,
Elisabetta Marino e Rossana Sebellin

Ledizioni

Opera pubblicata con il contributo del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università di Roma Tor Vergata.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



Thought is free. *Scritti in onore di Daniela Guardamagna*, a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin
Prima edizione: febbraio 2024

Print ISBN 9791256001002
eBook ISBN 9791256001019
PDF ISBN 9791256001026

Ledizioni Ledipublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe:
www.ledipublishing.com - www.ledizioni.it

Indice

Prefazione	9
Tradurre all'ombra della censura. Ursula K. Le Guin nella Polonia Popolare <i>Alessandro Amenta</i>	11
Mallarmé e Shakespeare <i>Luca Bevilacqua</i>	23
Johann Wolfgang Goethe. Shakespeare e oltre <i>Traduzione di Gabriella Catalano</i>	35
Stupri a confronto nella prima età moderna inglese: Linguistica dei <i>corpora</i> e “le tre Lucrezie” di Shakespeare (1594), Middleton (1600) e Heywood (1608) <i>Fabio Ciambella</i>	51
“The stern Polonian”: appunti sulla Polonia al tempo di Shakespeare, con brevi digressioni <i>Marina Ciccarini</i>	69
La distorsione del messaggio nel <i>Timon of Athens</i> <i>Tommaso Continisio</i>	81
“We are such stuff / As dreams are made on and our little life / Is rounded with a sleep”: il sogno-sonno di Alonso Quijano <i>Loretta Frattale</i>	91
Tradurre (e ritradurre) poesia. Una breve nota <i>Matteo Lefèvre</i>	105

Turgenev, Shakespeare e i malintesi della cortesia <i>Nicoletta Marcialis</i>	115
L'iconicità musicale di Rosalind in <i>As You Like It</i> di Kenneth Branagh <i>Giulia Magazzù</i>	127
William Shakespeare e la frenologia: tra appropriazione, bardolatria e feticismo <i>Elisabetta Marino</i>	139
<i>Tempesta</i> in Québec: Alice Ronfard regista e traduttrice <i>Simona Munari</i>	151
Ritratto di Mark Antony: il riscatto sulla scena italiana di un eroe tragico shakespeariano <i>Valentina Rossi</i>	163
Re e residui: il teatro di Shakespeare e Beckett a confronto <i>Rossana Sebellin</i>	171
«Né il cielo sbirci dalla coltre dell'oscurità»: ovvero, cesellando i dialoghi per il doppiaggio del <i>Macbeth</i> <i>Angela Sileo</i>	185

Prefazione

Questo breve volume è dedicato a Daniela Guardamagna in occasione del conferimento del titolo di Professoressa Emerita dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata.

Il curriculum di Daniela Guardamagna, studiosa di profilo internazionale, non ha bisogno di essere presentato estesamente, ma è utile qui ricordare per sommi capi alcuni degli elementi che hanno caratterizzato la sua carriera di ricercatrice e docente. Professoressa ordinaria di Letteratura inglese dal 2002, ha insegnato presso gli atenei di Pescara, Urbino e di Roma Tor Vergata. I suoi campi di specializzazione sono il dramma elisabettiano e giacomiano (con particolare riferimento a Thomas Middleton, cui ha dedicato gran parte della sua ricerca più recente), le tragedie e i *problem plays* shakespeariani, gli apocrifi della prima modernità inglese, il teatro di Samuel Beckett, e la distopia, temi sui quali ha pubblicato vari volumi e saggi in Italia e all'estero.

Daniela Guardamagna è stata Direttrice di Dipartimento, Coordinatrice di Corso di Laurea, Coordinatrice e poi membro del Dottorato di Studi comparati, membro del Consiglio Direttivo dell'AIA (Associazione Italiana di Anglistica); membro di AIA, ANDA (Associazione Italiana Docenti di Anglistica), IASEMS (Italian Association of Early Modern Studies), ESRA (Europea Shakespeare Research Association), ESSE (European Association for English Studies). È stata membro del Senato accademico dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata per diversi mandati e ha diretto per cinque anni un Master in traduzione letteraria e cinematografica; ha diretto inoltre una versione più intensamente professionalizzante di un analogo Master.

Nella sua attività professionale rientrano inoltre adattamenti per la RAI delle versioni BBC di *Othello*, *Macbeth* e *The Tempest*.

Ha inoltre organizzato, tra gli altri, un Convegno internazionale su Samuel Beckett nel 2008, e nel 2016, con le altre due Università pubbliche romane, il Convegno internazionale *Shakespeare 2016. Memoria di Roma*, insignito della medaglia d'oro del Presidente della Repubblica.

Il presente volume accoglie i contributi di colleghi e colleghe, allievi, allieve e colleghi-allievi, docenti del Corso di Studi che l'hanno vista protagonista della vita accademica degli ultimi anni e non solo. Pur provenendo da ambiti disciplinari diversi, ciascuno si è cimentato in percorsi che intersecano gli ambiti di ricerca di Daniela Guardamagna: la distopia, gli adattamenti e le traduzioni per cinema e televisione, ma soprattutto il teatro shakespeariano nelle varie lingue, culture e letterature insegnate nel Corso di Studi.

Siamo certi che Daniela, per molti un'amica affettuosa oltre che una collega affabile, saprà cogliere in ogni lavoro qui raccolto lo sforzo di renderle omaggio, di ringraziarla per quanto negli anni ha saputo fare per consolidare il senso di appartenenza alla nostra comunità universitaria.

(T.C., E.M., e R.S. dicembre 2023)

Tradurre all'ombra della censura. Ursula K. Le Guin nella Polonia Popolare¹

Alessandro Amenta

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

La straordinaria fortuna raggiunta da Ursula K. Le Guin in Polonia, dove la sua opera è da tempo al centro dell'attenzione di critici e lettori e dove la quasi totalità dei suoi lavori è stata tradotta e pubblicata, affonda le sue radici nella seconda metà degli anni Settanta. È in questo periodo che le prime traduzioni dei suoi racconti iniziano a uscire sulle riviste letterarie, a partire da "Ci, którzy odchodzą z Omelas" (*The Ones Who Walk Away from Omelas*), apparso su *Literatura na Świecie* nel 1976. È emblematico che l'esordio di Le Guin nella Polonia Popolare sia avvenuto con un racconto incentrato su una società utopistica di stampo egualitario in cui la violazione dei diritti di un essere umano è lo scotto da pagare per garantire il benessere alla collettività². Sempre su periodici ad alta tiratura come *Problemy, Przegląd Techniczny* e *Nurt* apparvero altri racconti negli anni 1978-79, seguiti dalle raccolte *Wszystkie strony świata* (*The Wind's Twelve Quarters*) e *Zawszqd bardzo daleko* (*Very Far Away from*

¹ Questo articolo costituisce una versione ridotta e modificata del saggio "The Polish Translation of *A Wizard Of Earthsea* by Ursula K. Le Guin", *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXX, 2, 2023, pp. 273-87.

² La città di Omelas è in realtà un'allegoria degli USA e il racconto una critica al capitalismo, ma i lettori polacchi non potevano non notare le analogie con una versione idealizzata dei sistemi comunisti, dove il bene comune costituiva lo scopo supremo da raggiungere anche al prezzo del sacrificio di alcuni. E il dilemma morale – accettare lo *status quo* o abbandonare la città (*tertium non datur*, perché non era previsto che il popolo si ribellasse) – rappresentava certamente una materia "non canonica" di riflessione per il pubblico dell'epoca.

Anywhere Else) nel 1980-83. La pubblicazione di un cospicuo numero di scritti di Le Guin nel circuito editoriale ufficiale, inclusi testi su temi “scomodi” per il clima culturale fortemente ideologizzato dell’epoca, era dovuto alla convinzione che la letteratura fantastica fosse disimpegnata, escapistica e slegata dalla realtà, e dunque innocua (cfr. Pindel, 2019: 34-35). Inoltre, poiché operava tramite narrazioni simboliche, metaforiche e allegoriche, era troppo ambigua e sfuggente per finire nelle maglie della censura: «ciò che la censura non avrebbe mai lasciato passare nella prosa realistica, spesso veniva consentito se l’autore si premurava di trasferire l’azione su un qualche pianeta lontano» (Pindel, 2019: 35). Uno dei paradossi del tempo è che proprio per questi motivi Le Guin, come altri autori di *fantasy* e fantascienza, non fu mai pubblicata dalla stampa dell’opposizione, ostile a narrazioni che non portassero avanti una critica sociale per mezzo di analisi dirette, realistiche e politicizzate del mondo contemporaneo³. Forse non serve precisare che spesso la narrativa fantastica era, soprattutto in quegli anni, tutt’altro che disimpegnata e apolitica, ma agiva in maniera velata o dissimulata, ricorrendo a un linguaggio esopico e a un immaginario non realistico, per cui «gli scenari cosmico-futuristici permettevano di parlare di questioni quanto mai attuali» (Pindel, 2019: 35). La scrittrice americana suscitò invece interesse nel circuito della controcultura giovanile legata a movimenti alternativi, punk e anarcoidi operanti fuori dalla dicotomia regime/opposizione in vigore fino al 1989, nel cui ambito i circoli di appassionati di fantascienza producevano *fanzine* e pubblicazioni amatoriali. Stampate con mezzi di fortuna, con una grafica scadente e una tiratura sotto le 100 copie (ma in realtà, in mancanza di controlli, spesso assai più alta) per evitare di sottoporle al vaglio dell’Ufficio Centrale per il Controllo delle Pubblicazioni e degli Spettacoli, erano uno spazio di libertà espressiva quasi

³ È questa la principale critica rivolta a Lem e ad altri scrittori dai fautori di una letteratura realistica e “impegnata”, cfr. Kornhauser, Zagajewski, 1974.

illimitata. È così che “Prawa imion” (*The Rule of Names*) vide la luce su *Materiały* nel 1979 o “Planeta wygnania” (*Planet of Exile*) su *Kwazar* nel 1982. Erano traduzioni dilettantesche e letterali, ma proseguirono per tutti gli anni Ottanta perché rispondevano al bisogno di colmare una lacuna: se l'editoria ufficiale non proponeva testi che i lettori volevano leggere, i lettori se li pubblicavano da soli, un fenomeno unico su scala mondiale (cfr. Gutfeld, 2021: 220–21; Pindel, 2019: 104–6).

A segnare un momento di svolta nella diffusione delle opere di Le Guin in Polonia fu però una pubblicazione in particolare, circondata da un'aura quasi leggendaria, quella del primo capitolo del ciclo di Earthsea, uscito all'inizio degli anni Ottanta (Le Guin 1983)⁴. Non solo si trattava del primo romanzo della scrittrice americana a essere tradotto in polacco, ma nella sua realizzazione furono coinvolte figure di primo piano dell'*intelligenza* dell'epoca, che affrontarono numerose peripezie per pubblicare l'opera. La traduzione di *A Wizard of Earthsea* era stata fortemente voluta da Stanisław Lem, autorità indiscussa della fantascienza mondiale, scrittore dal notevole capitale simbolico e potere contrattuale nella Polonia Popolare, nonché grande estimatore di Le Guin, alla quale era legato da un'amicizia di lunga data (cfr. Orliński 2021; Gajewska 2021). Lem intendeva pubblicare il testo nella collana “Stanisław Lem poleca”, da lui diretta presso lo storico editore Wydawnictwo Literackie di Cracovia. Caratterizzata da un'accurata selezione di testi, tutti corredati di postfazioni dello stesso Lem, la collana non ebbe vita facile: in totale uscirono quattro volumi (Philip K. Dick, Stefan Grabiński, Montague Rhodes James e i fratelli Strugackij), anch'essi dopo non poche difficoltà. Solo per citarne due, emblematiche per il contesto dell'epoca: Dick non riusciva a trovare un compromesso economico con Lem, perché i diritti d'autore dovevano essere pagati in moneta locale e il compenso andava speso sul posto; anche in considerazione

⁴ Per un'attenta e sagace lettura del Ciclo di Earthsea cfr. Guardamagna, 2012.

della cifra ritenuta troppo bassa, Dick accusò Lem di volerlo imbrogliare e sparse denuncia all'FBI accusandolo di... non esistere, ma di essere il criptonimo di un collettivo di scrittori comunisti ingaggiati per influenzare l'opinione pubblica (cfr. Gutfeld, 2021: 215; Gajewska, 2021: 469-70; Orliński, 2017: 341-48). Alla fine un accordo fu trovato e *Ubik* uscì nel 1975. L'altro caso riguarda Irena Lewandowska, traduttrice dei fratelli Strugackij, legata al movimento politico-sociale KOR (Comitato di Difesa degli Operai), dal quale sarebbe poi nato Solidarność. Per questo Lewandowska era malvista dal regime, ma dopo le insistenze di Lem e lunghe trattative, *Piknik na skraju drogi* (Пикник на обочине) poté uscire nel 1977. Minore fortuna ebbero Alfred Bester, il cui *Gwiazdy moim przeznaczeniem* (*The Stars My Destination*) fu rifiutato dall'editore perché accusato di imperialismo, e, appunto, Ursula K. Le Guin. Il motivo era anche in questo caso politico. A tradurre il romanzo della scrittrice americana era stato infatti Stanisław Barańczak, il più importante traduttore e traduttologo dell'epoca, voce polacca di Shakespeare, stimato poeta, intellettuale d'opposizione e poi professore ad Harvard, che mai fino ad allora, e mai dopo di allora, si sarebbe cimentato con un'opera in prosa. La traduzione, già pronta nel 1976, venne bloccata subito dalla censura. Anche Barańczak era infatti legato al KOR e nel 1975 era stato tra i firmatari della *Lettera dei 59*, scritta da un gruppo di intellettuali per protestare contro il progetto di modifiche alla costituzione finalizzate a perpetuare il ruolo egemone del Partito nella società nonché l'alleanza con l'URSS. Di conseguenza, Barańczak era finito nella lista dei letterati invisibili al regime, il cui nome non poteva essere pronunciato ufficialmente e le cui pubblicazioni venivano sistematicamente bloccate dagli organi di vigilanza (cfr. Strzyżewski, 2015: 95). La traduzione di *A Wizard of Earthsea* venne quindi sospesa, ma Lem si adoperò con ogni mezzo a sua disposizione per trovare una soluzione.

Il 19 dicembre 1976 scrisse una lettera ad Andrzej Kurz, direttore di Wydawnictwo Literackie, in cui dichiarava, tra l'altro:

mi permetto di trasmetterle il seguente memorandum, secondo gli usi propri della grande politica. La collana si trova in difficoltà, poiché attualmente quattro volumi non possono uscire. Due perché i traduttori [Barańczak e Lewandowska, AA] sono divenuti *personae non gratae* per le nostre autorità. La terza perché il detentore dei diritti [Philip K. Dick, AA] vuole l'intero compenso in valuta estera. [...] Per quanto concerne i primi due libri, tralascio le considerazioni di natura sociale e morale che depongono a favore della pubblicazione di queste opere, che sono cadute in disgrazia dal punto di vista politico perché questa politica proibizionista viola chiaramente tutto ciò che nel nostro sistema viene attuato per tutelare la cultura (Lem, 1976).

Rimarcando il fatto di aver già anticipato ufficialmente l'uscita dei libri, incluso quello di Le Guin, «una scrittrice che conosco personalmente», Lem cercava di convincere l'editore che la sua immagine pubblica poteva uscirne macchiata: «a lungo andare mi sarà impossibile non comunicare alla parte interessata perché il libro non può uscire presso Wydawnictwo Literackie. Di sicuro non ci saranno ripercussioni catastrofiche a livello mondiale, ma questa notizia non ci metterà certo in buona luce» (Lem, 1976). Infine, con la retorica e il pragmatismo che lo contraddistinguevano, Lem sottolineava le conseguenze che questa decisione avrebbe avuto: «temo che non pubblicare i suddetti libri, già pronti per la stampa, costituirebbe un colpo fatale per la collana, dal quale non si risolleverà più» (Lem, 1976). Se per Dick e Lewandowska la situazione alla fine si risolse, nel caso di Le Guin le proteste non sortirono alcun effetto.

Lem tentò allora un'altra strada, cercando di far uscire la traduzione con il nome della moglie di Barańczak, Anna, così da aggirare la censura. Il testo venne mandato in composizione ed era pronto per la stampa quando Jerzy Łukaszewicz, segretario del Comitato Centrale addetto alla stampa e alla propaganda, ne ordinò la distruzione (cfr. Looby, 2015: 19; Orliński, 2017: 331). A fronte di questi problemi, e in segno di protesta, Lem prese la drastica decisione di chiudere defi-

nitivamente la collana e di smettere di pubblicare. In un'intervista del 1983, rispondendo a una domanda di Raymond Federman sulla sua situazione attuale, rispondeva di «essere in sciopero», precisandone così le ragioni:

It had to do with a poet, Baranczak (considered a dissident in the 1970s, but at present teaching at Harvard University, I believe), whose translation of a novel by Ursula Le Guin could not be published here. I was at the time Director of the collection in which this book was to appear. The only way for me to express my protest was to stop publishing. For the last three years I have not published anything in Poland (Federman, 1983: 7).

Proprio quell'anno, tuttavia, dopo essere rimasta a lungo nel cassetto, la traduzione di *A Wizard of Earthsea* poté vedere la luce presso Wydawnictwo Literackie, sempre con la postfazione di Lem del 1976, ma in un'altra collana, “Fantastyka i Groza”. La pubblicazione del romanzo si deve quasi certamente al mutato clima politico: la Polonia era appena uscita dallo stato di guerra, sospeso il 31 dicembre 1982; i vertici del Partito erano cambiati, così come a essere cambiate erano le sue priorità, inclusa la censura, le cui maglie si erano allentate, mentre Barańczak era emigrato negli USA nel 1981.

Nella sua postfazione Lem esprimeva grande stima per Le Guin, affermando ad esempio che «oggi negli Stati Uniti non c'è nessuno al suo stesso livello nel campo della letteratura fantastica, a eccezione forse di Philip K. Dick», e aggiungendo che «Le Guin mi ha aiutato, con il suo romanzo, a recuperare la fiducia nella vitalità della letteratura fantastica americana» (Lem, 1983: 192 e 198), letteratura su cui aveva espresso in passato giudizi tutt'altro che lusinghieri che avevano portato alla sua espulsione dalla Science Fiction Writers of America. Individuava poi i temi portanti del romanzo nella crescita e nella maturazione del protagonista come parabola della presa di consapevolezza di sé, nonché nella comprensione dei propri limiti e dei limiti della conoscenza, che può essere tanto uno strumento di libertà quanto fonte di perico-

lo. Tra le chiavi di lettura di Lem la più interessante è quella, solo in apparenza paradossale, di una “fiaba” (così definiva il romanzo) realistica, perché basata su una situazione tipica della vita reale (l'importanza di conoscere se stessi) e su un universo internamente coeso, verosimile e governato da leggi proprie, indipendentemente dal fatto che la narrazione fosse di stampo allegorico. E concludeva affermando che era «l'unico esempio di fantasy americana che ha suscitato il mio rispetto» (Lem, 1983: 198).

L'opera ebbe subito un'accoglienza entusiastica tanto sulla stampa settoriale quanto su quella generalista e l'anno seguente ricevette il premio *Złota Sepulka* come miglior romanzo straniero. Sulla sua ricezione esercitò una forte influenza Lem, sia con la sua autorevolezza, che forniva una garanzia della qualità del testo, sia con la sua postfazione, che presentava termini, interpretazioni e concetti pronti all'uso, ai quali i recensori attinsero a piene mani. In questo scenario omogeneo, incentrato sulla lettura di *A Wizard* come metafora della presa di coscienza di sé e del mondo circostante, si stagliavano altre due interpretazioni. La prima vedeva nel ricongiungimento del protagonista con la sua ombra una concreta realizzazione del “processo di individuazione” junghiano volto alla ricostituzione dell'integrità dell'individuo tramite l'accettazione del proprio lato oscuro (Szponder, 1984). L'altra suggeriva che la visione di un mondo lacerato tra luce e ombra, vita e morte, parola e silenzio, con la conseguente necessità di trovare un equilibrio tra elementi antitetici, fosse basata sulla filosofia taoista (Zgorzelski, 1984).

La traduzione di Barańczak, definita «geniale», «magistrale», «un vero capolavoro», fu molto apprezzata dalla critica e dai lettori, opinione mai mutata negli anni a seguire. Si tratta senza dubbio di una versione estremamente curata, contraddistinta da grande scorrevolezza, raffinatezza stilistica e senso della lingua, scrupolosa nel ricreare arcaismi e nel distinguere i registri, attenta al lessico ma anche alla sonorità e alla ritmica della frase. Eppure non è priva di soluzioni problematiche,

dovute probabilmente alla scarsa confidenza di Barańczak con la narrativa fantastica, che l'aura di prestigio e professionalità del traduttore hanno messo in ombra. Barańczak, ricordiamo, ha introdotto nel discorso traduttologico polacco il concetto di “dominante semantica”, elaborata sulla base della nozione jakobsoniana di dominante linguistica, che consiste nell'«elemento semantico assolutamente primario di una poesia, il suo ingrediente “formale” indelebile e insostituibile, che nella sua essenza è la chiave per il “contenuto”» (Barańczak, 1990: 17). Si tratta quindi del principale elemento formale che caratterizza un testo e che costituisce il perno attorno al quale il traduttore elabora la propria strategia traduttiva. Nel caso del romanzo di Le Guin, la dominante individuata da Barańczak è presumibilmente di tipo stilistico: per Lem, ad esempio, la traduzione «non ha perso neppure una briciola della poeticità di *A Wizard of Earthsea*» (Lem, 1983: 195). Eppure a connotare la narrativa fantastica sono spesso altri fattori, come l'uso di una terminologia specialistica e il ricorso a peculiari elementi onomastici volti a sottolineare l'alterità del mondo immaginario rispetto a quello in cui viviamo. E proprio nella loro resa risiedono gli aspetti più controversi della traduzione di *A Wizard of Earthsea*. Come mette in luce Dorota Gutfeld,

nell'originale esiste una distinzione tra *wizards* (maghi pienamente qualificati e dediti alla loro arte) e *sorcerers* (maghi privi di un'istruzione completa che forniscono servizi più ordinari). I primi sono tradotti da Barańczak come *czarodzieje*, i secondi come *czarownicy*, eppure, nel titolo, *wizard* viene reso con un altro termine ancora, *czarnoksiężnik*, inadatto a descrivere l'eroe eponimo e usato solitamente per definire chi si serve della magia nera (Gutfeld, 2018: 149).

Va precisato che *czarnoksiężnik* non compare solo nel titolo ma anche nel testo, mentre *sorcerer* è tradotto talvolta con *guślarz*, termine molto connotato culturalmente perché connesso alle pratiche magiche degli antichi slavi (e ripreso nella letteratura romantica polacca, si pensi ai *Dziady* parte

Il del poeta Adam Mickiewicz). Imprecisa è poi la traduzione di termini legati al campo semantico della magia, come *wizardry*, reso con *sztuka czarnoksiężska, czarnoksiężska wiedza, czarnoksiężstwo* (“arte o sapere negromantico, negromanzia”). La traduzione stessa del titolo lascia perplessi: oltre all’uso di *czarnoksiężnik*, notiamo la sostituzione del toponimo *Earthsea* con *Archipelag*, iponimo con cui Le Guin indica solo una parte del suo mondo immaginario. Appartengono infatti all’arcipelago solo le isole interne, non i quattro Reaches (in italiano: Orizzonti), né le Kargad Lands (in italiano: Terre di Karg). Il neologismo è stato probabilmente sostituito per evitare di sottolineare fin dal titolo l’appartenenza del romanzo al genere fantastico, che nella Polonia dell’epoca non godeva di particolare rispetto. Lo stesso toponimo *Earthsea* è tradotto nel testo come *Światomorze* (lett. “Mondomare”), ma il neologismo «metteva in rilievo il dominio del mare e dell’acqua» e «non ottenne l’approvazione generale dei lettori, che in quel nome non ritrovavano la presenza, così importante per capire i mondi ideati da Le Guin, dell’equilibrio esistente tra le forze creatrici di quella realtà» (Błażejowski, 1993: 26). Nelle edizioni successive *Światomorze* è stato quindi sostituito da *Ziemiomorze* (lett. “Terramare”), che «evidenziava il continuo e vicendevole sconfinamento tra spazio terrestre e marino» (Błażejowski, 1993: 26)⁵. A essere corretti sono stati anche altri piccoli errori, come la traduzione di *ivory* con *kość stoniowa*. Sebbene l’espressione polacca sia l’esatto equivalente semantico del termine inglese, letteralmente significa “osso di elefante”, animale non presente nell’universo narrativo di Le Guin. Nelle edizioni successive è stata quindi usata l’espressione *kość smocza* (“osso di drago”). Proprio nella distinzione tra neologismi atti a descrivere una nuova realtà e termini comuni risiede una delle debolezze della traduzione; spesso Barańczak prende per parole inventate termini relativi a referenti realmente esistenti, soprattutto nel caso di piante e ani-

⁵ La traduzione di Barańczak è stata ristampata altre sette volte negli anni 1991-2013.

mali, che riporta tramite prestito diretto (come *pannies* “pesci da frittura”, o *murre* “uria”), ma errori di questo tipo sono certamente dovuti al limitato accesso a dizionari, glossari e altre risorse lessicografiche. La scarsa familiarità con la letteratura fantastica emerge poi nelle generalizzazioni di termini specifici come *familiar*, tradotto con *zwierzę* (“animale”), benché il polacco abbia il lemma *chowaniac* per indicare la creatura che accompagna un mago o una strega (in italiano: *famiglio*). Molto si potrebbe ancora dire sulla resa di antroponimi e toponimi, ma il poco spazio a disposizione non lo consente, pertanto rimandiamo a studi sul tema (cfr. Gutfeld, 2012; Domaciuk-Czarny, 2015).

Malgrado queste carenze e considerato il livello qualitativo generale comunque alto, la traduzione di Barańczak si staglia nettamente sullo sfondo delle traduzioni di romanzi *fantasy* e fantascientifici eseguite in Polonia negli anni Ottanta, quasi sempre amatoriali e caratterizzate da un gran numero di refusi, fraintendimenti, calchi dall'inglese e tagli, poiché realizzate da esponenti del *fandom* spinti da grande passione, ma privi di altrettante competenze linguistico-letterarie. Proprio in considerazione del loro basso standard qualitativo, queste opere vennero in seguito ritradotte da professionisti con una grande esperienza nel campo; nel caso di Le Guin, a occuparsene furono Paulina Braiter e Piotr W. Cholewa. A Barańczak e Lem va anzitutto l'inestimabile merito di aver introdotto Le Guin nel polisistema letterario polacco, legittimandola grazie al proprio prestigio intellettuale e al proprio capitale simbolico in un'epoca politicamente insidiosa e non particolarmente bendisposta verso la narrativa *fantasy*. Se oggi quasi tutta l'opera della scrittrice americana è disponibile in polacco lo dobbiamo infatti in gran parte agli sforzi iniziali di questi due grandi intellettuali, che hanno trasformato Ursula K. Le Guin da scrittrice di nicchia, nota solo agli appassionati di narrativa fantastica, ad autrice *mainstream*.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Le Guin, Ursula K., *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Bibliografia secondaria

Barańczak, Stanisław (1990): "Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia", *Teksty Drugie*, 3, pp. 7-66.

Błażejewski, Michał (1993): *Stereotypy Ziemiomorza w wybranych powieściach pisarzy Wybrzeża Gdańskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Domaciuk-Czarny, Izabela (2015): *Nazwy własne w przestrzeni literackiej i wirtualnej typu fantasy*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Federman, Raymond (1983): "An Interview with Stanislaw Lem", *Science Fiction Studies*, 29/10, pp. 2-14; online: www.depauw.edu/sfs/interviews/federman29.htm. Data ultima consultazione 30/08/2022.

Gajewska, Agnieszka (2021): *Stanisław Lem. Wypędzony z Wysokiego Zamku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Guardamagna, Daniela (2012): "La magia femminile e l'abbattimento del muro", *Anarres*, 1, www.fantascienza.com/anarres/articoli/14/la-magia-femminile-e-l-abbattimento-del-muro. Data ultima consultazione 30/08/2022.

Gutfeld, Dorota (2012): *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

- Eadem (2018): "Fandom i markowe wszechświaty: ewolucja czynników wpływających na polskie przekłady anglojęzycznej fantastyki", *Przekładaniec*, 37, pp. 143-155.
- Eadem (2021): "From Fandom to Franchise. Polish Translations of Anglophone Speculative Fiction and the Changing Publishing Market", in Heydel, Magda, Ziemann, Zofia (eds), *Retracing the History of Literary Translation in Poland*, New York: Routledge, pp. 212-226.
- Kornhauser, Julian, Zagajewski, Adam (1974): *Świat nieprzedstawiony*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lem, Stanisław (1976): *Lettera del 19 dicembre 1976*, <https://archive.ph/r83OP#selection-885.1219-885.1449>. Data ultima consultazione 30/08/2022.
- Idem (1983): *Posłowie*, in Le Guin, Ursula K., *Czarnoksiężnik z Archipelagu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, pp. 191-198.
- Looby, Robert (2015): *Censorship, Translation and English Language Fiction in People's Poland*, Leiden and Boston: Brill-Rodopi.
- Orliński, Wojciech (2017): *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Wołowiec: Czarne.
- Idem (2021): *Lem w PRL-u, czyli Nieco prawdy w zwiększonej objętości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Pindel, Tomasz (2019): *Historie fandomowe*, Wołowiec: Czarne.
- Strzyżewski, Tomasz (2015): *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa: Prohibita.
- Szponder, Tomasz (1984): "Pogoń za cieniem", *Znak*, 11-12, pp. 202-208.
- Zgorzelski, Andrzej (1984): "Czar współczesnej bajki", *Nowe Książki*, 4, pp. 64-66.

Mallarmé e Shakespeare

Luca Bevilacqua
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Nell'indicare gli autori che più hanno influenzato Mallarmé – almeno fino alla svolta stilistica determinata dalla crisi degli anni 1866-69 – di norma vengono citati i nomi di Poe e Baudelaire. E tuttavia accanto a questi due andrebbe sottolineata la presenza di Shakespeare, che ha esercitato, come mi appresto a mostrare, un'influenza più sotterranea ma forse più duratura. Se infatti, diversamente da quanti hanno affrontato sino a oggi la questione¹, proviamo a rovesciare la prospettiva cronologica e partiamo, anziché dagli inizi, dagli ultimi anni di vita di Mallarmé, incontriamo un testo di notevole importanza: *La Fausse-Entrée des sorcières dans "Macbeth"*. Si tratta di un articolo redatto nel 1897 e destinato alla rivista americana *The Chap Book*, ma pubblicato postumo solo nel 1942. Come di consueto, la densità labirintica della prosa mallarmeana richiederebbe un'analisi dettagliata, pertanto mi limiterò a segnalare alcuni concetti essenziali.

Anzitutto, la parte introduttiva dell'articolo, dove Mallarmé racconta di essersi imbattuto in un vecchio volume delle opere di Shakespeare durante un trasloco di libri nella sua casa di campagna, a Valvins. Il libro sembra aprirsi quasi ca-

¹ Klein, Raoul (1995): "De la réconciliation non-prématurée: Mallarmé, lecteur de William Shakespeare", *Elseneur*, 10, pp. 133-56. Shigemitsu, Mariko (1995), "Mallarmé et Hamlet", *Bulletin of Hijiyama University*, 2, pp. 49-56. Risset, Jacqueline (2002), "Mallarmé, *Amleto* e il vento", in M. Del Sapio Garbero (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Venezia: Marsilio, pp. 33-42. Marchal, Bertrand (2017), "Mallarmé et Shakespeare. Fantômes et fantasmes", in O. Bombard (a cura di), *Shakespeare et quelques autres*, Paris: Herman, pp. 203-20.

sualmente («le tome battit des feuillets, s'ouvrit»), ma in realtà in un punto preciso: «selon quelque remarque ancienne, invitant à y revenir» (Mallarmé, 2003: 476). Un segnalibro, forse un foglietto, un'annotazione. Mallarmé torna dunque su quel punto, ovvero l'incipit del *Macbeth*, e cerca di ricordare, da un lato, cosa lo avesse colpito tanto quand'era appena un ragazzo. Dall'altro, si interroga sul perché non abbia poi scritto ciò che avrebbe dovuto scrivere:

Oubli – voici des années quand l'influence shakespearienne, souverainement, dominait tout projet de jeunesse relatif au théâtre, certaine vision, d'un détail, s'imposa et pourquoi résistai-je, par quelle hésitation, à l'écrire? elle me semble, maintenant, empreinte de sublimité (Mallarmé, 2003: 476).

Nelle righe seguenti Mallarmé prosegue interrogandosi su ciò che avrebbe dovuto scrivere allora, e che prova a scrivere adesso come per compensare, a distanza di tanti anni, un atto mancato («l'opportunité vient, de réparer un manquement»). Mostra d'altro canto di non sapere lui stesso se lo attragga di più «l'illumination lointaine» o la possibilità di scoprire il motivo per cui ora se ne sente così ossessionato («ma réminiscence poussée à l'obsession»).

Il tema è tra i più affascinanti. Riassumendolo: il poeta cerca di guardare e comprendere il proprio passato non sulla base di ciò che ha scritto (la sua opera), ma alla luce incerta di ciò che non ha neppure intrapreso. Come se, per dirla con Yves Bonnefoy, la strada che non si è imboccata, e che avrebbe condotto a un territorio – un «arrière-pays» – destinato a rimanere invece sconosciuto, si rivelasse tardivamente come la via più interessante: ricca di mistero e, come si è visto, «empreinte de sublimité».

Che tutto questo abbia a che fare con Shakespeare, e con i progetti teatrali «de jeunesse» (*Hérodiade* e il *Faune*, ricordiamo, furono concepiti al principio espressamente per la sce-

na²), non mi sembra un aspetto trascurabile. Così come non è trascurabile il fatto che questo ritorno del poeta agli interessi e alle ambizioni d'un tempo oramai lontano sia lo specchio di un movimento analogo, e forse ancor più decisivo, che coincide, sulla metà degli anni '90, col tentativo di completare finalmente *Hérodiade* elaborando le parti nuove in stretta continuità con il frammento (la *Scène*) pubblicato quasi trent'anni addietro³. Ma il punto decisivo è che Mallarmé parla qui in termini di ossessione anche per quel preciso particolare del *Macbeth* (l'«aperçu [...] me hanta») che si risolve in una «observation» che adesso ha finalmente modo di svilupparsi.

Cercherò di sintetizzarla. Mallarmé trova in un saggio di Thomas De Quincey (*Essai sur le heurte à la porte, dans Macbeth*) un equivalente di quella sua impressione sfuggente eppure durevole: «impression, à lui propre; originale, intime» (Mallarmé, 2003: 476). De Quincey si sofferma infatti sull'inquietudine e sullo spavento causatigli, fin dai tempi dell'infanzia, dalla scena (nel secondo atto) in cui bussano alla porta dopo l'assassinio di Duncan. Mallarmé cita un lungo brano di De Quincey, e dopo aver convenuto che niente eguaglia, per intensità, i «coups à la porte répercutés dans la terreur» (Mallarmé, 2003: 478), arriva finalmente al suo argomento. Se infatti l'uccisione è di per sé qualcosa di terribile quanto comune a teatro, al punto che il pubblico ne può avvertire una «quelque banalité», è pur vero che l'atmosfera in cui essa si realizza nella *pièce* di Shakespeare rivela la «grandeur abominable» di quell'atto: «le seul acte en soi surnaturel commis à la disposition de l'homme ou tuer». Ma di cosa si nutre quella

² Nel giugno 1865 scrive, a proposito della prima stesura del *Faune*: «les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fait absolument scénique, non possible au théâtre, mais exigeant le théâtre» (Mallarmé, 1998: 678).

³ Su questo problema (il tentativo di saldare in una contiguità stilistica i frammenti tardi delle *Noces d'Hérodiade* con la *Scène* del 1871), cfr. Bevilacqua, Luca (2022), *Mots manquants. L'inachevé dans l'œuvre de Mallarmé*, Roma-Parigi: Tab-L'Harmattan, pp. 214-27.

atmosfera? È presto detto: di presagi e angosce notturne. Il destino sanguinario del protagonista pare infatti sancito dal clima magico, di profezia, che si instaura fin dal principio con l'entrata in scena delle tre streghe.

Ecco il punto che, in gioventù, aveva attirato l'attenzione del poeta. Dopo il titolo, una breve didascalia annuncia «un lieu vide, tonnerre et éclairs». E poi una bizzarra indicazione: «Entrent trois sorcières». Forse si tratta di un'aggiunta apocrifia, osserva Mallarmé, giacché a ben vedere: «les sœurs vieilles n'entrent pas, sont là, en tant que le destin, qui préexiste» (Mallarmé, 2003: 478). Com'è noto, dopo un misterioso e sinistro scambio di battute in cui si prefigura la battaglia, le streghe si danno appuntamento al tramonto. E poi, ulteriore indicazione: «*Les sorcières s'évanouissent*» (corsivo nel testo). E anche in questo caso Mallarmé annota: « – il n'est pas inscrit *sortent*, comme elles sont *apparues* et non, d'après la teneur, *entrées*» (Mallarmé, 2003: 479).

La precisazione può sembrare pignola, ma è per il poeta sostanziale. La falsa entrata delle streghe, ovvero il fatto che in verità esse *non entrano* sulla scena, ma in qualche modo la precedono e la definiscono, mostrandosi agli spettatori per immediatamente, e magicamente, scomparire («*s'évanouissent*»), è lo stratagemma che permette a Shakespeare di insinuare nel pubblico la presenza del fantastico senza che peraltro esso irrompa dall'esterno troppo manifestamente. Gli spettatori sono cioè gettati in una sorta di dubbio (assai più suggestivo della certezza) che quelle figure siano reali, e che di conseguenza gli eventi successivi siano indirizzati dall'alto anziché dal libero arbitrio dei personaggi. Come se, osserva ancora Mallarmé, Shakespeare avesse deciso di mostrare per qualche momento, quasi fosse un incidente tecnico di scena («*telle fausse manœuvre de machiniste*»), qualcosa che normalmente sfugge allo sguardo umano: «[Shakespeare] feint, plutôt, de dissimuler insuffisamment et laisser voir, dans un coup de vent. Le public apprécie une découverte par soi faite indument».

Mallarmé, sappiamo, concepisce una stretta continuità fra

teatro e poesia. Molte considerazioni al riguardo sono svolte negli articoli raccolti nella sezione *Crayonné au théâtre* di *Divagations* (1897). Dove la questione centrale è una sorta di assioma che potrebbe così riassumersi: la poesia altro non è che un equivalente del teatro, spogliato però d'ogni elemento materiale (il palcoscenico, gli attori, i costumi). Concetto declinato grazie ad alcune formule suggestive, e divenute celebri: «un livre, dans notre main, [...] supplée à tous les théâtres, non par l'oubli qu'il en cause mais les rappelant impérieusement au contraire» (Mallarmé, 2003: 201). O anche: «Un ensemble versifié convie à une idéale représentation: des motifs d'exaltation ou de songe s'y nouent entre eux et se détachent, par une ordonnance et leur individualité» (Mallarmé, 2003: 195).

Tra gli articoli di *Crayonné au théâtre* spicca, come è noto, la recensione di un *Hamlet* messo in scena nel 1886 al Théâtre Français di Parigi. Questo articolo, a differenza di quello sul *Macbeth*, ha suscitato un notevole interesse nella critica, che non ha tardato a riconoscere la somiglianza tra la figura di Amleto (per come appare a Mallarmé, beninteso) e quella del misterioso protagonista del racconto incompiuto *Igitur*, che è grosso modo del 1869. Il primo a stabilire tale parallelismo fu Paul Claudel, in un saggio divenuto celebre (Claudel, 1926). Successivamente molti si sono soffermati sulle analogie tra i due personaggi, specie in relazione al dubbio notturno in cui entrambi sono come intrappolati, e che per Claudel riassume simbolicamente «l'amère communion entre les ténèbres et cette infortune d'être un homme». A detta di uno dei maggiori specialisti di Mallarmé, Charles Chassé, benché il nome di Amleto non figuri espressamente in *Igitur*, è altresì evidente come «la silhouette du prince danois se détache continuellement dans la filigrane du récit» (Chassé, 1955: 163).

Giova ricordare, a tal proposito, che sebbene in una famosa lettera Mallarmé parli di *Igitur* nei termini di un «conte», il manoscritto incompiuto rivela alcune esitazioni quanto alla forma che l'opera avrebbe dovuto assumere. Un'annotazione in particolare – «Scène de Th. ancien Igitur» – mostra chiara-

mente che il poeta contemplò a un certo punto l'eventualità di farne una *pièce* drammatica (Mallarmé, 1998: 477). Un altro studioso, Jean-Luc Steinmetz, sottolineando la «hantise généalogique» di cui sono preda sia Igitur che Amleto, propone una derivazione etimologica da Shakespeare del nome di famiglia dell'eroe mallarmeano. Questi infatti è il discendente ultimo degli Elbehnon, e il nome dei suoi avi – nota Steinmetz – somiglia molto a «hebenon», parola rara in inglese, pronunciata dal fantasma del padre di Amleto allorché denuncia l'avvelenamento di cui è stato vittima e la sostanza letale impiegata: «with juice of cursed hebenon in a vial» (Steinmetz, 1985: 277).

Ma al di là dei possibili nessi intertestuali, il punto centrale è costituito, a mio avviso, dall'età del protagonista, a cui si lega il tema della follia. Igitur, sappiamo, è un adolescente. Un ragazzo che si confronta precocemente con l'Assoluto, al quale è pervenuto secondo un movimento ascensionale di cui, nondimeno, gli restano ignote le cause e le modalità: «Il peut avancer, parce qu'il va dans le mystère [...]. Telle est la marche inverse de la *notion* dont il n'a pas connu l'ascension, étant, adolescent, arrivé à l'Absolu» (Mallarmé, 1998: 481). Nessun dubbio che Mallarmé voglia qui anzitutto configurare una crisi che, analogamente a quanto accade anche al personaggio di Hérodiade, si risolve in un gesto autodistruttivo: l'autoannullamento tramite il suicidio, ovvero la fiala di veleno che si offre in un atto di follia (significativo l'anagramma: «la fiole vide, folie»). Ma un tale proposito suicidario, con cui Igitur sembra intenzionato a vendicarsi della follia della sua famiglia, colpevole di essersi perpetrata di generazione in generazione secondo il caso («race immémoriale [...] pleine de hazard»), gesto che dunque è preceduto da un simbolico e beffardo lancio di dadi sulla tomba dei propri avi, è un proposito che non sarebbe concepibile da parte di un adulto che abbia superato (e forse dimenticato) i dubbi radicali e i turbamenti di quella età.

Per questo Mallarmé insiste sul carattere anche puerile, e

perciò in certa misura sconsiderato, di una scelta che nondimeno appare al giovane protagonista come ineluttabile. Giacché è necessario porre fine a un dolore esistenziale divenuto oramai lacerante:

Autre gaminerie.

Il dit: je ne peux faire ceci sérieusement: mais le mal que je souffre est affreux de vivre, au fond de cette confusion [...] il faut que je meure, et comme cette fiole contient le néant par ma race différé jusqu'à moi [...], je ne veux pas connaître le Néant, avant d'avoir rendu aux miens ce pour-quoi ils m'ont engendré – l'acte absurde qui atteste l'inanité de leur folie (Mallarmé, 1998: 481).

Non sfuggirà come a una follia «inutile», quella ottusa e inconsapevole della famiglia, si contrapponga, sintomo d'un conflitto non più negoziabile, la follia «utile» di Igitur. Ovvero una follia che egli, come Amleto, persegue lucidamente e realizza tragicamente.

Mallarmé riduce e, per così dire, scarnifica la *pièce* di Shakespeare, conservandone alcune essenze indispensabili a un tentativo letterario che pure non sfocia in un testo coerente e compiuto. Dopo aver ipotizzato la messa in scena teatrale, di fatto egli sembra optare per la soluzione di un teatro mentale del lettore: «Ce Conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même» (Mallarmé, 1998: 475). Igitur non smette peraltro di essere il «comédien» e il «pauvre personnage» che racconta la propria vicenda e i propri pensieri attraverso un monologo che ora suona decisamente lirico (e intriso di echi autobiografici), ma poi per lunghi tratti si confonde, fino a una totale identificazione, con l'immagine oscura ed enigmatica della Mezzanotte. Restano assolutamente preziose, in tal senso, le osservazioni di Maurice Blanchot:

Il est significatif que, dans la version la plus récente, Mallarmé ait modifié toute la perspective de l'œuvre en faisant d'elle le monologue d'Igitur. Quoique ce prolongement du monologue de Hamlet ne fasse pas sonner très haut l'affirmation de la première personne, on s'aperçoit bien de ce pâle «Je» qui de moment en moment se présente derrière

le texte et en appuie la diction (Blanchot, 1955: 145-46).

Alla luce di tutto questo, pare evidente la stretta relazione che lega il racconto incompiuto di *Igitur* all'articolo che Mallarmé pubblica nel 1886 (quasi vent'anni dopo) sulla *Revue indépendante*. La messinscena di *Hamlet* a cui egli assiste, e di cui in certa misura offre un vero «compte rendu» (con varie notazioni sull'allestimento, i costumi e l'interpretazione degli attori), è in fondo un pretesto per tornare su alcune delle tematiche appena considerate. Prima fra tutte, l'età adolescente quale fase in cui si manifestano, in una forma estrema e irrisolta, non soltanto i conflitti ma anche gli interrogativi più alti e vertiginosi sull'esistenza:

L'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais, qui se débat sous le mal d'apparaître: parce qu'Hamlet extériorise, sur des planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination, parente de l'angoisse (Mallarmé, 2003: 166).

Nell'identificare Amleto con l'adolescente che pare dissolversi in ciascuno di noi («nous») allorché entriamo a pieno titolo nel mondo (i «commencements de la vie»), Mallarmé universalizza il tema, circoscrivendolo peraltro, un momento dopo, a coloro che rimarranno legati quasi involontariamente, come per una «hantise», a quell'età particolare, mai del tutto dimenticata. Sono questi gli «esprits hauts ou pensifs», spiriti contemplativi che restano nel tempo sensibili al doppio motivo del lutto (dell'infanzia, dell'innocenza) e dell'incapacità di evolversi secondo le aspettative sociali proprie della sfera adulta. Questo è, a ben vedere, il significato della celebre espressione «le mal d'apparaître», ovvero il disagio del dover accettare il presente conformandosi – negli atteggiamenti, nel linguaggio o nei vestiti – al divenire delle cose. Un malessere che il personaggio di Amleto esteriorizza nella scelta di indossare il lutto non solo come abito, ma come *status* di rifiuto permanente. Poche righe più avanti Mallarmé ribadì-

sce il concetto, sempre entro la prospettiva più ampia di una collettività universale: «mais avance *le seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe» (Mallarmé, 2003: 167).

L'adolescente *non può divenire*, cioè non può conformarsi: può soltanto scegliere di morire. Tale è il suicidio filosofico che si annunciava già in *Igitur*. Il conflitto tra un nucleo originario della personalità, con le sue aspirazioni e i suoi sogni, e il movimento pressante della storia (il freudiano principio di realtà) che costringe quella creatura aurorale a dileguarsi, a rinunciare, questo è per Mallarmé il tema più universale che uno scrittore possa concepire. Per questo egli ritiene che Amleto sia «la pièce [...] par excellence». E anche in questo caso all'affermazione perentoria segue qualche riga dopo un chiarimento: «car il n'est point d'autre sujet, sachez bien: l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur» (Mallarmé, 2003: 167).

Si può volgere ovviamente l'intero discorso in una prospettiva biografica, il che permette di meglio afferrare il significato di questa predilezione che Mallarmé accorda a Shakespeare e in particolare ad *Amleto*. Sappiamo bene come egli sia stato colpito dai lutti più dolorosi proprio fra i quindici e i diciassette anni. Non torneremo perciò adesso su argomenti su cui moltissimo è stato scritto. Possiamo invece avanzare, a partire da un ultimo, decisivo passaggio tratto ancora dall'articolo su *Hamlet*, un'ipotesi fin qui non ancora formulata, da parte della critica, riguardo alla scelta di una poetica dell'oscurità allusiva. Scelta che può essere letta come una difesa, o un rifiuto, rispetto alla vacuità del discorso adulto. Scrive Mallarmé:

Hamlet [...] le fatidique prince qui périra au premier pas dans la virilité, repousse mélancoliquement, d'une pointe vaine d'épée, hors de la route interdite à sa marche, le tas de loquace vacuité gisant que plus tard il risquerait de devenir à son tour, s'il vieillissait (Mallarmé, 2003: 168).

Il «tas de loquace vacuité» che Amleto respinge, e da cui rischierebbe di essere assorbito se accettasse di crescere e

maturare («s'il vieillissait»), corrisponde al discorso comune, all'«universel reportage» a cui Mallarmé fa riferimento in *Crise de vers* per opporgli la specificità del linguaggio poetico. Sono infatti gli adulti, con le loro macchinazioni e i loro occultamenti, certo, ma anche con la progressiva banalizzazione e superficialità degli argomenti, coloro che anzitutto parlano secondo i «mots de la tribu»: quei «mots» a cui invece il poeta cerca di conferire un «sens plus pur» (*Le Tombeau d'Edgar Poe*).

Per questo motivo si può, credo molto ragionevolmente, sostenere che l'influenza esercitata da Shakespeare su Mallarmé, e che lui stesso sottolinea un anno prima della morte (nel saggio su *Macbeth*), non riguarda semplicemente la propensione a svolgere determinati temi (il lutto, l'ossessione, l'aura sovrannaturale che accompagna alcuni oggetti ed esperienze). È invece un'influenza più radicale, che si traduce nella scelta di una scrittura che, come ha notato George Steiner, si contrappone alla «pubblicità» del linguaggio: in questo l'ermetismo mallarmeano può essere assimilato al «gergo segreto della congrega di adolescenti». Ancor prima che un codice, un atto di denuncia e al tempo stesso una rivendicazione dell'«unicità» e della «novità delle proprie emozioni» (Steiner, 1984: 168-69).

Bibliografia

Bibliografia primaria

- Mallarmé, Stéphane (1998): *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), vol. I.
- Mallarmé, Stéphane (2003): *Œuvres complètes*, a cura di B. Marchal, Paris: Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), vol. II.

Bibliografia secondaria

- Blanchot, Maurice (1955): *L'Espace littéraire*, Paris: Gallimard.
- Chassé, Charles (1955): "Le thème de Hamlet chez Mallarmé", *Revue de Sciences Humaines*, nn. 77-80, pp. 157-169.
- Claudel, Paul (1926): "La Catastrophe d'Igitur", *La Nouvelle Revue Française*, n. 158, pp. 531-36.
- Steiner, George (1984): *Dopo Babele*, Firenze: Sansoni (1^a ed. 1975).
- Steinmetz, Jean-Luc (1985): *Igitur. La chambre frontalière*, in Id., *Le Champ d'écoute*, Neuchâtel: À la Baconnière, pp. 275-295.

Johann Wolfgang Goethe. Shakespeare e oltre¹

*Traduzione di Gabriella Catalano
Università degli Studi di Roma Tor Vergata*

Cosa dire ancora su Shakespeare: è già stato detto e scritto tanto che potrebbe sembrare non ci sia più nulla da aggiungere. Ciò non toglie che allo spirito umano appartiene la capacità di continuare a interrogarsi e interrogarsi, sempre e su tutto, quasi all'infinito. Per questo parlerò qui ancora una volta di Shakespeare e non da una sola angolazione. C'è prima di tutto il poeta, che metterò poi in rapporto con gli antichi e i moderni, e infine il drammaturgo. Cercherò di dimostrare cosa ha prodotto e cosa possa ancora produrre in noi l'imitazione della sua maniera, limitandomi a ribadire rapidamente la mia approvazione o il mio dissenso rispetto ai vari giudizi critici fin qui espressi, che citerò appena, senza lasciarmi coinvolgere in inutili dispute e contraddittori. Cominciamo dunque dal primo punto.

¹ Nell'ultima edizione goethiana, la cosiddetta *Ausgabe letzter Hand*, appare nel 1833 un saggio su Shakespeare con il titolo *Shakespeare und kein Ende* (in: *Weimarer Ausgabe*, I, vol. 41.1, pp. 52-71) che unisce insieme tre contributi già noti al pubblico. Nella rivista *Morgenblatt* erano stati pubblicati nell'aprile del 1816 i due saggi *Shakespeare als Dichter überhaupt* e *Shakespeare, verglichen mit den Alten und den Neuesten*, mentre l'ultima parte, *Shakespeare als Theater Dichter*, era apparsa nel 1826, nell'ultimo numero della rivista fondata da Goethe stesso *Über Kunst und Altertum*. Il titolo del saggio che qui proponiamo, e che riassume i tre contributi scritti nel corso del tempo, è indicativo di un interesse che si manterrà vivo e profondo per tutta la vita nel grande autore tedesco. Fin dal noto discorso tenuto dal poeta appena ventiduenne, il 14 ottobre 1771, nella casa paterna, "zum Shakespeares-Tag", Goethe non smetterà mai di confrontarsi con l'opera del drammaturgo inglese.

I. Shakespeare poeta

La più alta vetta a cui può giungere l'essere umano è la coscienza profonda dei propri pensieri e sentimenti. Laddove la conoscenza piena di sé è presupposto e fondamento per riconoscere l'animo altrui. E in questo senso va sottolineato come esistano uomini dotati naturalmente fin dalla nascita di una tale predisposizione, mentre per altri è questa una capacità che può essere solo acquisita attraverso l'esperienza. A partire da banali finalità pratiche può infatti via via crescere la capacità di trascendere le cose del mondo o degli affari per sviluppare una più alta e generale disposizione alla conoscenza. Il poeta, in particolare, nasce con questa attitudine già sviluppata che userà però non per conseguire scopi immediati e mondani, ma per un obiettivo superiore, spirituale, universale. Definendo ora Shakespeare uno dei massimi poeti, stiamo al contempo ammettendo come non sia facile trovare qualcuno che come lui abbia saputo comprendere profondamente il mondo e, come lui, esprimendo la propria visione interiore, sia stato capace di far acquisire al lettore un grado tanto elevato di coscienza del mondo. Una conoscenza che apparirà ai nostri occhi perfettamente trasparente; tanto da sentirci all'improvviso in perfetta confidenza con il vizio e la virtù, con la grandezza e la piccineria, con la più alta nobiltà d'animo e la più squallida depravazione. Tutto questo, e altro ancora, grazie ai mezzi più semplici. Se ci interroghiamo su questi mezzi, può sembrare che l'autore stia lavorando per i nostri occhi; ma capiamo subito che ci stiamo ingannando. Perché le opere di Shakespeare non sono fatte per gli occhi del corpo, ma per lo sguardo interiore. Lasciate che provi a spiegarmi.

L'occhio può di sicuro essere definito come il senso più chiaro, attraverso cui è possibile acquisire un'informazione cristallina. Ma il senso interiore è ancora più chiaro e ad esso si accede in maniera rapida ed efficace attraverso la parola che, in verità, è realmente fruttuosa solo quando ciò che recepiamo attraverso l'occhio rimane di per sé estraneo e perde

di efficacia di fronte a noi. In tal modo Shakespeare parla direttamente al nostro sguardo interiore, attraverso il quale, nello stesso tempo, la fantasia dell'immaginazione si anima, e si crea un effetto tanto vivace che non sappiamo nemmeno darne conto; perché qui sta la ragione stessa dell'inganno: è proprio come se tutto avvenisse davanti ai nostri occhi. Se però si vanno a considerare i drammi shakespeariani un po' più da vicino, osserviamo come l'azione dei sensi sia molto meno presente della parola dello spirito. Shakespeare fa accadere cose che si possono facilmente immaginare, anzi che possiamo immaginare ancor prima di vedere. Il fantasma di Amleto, le streghe di Macbeth, alcune crudeltà ricevono il loro valore dall'immaginazione, i molteplici piccoli intermezzi servono semplicemente ad amplificarne la portata. Tutti questi aspetti possono essere colti più facilmente attraverso la lettura, mentre gravano pesantemente sulla rappresentazione come immagini inquietanti, persino disgustose. Shakespeare agisce con massima efficacia attraverso la parola viva e questa si trasmette nel modo migliore nella lettura ad alta voce; l'ascoltatore non viene distratto dalla rappresentazione, buona o cattiva che sia. Non c'è piacere più grande e puro che ascoltare ad occhi chiusi un dramma shakespeariano recitato – e non declamato – ovviamente da una voce adatta. Si segue il filo sottile a cui ha legato gli eventi. In base alla descrizione dei caratteri subito ci immaginiamo certe figure, ma in realtà, attraverso una serie di parole e discorsi, siamo portati ad immaginarci ciò che sta accadendo in profondità. E allora sembra che tutti gli attori si siano dati convegno per non lasciarci oltre all'oscuro, dissipando ogni dubbio. A questo cospirano eroi e soldati, padroni e schiavi, re e messaggeri; si potrebbe anzi dire che le figure secondarie finiscano per risultare più dinamiche di quelle principali. Qui si pronuncia con forza quanto nei grandi eventi mondiali viene appena sussurrato, si palesa ciò che si cela nel cuore degli uomini messi alla prova da fatti inauditi; giunge qui libero e fluido alla luce del giorno quanto un animo nasconde e chiude timoroso nel più recon-

dito recesso di sé. Veniamo a conoscere la verità della vita senza nemmeno sapere come.

Shakespeare penetra lo spirito del mondo; lo spirito del mondo pervade il poeta: nulla, per entrambi, rimane celato. Ma se lo spirito universale ha come scopo e cura preservare i segreti prima che inizi l'azione, o spesso anche dopo che l'azione s'è consumata, il ruolo del poeta è, all'opposto, quello di svelare l'arcano facendoci entrare in confidenza con l'azione stessa nel momento del suo farsi. Il potente vizioso, il benpensante limitato, chi è in preda alla passione o chi osserva con equanimità, tutti mettono in mostra il loro cuore, spesso contro ogni ragionevolezza; e non fanno altro che parlare. Insomma: il mistero va svelato! E anche le pietre dovrebbero annunciarlo. Pure l'inanimato s'insinua, partecipa al discorso; innalzano le loro voci gli elementi subordinati, i fenomeni del cielo, della terra e dei mari, tuoni e fulmini, animali selvaggi, spesso simili a una parabola, ma pur sempre continuando a cooperare nel dipanarsi dell'azione. Ma anche il mondo civilizzato deve cedere i suoi tesori: le arti e le scienze, l'artigianato e i mestieri, ogni cosa elargisce i suoi doni. Le poesie di Shakespeare sono una grande fiera piena di gente, e questa ricchezza la deve alla sua patria.

L'Inghilterra è ovunque, circondata dal mare, inondata da nebbia e nuvole, faonda in tutte le parti del mondo. Il poeta vive in un tempo grande e importante, ci rappresenta la sua formazione, ma anche la sua deformazione, con prodiga allegria. Anzi non avrebbe lo stesso effetto su di noi se non si fosse messo così acutamente in risonanza con la vivacità del suo tempo. Nessuno più di lui dispregzò tanto l'abito esteriore dell'uomo; ma pur ne conobbe molto bene quello interiore e su questo piano, ci dice di continuo, tutti gli uomini si somigliano. Si dice che abbia rappresentato i romani in maniera eccellente. Da parte mia non penso: sono tremendamente inglesi. Si tratta solo di uomini, uomini in tutti i sensi e a cui si addice anche la toga romana. E una volta che ci si è fatta la mano, i suoi anacronismi li si troverà assolutamente necessari,

e ci rendiamo conto d'incanto che è proprio violando l'abito esteriore che il poeta conferisce tanta dinamicità alle sue opere.

Non mancherà certo tra i suoi amici e ammiratori chi avrà da aggiungere ancora qualcosa, ma a noi bastino queste poche parole, che di sicuro non esauriscono i meriti di Shakespeare, con una piccola postilla: difficilmente si troverà un poeta le cui opere si fondino ciascuna su un concetto diverso ma che pure risultano poi sommamente efficaci nel loro insieme: è questo il suo caso. Così tutto il *Coriolano* è intriso di rabbia per il rifiuto del popolo a riconoscere il merito dei migliori. In *Cesare* invece tutto gira attorno ai migliori che non vogliono vedersi sottratto il posto più elevato, perché ritengono erroneamente di potere agire in nome e per conto della totalità. *L'Antonio e Cleopatra* si sofferma con mille lingue sull'assunto che godimento e azione sono incompatibili. E più si va avanti nell'indagine e si approfondisce, più si moltiplicano i motivi di ammirazione.

II. Shakespeare a confronto con gli antichi e i moderni

L'interesse che anima il grande spirito di Shakespeare è interno al mondo: anche quando divinazione e follia, sogni e presentimenti, segni magici, fate e gnomi, spettri, mostri e maghi costituiscono un elemento magico che aleggia al momento giusto nelle sue poesie, quelle figure ingannevoli non sono in nessun modo ingredienti principali delle sue opere. A esserne la base sono la verità e lo zelo della sua vita; perciò a noi tutto quello che proviene dalla sua scrittura appare così puro ed essenziale. È stato già riconosciuto che Shakespeare non appartiene ai poeti della modernità, definiti come romantici, ma a quelli del genere ingenuo, poiché il suo valore risiede nel presente e solo con un lato, il più sottile, anzi solo con la punta più estrema tocca i confini del desiderio.

Ma nonostante tutto ciò, se osservato più da vicino, è decisamente un poeta moderno, dagli antichi lo separa un abisso

e questo non a causa della forma esteriore, che qui deve essere del tutto rimossa, ma nel senso più intimo e profondo.

Innanzitutto però mi metto al sicuro dicendo che non è assolutamente mia intenzione utilizzare la terminologia che segue come esauriente e definitiva; si tratta piuttosto di un tentativo sia di aggiungere altre contrapposizioni a quelle a noi già note che di accennare al loro contenuto. Si tratta dei seguenti contrari:

Antico	Moderno
Ingenuo	Sentimentale
Pagano	Cristiano
Eroico	Romantico
Reale	Ideale
Necessità	Libertà
Dovere	Volere

I tormenti più grandi così come quelli a cui gli uomini sono più esposti scaturiscono dalla sproporzione presente in ognuno fra dovere e volere, quindi fra dovere e realizzare, volere e fare, ed è questo che nel corso della vita crea tanto spesso difficoltà. Il minimo imbarazzo causato da un piccolo errore può risolversi in modo improvviso e indenne creando le premesse di situazioni ridicole. Il più grave imbarazzo, invece, insanabile o irrisolto, ci offre i momenti tragici.

Nelle poesie antiche prevale la sproporzione fra dovere e fare, in quelle moderne fra volere e fare. Per un momento, si prenderà in considerazione, fra i vari contrari, tale profonda diversità cercando di sondare se in questo modo si possa giungere a qualche conclusione. Prevalente, dicevo, sono in queste due epoche talvolta l'uno talvolta l'altro aspetto; dato che però dovere e volere nell'uomo non possono essere radicalmente disgiunti, entrambi i punti di vista devono essere presenti ovunque allo stesso tempo, anche se l'uno prevale e l'altro è subordinato. Il dovere viene imposto all'uomo, l'im-

posizione è dura da accettare; il volere se lo impone l'uomo da solo, la volontà umana è il suo regno celeste. Un senso del dovere ostinato è fastidioso, l'incapacità del compimento insopportabile, un volere ostinato è piacevole e, grazie a una sicura volontà, ci si può consolare dell'incapacità del compimento. Se si considerano i giochi di carte come una specie di poesia, questi due elementi ricorrono anche qui. La forma del gioco, unita al caso, rappresenta il luogo del dovere, proprio come gli antichi lo conoscevano nella forma del destino; il volere, legato alla capacità del giocatore, agisce contro di lui. In questo senso vorrei definire antico il gioco del Whist. Le regole del gioco limitano il caso – e il volere stesso. Nel giocare con e contro i giocatori con le carte che mi arrivano in mano, devo riuscire a orientare una lunga serie di casualità, senza poterle eludere: nel Lhombre o in giochi simili accade il contrario. Qui al mio volere e dovere sono lasciate molte porte; le carte che mi capitano casualmente posso neutralizzarle, facendole valere in diversi sensi, respingere per metà o interamente, chiedere aiuto alla fortuna o, con un procedimento inverso, trarre il maggiore vantaggio dalle carte peggiori. Questo tipo di giochi assomigliano perfettamente al modo di pensare e poetare moderno. La tragedia antica si basa su un dovere inevitabile, che un volere posto in opposizione tende solo ad affinare e velocizzare. Qui risiede la dimensione temibile dell'oracolo, la regione in cui Edipo troneggia su ogni cosa. Più delicato ci appare il dovere come obbligo: in quante forme compare nella *Antigone*! Qualsiasi dovere rimane però dispotico. Appartiene alla ragione: come la legge dei costumi, della città o della natura, come le leggi del divenire, del crescere e dello svanire, della vita e della morte. Di fronte a tutto ciò non possiamo che inorridire, se non pensiamo che il bene non si raggiunge in questo modo. Il volere invece è libero, appare libero, e favorisce la libertà del singolo. Perciò il volere è lusinghiero e si dovrebbe impossessare degli uomini appena questi giungono a farne la conoscenza. È il dio dei tempi recenti; dediti ad esso, temiamo l'opposto, e qui sta la ragione

per cui la nostra arte e la nostra sensibilità rimangono per sempre separate da quelle degli antichi. Attraverso il dovere la tragedia è grande e potente, tramite il volere fragile e inetta. Su questa incerta china è nato il cosiddetto dramma e il dovere terribile si dissolve in un misero volere. Ma proprio perché giunge in aiuto alla nostra debolezza, noi ci commuoviamo, quando, dopo una penosa attesa, veniamo infine fiaccamente consolati.

Se, dopo queste considerazioni preliminari, mi rivolgo adesso a Shakespeare, è perché desidero che i miei lettori siano disposti a comparare e applicare quanto detto. Shakespeare appare nella sua unicità, nella capacità sorprendente di unire il vecchio e il nuovo. Nei suoi drammi dovere e volere tendono all'equilibrio: si combattono con forza, ma sempre in modo tale che, alla fine, ad essere in svantaggio è il volere.

Nessuno forse, prima di lui, ha rappresentato in maniera così stupenda la grande unione di volere e dovere all'interno del carattere individuale. Una persona, osservata dal punto di vista del carattere, deve; rimane limitata, destinata a qualcosa di particolare; come uomo, però, vuole. Non ha limiti e pretende l'universale. Già qui sorge un conflitto interiore che Shakespeare porta alla luce prima degli altri. Ma se ne aggiunge anche un altro, che spesso si rinforza divenendo, per una serie di ragioni, un volere inadeguato, elevato, com'è, a dovere essenziale. Questa massima l'ho dimostrata prima con *l'Amleto*, ma in Shakespeare si ripete; perché come Amleto si mette in una situazione di difficoltà nei confronti dello spirito, di cui non è all'altezza, così avviene per Macbeth con le streghe, Ecate e la superstrega sua moglie, e per Bruto con gli amici; perfino nel *Coriolano* si ritrova qualcosa di simile; insomma: può dirsi moderno un volere che supera le forze di un individuo. Che però Shakespeare non lascia scaturire dall'interno, fa bensì in modo che venga causato da fattori esterni, lo trasforma in una sorta di volere che lo avvicina al mondo antico. Poiché tutti gli eroi della poesia antica vogliono solo ciò che è possibile per gli uomini, danno vita al bell'equilibrio

fra volere, dovere e fare; ma il loro volere, pure se desta in noi ammirazione, è troppo forte rispetto a quanto potremmo ipotizzare oggi. Una necessità che esclude, in parte o interamente, la libertà, non si accorda più con i nostri atteggiamenti; ma Shakespeare, nel suo percorso, ci si è avvicinato: nel momento in cui rende morale il necessario, unisce, con nostra somma meraviglia, il vecchio e il nuovo mondo. Se da ciò è possibile trarre un insegnamento, è questo il punto che dovremmo studiare andando alla sua scuola. Invece di alimentare eccessivamente il nostro romanticismo, che non va né criticato né respinto, assecondandolo in maniera esclusiva, giudicando e rovinando il suo lato forte, solido ed efficiente, dovremmo cercare di unire in noi quella grande contrapposizione apparentemente inconciliabile, tanto più che un grande e unico maestro, che stimiamo così tanto e che spesso, senza sapere perché, lodiamo al di sopra di tutto, ha in realtà già compiuto il miracolo. Certo, ha avuto il vantaggio di arrivare al tempo giusto per il raccolto potendo agire in un paese protestante e vitale, dove la follia bigotta andò per un periodo tacendo, così che a un devoto della natura come Shakespeare rimase la libertà di sviluppare in senso religioso la sua interiorità pura senza dover soccombere a una qualsiasi religione.

Quanto scritto finora risale all'estate del 1813 e non lo si vuole né rimarcare né criticare, si vuole solo ricordare quanto detto: attualmente si è tentato di mostrare come i diversi spiriti poetici abbiano cercato di risolvere e riconciliare a loro modo quell'incredibile contrasto che fa capolino in tante figure. Andare oltre sarebbe superfluo, dato che da qualche tempo si è fatto vivo da più parti l'interesse a questa domanda e abbiamo già ricevuto spiegazioni preziose. Ricordo prima di tutti il trattato tanto apprezzato di Blümner *Sull'idea di destino nelle tragedie di Eschilo* e la relativa recensione apparsa nel supplemento della *Jenaische Literaturzeitung*.

Adesso mi occuperò del terzo e ultimo punto che si riferisce direttamente al teatro tedesco e a quanto Schiller ha inteso esprimere pensando anche al suo futuro.

III. Shakespeare come poeta di teatro

Quando gli amanti e i conoscitori dell'arte vogliono veramente godere di un'opera, ne gustano l'insieme e si compenetrano nell'unità che l'artista le ha potuto conferire. Chi invece vuole discettarne al livello teorico, per giungere a delle conclusioni generali, dunque per trarne insegnamenti e offrirne, per lui separare è un dovere. A questo miravamo quando abbiamo cercato di considerare Shakespeare in primo luogo come poeta per poi metterlo a confronto con gli antichi e i moderni. Per concludere il nostro ragionamento vogliamo ora considerarlo in qualità di poeta teatrale.

Il nome e i meriti di Shakespeare fanno parte della storia della poesia, ma non sarebbe giusto nei confronti dei poeti di teatro delle epoche precedenti e successive elencare tutti i suoi meriti nella storia del teatro.

Un talento generalmente riconosciuto può fare un uso delle sue capacità, che può risultare problematico; non tutto ciò che fa l'eccelso accade nella maniera più compiuta. Così Shakespeare appartiene necessariamente alla storia della poesia; nella storia del teatro fa la sua comparsa solo casualmente. Poiché lì gli si può tributare onore assoluto, bisogna riflettere sulle condizioni in cui qui si è inserito evitando la tentazione di magnificare queste condizioni come virtù o come modello.

Noi distinguiamo tipi di poesie affini fra loro che però, nella loro realizzazione vitale, tendono a fondersi: è possibile differenziare epica, dialogo, dramma e opera teatrale. L'epica richiede una trasmissione orale alla folla da parte di un individuo; il dialogo prevede una conversazione in un gruppo circoscritto, in cui la folla può al massimo ascoltare; il dramma trasforma la parola in azione, anche se solo sul piano dell'immaginazione; l'opera teatrale riunisce tutti e tre insieme questi caratteri nella misura in cui coinvolge il senso della vista e può diventare comprensibile in determinate condizioni relative al luogo e all'individuo.

Da questo punto di vista le opere di Shakespeare sono

drammatiche al massimo grado; il lettore è subito conquistato dal suo modo di trattare gli aspetti più oscuri della vita; le esigenze teatrali per Shakespeare sono solo un impaccio, e così se ne libera; e lo spettatore con lui, si lascia andare; man mano lo spirito del testo lo afferra e lo sferza. Insieme a lui saltiamo da un luogo all'altro, e con l'immaginazione doppiamo a piè pari gli spazi lasciati vuoti dalle azioni omesse, e gli siamo perfino grati del dono che ci fa stimolando in modo così energico le nostre forze spirituali. Presentando tutto in forma teatrale, rende più agevole l'operare dell'immaginazione; poiché abbiamo più familiarità con quelle «tavole che rappresentano il mondo»² che con il mondo stesso; siamo docili prede di fronte alla lettura e all'ascolto anche delle cose più meravigliose, e così ci convinciamo facilmente che quanto accade lassù, davanti al nostro sguardo catturato dalla scena, possa tranquillamente accadere anche davanti ai nostri occhi terrestri e umani; ecco spiegato perché così spesso risulta assai infruttuoso il riadattamento di romanzi popolari in opere teatrali.

Per l'esattezza, però, null'altro è teatrale se non ciò che è simbolico anche per gli occhi: un'azione significativa che rinvia a un'altra ancora più urgente. Che Shakespeare abbia saputo conquistare anche questa vetta, lo testimonia quell'attimo in cui il figlio ed erede al trono sottrae la corona al padre moribondo che giace incosciente nel suo letto di dolore e malattia, se la mette in testa e si allontana tronfio. Ma sono solo momenti, gioielli disseminati qua e là, tenuti fra loro lontani e quasi estranei, separati come sono da un denso pulviscolo di materiali non teatrali. L'intero modo di procedere di Shakespeare sembra essere profondamente restio alla scena vera e propria; il suo grande talento è piuttosto quello di un epitomatore e, poiché il poeta si mostra vieppiù come il grande

² Citazione di un celebre verso di Friedrich Schiller, «Auf den Brettern, die die Welt bedeuten», apparso nella poesia del 1803 *An die Freunde (Agli amici)* e divenuto quasi un luogo comune in Germania per descrivere la scena teatrale.

raccoglitore dei nessi infiniti della natura, ne riconosciamo ancora una volta il grande merito, anche se, così facendo, finiamo per negare, e va tutto a suo merito, che quello teatrale sia stato uno spazio degno e conforme per il suo genio. Va detto, intanto, che proprio questa intrinseca limitatezza della scena gli impone di confrontarsi con i suoi propri limiti. In questo caso, però, non sceglie, come altri autori, materiali specifici adatti ai singoli lavori, pone piuttosto un concetto, un'astrazione, al centro dell'azione e lascia che siano il mondo e l'universo intero, riferendosi ad esso come mondo e intero universo, a farci fare i conti con quell'idea. Come giustappone vecchie e nuove storie, così adopera il materiale più vario attinguto dalla cronaca quotidiana, alla quale è capace di attenersi in modo più che letterale. Non è altrettanto scrupoloso con le novelle, come ci attesta *Amleto*. *Romeo e Giulietta* sembra invece attenersi con maggiore fedeltà alla tradizione, anche se ne svilisce quasi integralmente il contenuto tragico infilando dentro due figure comiche come quelle di Mercutio e della nutrice, probabilmente create *ad hoc* per attori di grido del suo tempo, tanto che il ruolo della nutrice sarebbe addirittura stato rivestito da un uomo. Se si considera con attenzione l'economia dell'opera, ci si accorge che questi due personaggi, nonché tutto quello che sta loro intorno, fanno la loro comparsa solo come intermezzi farseschi; una cosa che, per una mentalità come la nostra, fin troppo assuefatta al senso logico e al conformismo, risulta quasi insopportabile sulla scena.

Ancora più stravagante deve apparirci Shakespeare quando rimette insieme a modo suo opere già esistenti. Un esempio in tal senso assai agevole è quello offerto da *Re Giovanni*³ e *Lear*, grazie al fatto che le opere antiche a cui attinge il grande inglese ci sono pervenute intatte. Anche in questi casi, ancora

³ Goethe fa qui riferimento a un'antologia di antichi drammi inglesi, pubblicata da Johann Ludwig Tieck nel 1811, dal titolo *Alt-Englisches Theater. Oder Supplement zum Shakespear* in cui si trova il dramma pubblicato nel 1591, *The Troublesome Raigne of John King of England*, che presenta molti tratti in comune con il *Re Lear*.

una volta vediamo come Shakespeare sia soprattutto un poeta più che un poeta teatrale.

Arriviamo infine alla soluzione dell'enigma. Limiti e carenze della scena inglese sono stati ampiamente messi in luce da tanti acuti studiosi. Non c'è, né poteva esserci, traccia di quella pretesa di naturalezza a cui ci siamo via via abituati grazie ai progressi tecnici della macchina teatrale e all'evoluzione nel campo dell'arte prospettica, della messa in scena e dei costumi, da cui ci è molto difficile oggi astrarci per reimmergerci in quelle ingenue atmosfere ormai così lontane e opache: come immaginare di trovarsi davanti a una cruda impalcatura, dove si vedeva poco o niente, dove tutto poteva solo significare, dove il pubblico non poteva far altro che figurarsi dietro una tenda verde la stanza del re, dove un trombettiere se ne stava sempre lì, immobile, nello stesso punto pronto a lanciare i suoi trilli e cose simili. Chi farebbe mai, oggi come oggi, qualcosa del genere? In questi contesti, i drammi di Shakespeare diventavano fiabe tremendamente interessanti, solo, però, narrate da più persone. Persone che per fare più impressione indossavano maschere stravaganti e caratteristiche, muovendosi compulsivamente avanti e indietro sulla scena nuda a seconda delle necessità; ma allo spettatore restava comunque il potere di immaginare a suo piacimento, su quello squallido palco desolato, paradisi incantati e palazzi favolosi.

Come ha fatto Schröder a conquistarsi il grande merito di portare le opere di Shakespeare sul palcoscenico tedesco se non presentandosi come l'epitomatore dell'epitomatore! Schröder si attenne rigidamente a un criterio di efficacia, si liberò di tutto il sovrappiù, anche di ciò di cui non avrebbe dovuto liberarsi, se gli sembrava che potesse in qualche modo turbare la nazione o l'epoca. È vero, per esempio, che l'eliminazione delle prime scene di *Re Lear* aveva un effetto distorsivo sul carattere del pezzo; ma a ben vedere non era un gran difetto perché in queste scene Lear appare così assurdo che non si può poi dare del tutto torto alle sue figlie per il loro comportamento irrispettoso. Il vecchio piagnucola, ma non

si prova pietà per lui; quello che Schröder voleva suscitare era invece compassione e disgusto per le donne, sicuramente figlie snaturate, ma in fin dei conti non senza una qualche ragionevolezza dalla loro parte.

Nel vecchio dramma che Shakespeare riscrive, questa scena finisce poi per produrre gli effetti più dolci. Lear fugge in Francia, senonché si trova casualmente a incontrare genero e figlia, in gita romantica al mare. Ma il vecchio non li riconosce poiché i due, per vezzo di innamorati, viaggiano mascherati. E qui accade che tutto quello che il profondo spirito tragico di Shakespeare ci ha sempre negato diventa dolce. Per il conoscitore più attento, il confronto tra queste opere è sempre di grande consolazione.

Da molti anni, però, si è insinuato in Germania il pregiudizio che sulle scene tedesche Shakespeare vada rappresentato parola per parola, a costo di asfissiare attori e spettatori. Nemmeno le traduzioni più accurate e ispirate, di cui anche la scena teatrale di Weimar, con il suo impegno sincero e costante, ha dato gran prova, sono riuscite in qualche modo a mitigare tali eccessi. Fatto sta che se si vuole vedere un dramma di Shakespeare, bisogna ancora attingere agli adattamenti di Schröder; ma la pretesa che in una messinscena shakespeariana non si possa tralasciare nemmeno una virgola, per quanto priva di senso, continua a imperversare. Il rischio è che se i propugnatori di questa tesi avranno definitivamente il sopravvento, non ci vorrà molto perché Shakespeare diventi così indigesto da scomparire per sempre dalla scena tedesca, la qual cosa non sarebbe poi nemmeno la più gran sventura: chi continuerà a leggerlo in solitudine o in compagnia ne potrà forse trarre una gioia anche più intensa e pura.

Cionondimeno, per provare ancora una volta a riproporre Shakespeare nel senso per noi più autentico e che con queste righe ci siamo sforzati di illustrare, abbiamo realizzato un adattamento di *Romeo e Giulietta* per il teatro di Weimar. Ed è nostra intenzione continuare a operare in questa direzione, elaborando al più presto una nuova strategia rappresentati-

va la cui concezione non è poi così complicata, ma che va sviluppata con abilità e precisione, se vogliamo sperare che prenda piede nel teatro tedesco. Sappiamo che tentativi simili sono in corso anche altrove e che qualcuno sta già lavorando a qualcosa per il futuro: ma non possiamo trascurare il fatto che anche gli sforzi più assidui hanno bisogno di tempo per trovare una loro efficacia.

Stupri a confronto nella prima età moderna inglese: Linguistica dei *corpora* e “le tre Lucrezie”¹ di Shakespeare (1594), Middleton (1600) e Heywood (1608)

Fabio Ciambella
Sapienza Università di Roma

1. Stupro e stupratori nella prima età moderna inglese: il caso di Lucrezia

Sebbene difficile da rappresentare sulla scena teatrale (Pallotti, 2013: 212), lo stupro è un momento narrativo assai diffuso nella letteratura della prima età moderna inglese (Catty, 1999: 11), generalmente accompagnato dal successivo suicidio del personaggio femminile sul quale la violenza viene perpetrata. Ciò è dovuto, oltre che a ragioni squisitamente testuali legate all'onore, alla reputazione e alla virtù delle protagoniste letterarie (soprattutto nel caso di suicidi “romani”), anche a fattori extra-testuali, come la pratica piuttosto comune nei tribunali inglesi del Cinque-Seicento secondo cui le donne che intraprendevano azioni legali nei confronti dei propri stupratori

¹ Il sintagma “le tre Lucrezie” è ripreso da “le due Lucrezie” (da intendersi come i poemetti di Shakespeare e Middleton), paragrafo della monografia su Thomas Middleton di Daniela Guardamagna (si veda la bibliografia per ulteriori riferimenti), alla quale questo mio articolo è dedicato per la “mamma accademica” che è stata (queste le parole con le quali si autodefinì nella primissima mail che ci scambiammo a novembre del 2011, agli inizi del mio dottorato sotto la sua benevola supervisione), l'amica che è, e la dispensatrice di consigli che continuerà ad essere (e non è una minaccia...!).

venivano spesso interrogate sbrigativamente e accusate a loro volta per diffamazione (Donaldson, 1982: 3-20; Walker, 1998: 19). Come hanno notato Pallotti (2013: 212) e Guardamagna (2018b: 158), l'origine di tale prassi giuridica è da rintracciare nella Bibbia: nel *Deuteronomio* 22.22-9 si legge infatti che quando una donna sposata viene stuprata da un uomo in città, entrambi dovranno morire perché la donna non ha gridato e non ha chiesto soccorso; in tal modo nella Bibbia si pone in dubbio la buona fede della vittima. È soltanto nel caso in cui lo stupro avvenga nei campi che sarà condannato solo l'uomo. Considerando questo fattore sociale, molti studiosi hanno interpretato il suicidio delle protagoniste di drammi e poemi inglesi della prima età moderna come un atto di denuncia e ribellione nei confronti di una società ostentatamente patriarcale (relativamente allo stupro di Lucrezia si vedano ad esempio Platt, 1975; Quay, 1995; Bal, 2006: 47).

Sicuramente uno degli episodi più noti e ripresi dalle fonti classiche in epoca rinascimentale inglese è lo stupro subito dalla nobildonna romana Lucrezia (cfr. Donaldson, 1982: v), moglie del politico Collatino, per mano di Sesto Tarquinio, figlio dell'ultimo re di Roma, Tarquinio il Superbo. L'episodio viene raccontato per la prima volta da Tito Livio nel primo libro della sua *Ab urbe condita* (25-8 a.C.) per poi essere trattato più o meno ampiamente da Dionigi di Alicarnasso nel quarto libro di *Antichità romane* (8 a.C.), nel secondo libro dei *Fastii* di Ovidio (8 d.C.), da Cassio Dione nel ventiquattresimo frammento della *Storia romana* (III secolo d.C.), fino alla *Città di Dio* di Sant'Agostino (426 d.C.). Seppur tutte diverse per ampiezza della trattazione del tema e rielaborazione dei contenuti, le opere appena citate trattano dello stupro di Lucrezia considerandolo l'apice dell'insofferenza romana nei confronti dei Tarquini, il *casus belli* che ha portato all'avvento della repubblica. In seguito allo stupro, infatti, la dinastia venne cacciata da Roma, la quale passò dalla monarchia alla repubblica nel 509 a.C. con Collatino, marito della suicida Lucrezia, nella carica di primo console insieme a Lucio Giunio Bruto.

Gli scrittori rinascimentali inglesi, come i loro predecessori tre-quattrocenteschi², danno prova di conoscere la leggenda della nobildonna romana. Oltre a cenni più o meno ampi in alcune opere shakespeariane come *Titus Andronicus*, *The Taming of the Shrew*, *As You Like It* e *Twelfth Night*, e in drammi di altri contemporanei come il *Bonduca* di Fletcher³, lo stupro di Lucrezia è l'argomento principale di due poemetti e una tragedia cinque-seicenteschi, rispettivamente *Lucrece*⁴ (1594) di Shakespeare, *The Ghost of Lucrece* (1600) di Middleton e *The Rape of Lucrece: A True Roman Tragedy* (1608) di Heywood.

Scritto da William Shakespeare prima della sua grande stagione teatrale e «durante una delle frequenti epidemie di peste che a Londra provocavano la chiusura dei teatri» (Guardamagna, 2018a: 221), *Lucrece* è un poema narrativo pubblicato nel 1594, l'anno dopo la stesura di *Venus and Adonis*. Dedicata-

² Ad esempio, la figura di Lucrezia ha ispirato i versi di Chaucer (che tratta della nobildonna romana nel poema onirico *The Legend of Good Women*), del settimo libro della *Confessio amantis* di Gower e del settimo libro della *Fall of Princes* di Lydgate.

³ È interessante notare come la connotazione di Lucrezia che si offre in *Bonduca* di Fletcher sia forse l'unico esempio di considerazione negativa della figura della nobildonna nel panorama rinascimentale inglese. Circondata da soldati romani che assistono al suo suicidio, la primogenita della regina britannica Bonduca si fa beffe della *romanitas* e del concetto di onore proprio della cultura imperiale, affermando che Lucrezia non si è suicidata per onore, ma perché «Tarquin topped her well, / And mad she could not hold him, bled» (4.4.118-19). Come nota Lovascio (2020: 176), per la principessa britannica Lucrezia si sarebbe suicidata perché avrebbe voluto tenersi Tarquinio per sé dopo essere stata da lui appagata sessualmente.

⁴ Nel frontespizio della prima edizione del 1594 il titolo del poema è *Lucrece*, nonostante all'interno il titolo corrente sia *The Rape of Lucrece*. Solo nel 1616, anno della pubblicazione della sesta edizione del poema, anche il titolo nel frontespizio venne cambiato in *The Rape of Lucrece*, «to capitalize on the popularity on Heywood's stage version» (Kewes, 2002: 247). Dal momento che prenderemo in analisi il testo del 1594, e anche per distinguerlo dalla tragedia di Heywood ed evitare così un caso di fastidiosa omonimia, in questo articolo il poema shakespeariano verrà indicato con il titolo della prima edizione.

to anch'esso, come il poema del 1593, a Henry Wriothesley, terzo conte di Southampton e barone di Titchfield, il testo si compone di 256 eptastiche di pentametri giambici in rima reale ABABBCC. La dedica a Southampton è seguita da un breve testo in prosa, “The Argument”, che riassume l’antefatto contestualizzando al tempo stesso la vicenda narrata, prima dell’incipit vero e proprio del poema che, come spesso in Shakespeare, inizia *in medias res* a raccontare dell’assedio di Ardea e delle vicende che vedono coinvolti il «lust-breathed Tarquin» (v. 3)⁵ e «Lucrece the chaste» (v. 7). È opinione condivisa fra i critici che Shakespeare abbia ripreso la storia dello stupro della nobildonna romana da Livio, «possibly in William Painter’s [1566] English translation»⁶ (Connor, 2016: 676) e da Ovidio, quest’ultimo direttamente in latino, non essendoci traduzioni inglesi disponibili all’epoca.

Parimenti caratterizzato da forti accenti teatrali e meta-teatrali (Guardamagna, 2018b: 182), *The Ghost of Lucrece* di Thomas Middleton è un poema molto più breve⁷. Si tratta di un monologo/soliloquio onirico affidato esclusivamente al fantasma della suicida Lucrezia con interventi del “Poeta” che fanno da cornice alle vicende ambientate al tramonto del periodo monarchico di Roma. Un sonetto dedicato a William Compton, primo conte di Northampton, precede il rituale di invocazione della «castitatis imago» (it. “immagine di castità”), invocazione in latino da parte del poeta stesso che prosegue in inglese nelle quattro eptastiche del prologo, per lasciare spazio alla narrazione del fantasma di Lucrezia nella parte centrale. Le otto eptastiche dell’epilogo, affidate ancora

⁵ Per l’edizione dei tre testi da cui sono ripresi i numeri dei versi, degli atti e delle scene si veda la sezione “Testi primari” in bibliografia.

⁶ Si tratta di una traduzione (da intendersi secondo l’accezione di traduzione dell’epoca) contenuta nel primo tomo, seconda novella, della nota raccolta *The Palace of Pleasure*.

⁷ Se si includono anche il prologo e l’epilogo (e si escludono quindi solo il sonetto dedicatorio iniziale e l’invocazione del fantasma di Lucrezia in latino), la *Lucrezia* middletoniana si compone di 89 eptastiche, quindi 623 versi, in rima reale, contro i 1855 del poema shakespeariano.

una volta al “Poeta”, concludono il poemetto. Scritto da un Middleton appena ventenne, *The Ghost of Lucrece* «nasce [...] dallo studio, da parte del giovane drammaturgo, dell’opera del suo grande collega» (Guardamagna, 2018a: 221) e le sue fonti sono perciò «Livio e Ovidio – oltre a Shakespeare stesso» (Guardamagna, 2018a: 222).

Definita da Donaldson come una «parody [...] by accident», *The Rape of Lucrece* di Thomas Heywood è una «tragedy which slithers disconcertingly between high rhetorical lament and low facetiousness» (1982: 86), caratterizzata, secondo alcuni, da «a shocking lack of care» (Bretz, 2016: 101). Se si considera che l’opera venne messa in scena ripetutamente per oltre trent’anni, almeno fino all’agosto del 1639 (Kewes, 2002: 241), si può ben intendere come la tiepida accoglienza da parte di buona parte della critica moderna⁸ non corrisponda affatto al successo di pubblico che la tragedia ebbe durante la monarchia degli Stuart. In effetti, l’atteggiamento inizialmente clownesco di Lucio Giunio Bruto⁹, i frequenti e anacronistici (quasi fastidiosi, a parere di chi scrive) interventi canori del nobile Publio Valerio Publicola¹⁰ e le *gag* del clown (personaggio altrettanto anacronistico, se si considera l’ambientazione romana della tragedia) infrangono le regole del *decorum* e stridono fortemente con i momenti di *pathos* retorico degli altri personaggi, ben lungi dal creare effetti di

⁸ Si veda anche Symonds che definisce la tragedia «burlesque» (1888: xxiv), a causa delle continue interruzioni della trama dovute agli interventi canori di Valerio. Altri critici invece, come ad esempio Rowland, apprezzano la tragedia in quanto «eloquent testimony to some of the distinct characteristics of Heywood’s dramaturgy» (2010: 11).

⁹ Kewes definisce «fool and madman» (2002: 246) il Bruto della prima parte della tragedia, prima che egli rinsavisca e decida di guidare la lotta contro i Tarquini.

¹⁰ Definito da Heywood nel frontespizio come «the merry lord among the Roman peers», Valerio fu console della repubblica romana in seguito alla cacciata dei Tarquini, insieme a Lucio Giunio Bruto, dopo che Collatino fu costretto a rinunciare alla carica, secondo quanto riportato da Livio nel secondo libro di *Ab urbe condita*.

armonica fusione fra elementi tragici e comici, o brevi spicci di *comic relief* ai quali le grandi tragedie shakespeariane come l'*Othello*, il *Lear* o il *Macbeth* avevano abituato il pubblico rinascimentale inglese. La fonte principale della tragedia heywoodiana è Tito Livio, sebbene, come si vedrà nell'analisi, non manchino rimandi linguistici e testuali ai *Fasti* di Ovidio. Lo stupro di Lucrezia, argomento esclusivo dei due poemetti precedenti, rimane sì centrale nei cinque atti di Heywood, ma viene compresso e contornato da altre vicende che contribuiscono ad un quadro più completo della nascita della repubblica romana, costituendo per certi versi una lettura più a tutto tondo delle fonti classiche.

2. *Materiali e metodi*

Lo scopo del presente articolo è quello di individuare *pattern* sintattici e lessicali esistenti nelle opere sopra brevemente descritte, al fine di studiarne i rimandi intertestuali da un punto di vista squisitamente linguistico. La quantità di materiale da analizzare difficilmente si presterebbe ad un attento *close reading*, o meglio, non in tempi relativamente brevi e, probabilmente, con risultati poco apprezzabili. Per tale motivo, in questo studio ci si è serviti degli strumenti offerti dalla linguistica dei *corpora*, in particolare del software #Lancsbox X, sviluppato all'Università di Lancaster (si veda Brezina and Platt, 2023).

I tre testi sono stati estrapolati da EEBO-TCP (Early English Books Online-Text Creation Partnership)¹¹ e modernizzati/normalizzati seguendo principalmente i criteri indicati da Stanley Wells (1984) e in parte rivisti e ampliati da Claire Loffman e Harriet Phillips (2018). Tre file separati in formato .txt sono stati caricati su #Lancsbox e è stato creato il *corpus* denominato "Lucrece". Per quanto riguarda le funzioni

¹¹ Attualmente il più grande database di testi prodotti dalla cultura occidentale (anglo-americana in particolare) dal 1475 al 1700, disponibile al sito <https://quod.lib.umich.edu/e/eebgroup/>.

offerte dal software, il presente studio si è avvalso principalmente dell'estrazione delle parole chiave tramite lo strumento *Words*, la funzione *KWIC* (*Key Words In Context*) che permette di esplorare gli intorni lessicali di un nodo (o parola chiave) e *GraphColl*, usato per studiare le collocazioni più ricorrenti di un determinato nodo.

Una volta caricati i testi, #Lancbox etichetta le parti del discorso automaticamente e calcola la grandezza del *corpus* in termini di *type* (parole diverse fra loro) e *token* (numero complessivo delle parole), come riportato nella tabella qui sotto:

	Types	Tokens
Shakespeare (1594)	3502	14580
Middleton (1600)	1505	4811
Heywood (1608)	3689	21745

Tabella 1. Grandezza del corpus in termini di *type* e *token*.

Nonostante, come era prevedibile per questioni di genere testuale, la tragedia heywoodiana sia il testo più lungo, è però il poemetto middletoniano a mostrare la più alta variazione lessicale¹² (0,31 contro 0,24 della *Lucrece* di Shakespeare e 0,17 del *Rape of Lucrece*). Questo è un dato piuttosto importante in sede di analisi collocazionale, come si vedrà nel seguente paragrafo.

¹² La variazione lessicale si calcola ricorrendo al cosiddetto TTR (*type/token ratio*), ossia il rapporto fra il numero dei *type* diviso il numero dei *token*. Più il TTR è vicino a 1, maggiore è la variazione lessicale di un testo. Generalmente, testi molto lunghi hanno un TTR tendente allo 0, mentre testi più brevi hanno una maggiore variazione lessicale. In base a questo dato, i tre testi presi in esame rientrano perfettamente nella norma.

3. *Analisi*

L'estrazione delle parole chiave contribuisce a dare informazioni sulla cosiddetta *aboutness* di un *corpus*, cioè di cui un testo parla, come ampiamente discusso nella linguistica dei *corpora* (si vedano, ad esempio, Hutchins, 1977; Scott and Tribble, 2006; Kehoe and Gee, 2011). Una volta eliminate le parole vuote o grammaticali più comuni (in ordine di occorrenza, nel *corpus* preso in esame in questo articolo: *the, and, to, of, in...*), le parole piene o lessicali più ricorrenti (e perciò statisticamente rilevanti o significative) reggono da sole il carico semantico dell'intero *corpus*. Per tale ragione, le cinque parole semanticamente piene più frequenti nel *corpus* sono state prese come caso studio in questo articolo, in modo da studiarne i *pattern* collocazionali e le relazioni sintagmatiche significative da un punto di vista statistico. La tabella sottostante riporta le prime cinque parole lessicali più ricorrenti nel *corpus*, con relativa frequenza in ciascuno dei testi considerati:

Parole chiave / Nodo	Frequenza assoluta totale	Frequenza assoluta e relativa (per 10k token) in ciascun testo		
		Skakespeare	Middleton	Heywood
Lucrece / Lucretia	124	34 (23,32)	20 (41,57)	70 (32,19)
	4	2 (1,37)	1 (2,08)	1 (0,46)
Tarquin / Sextus	120	24 (16,46)	31 (64,44)	65 (29,89)
	77	0	1 (2,08)	76 (34,95)
Rome	95	6 (4,12)	6 (16,63)	83 (38,17)
Blood	90	18 (12,35)	34 (70,67)	38 (17,48)
Love	76	14 (9,6)	4 (8,05)	58 (26,67)

Tabella 2. *Frequenza assoluta e relativa delle cinque parole piene più ricorrenti nel corpus.*

Innanzitutto, è interessante constatare come la Tabella 2 confermi quanto detto circa la relazione fra parole lessicali

e la *aboutness* di un *corpus*. Prendendo in considerazione le sole cinque parole riportate nella tabella è già possibile creare relazioni di senso fra i vari lessemi in modo da ricostruire, anche solo a grandi linee, la trama delle vicende narrate nei tre testi. Il *plot*, che vede come protagonisti Lucrezia e Tarquinio (o Sesto Tarquinio), è ambientato a Roma e incentrato su sangue e amore. Effettivamente, seppur troppo sintetica come sunto delle vicende narrate da Shakespeare, Middleton e Heywood, la frase di cui sopra contiene buona parte degli elementi essenziali alla comprensione degli eventi: protagonisti (Lucrezia e Tarquinio), ambientazione (la Roma monarchica, in procinto di diventare una repubblica), azioni (stupro e conseguente suicidio di Lucrezia con un pugnale, e dunque spargimento di sangue) e movente (amore, passione di Tarquinio nei confronti della matrona romana).

L'analisi collocazionale delle parole chiave di cui alla Tabella 2¹³, condotta combinando le funzioni *GraphColl* e *KWIC* di #Lancsbox, è sicuramente il momento analitico più interessante e stimolante. Cercando il nodo *Lucrece* con lo strumento *GraphColl* e impostando un intorno collocazionale di cinque parole a sinistra (5L) e cinque a destra (5R), con una soglia di almeno 3 co-occorrenze¹⁴, emerge che fra le co-occorrenze statisticamente più rilevanti della parola chiave *Lucrece* si hanno gli aggettivi *fair*, principalmente con funzione di pre-modificatore, e *chaste*, principalmente con funzione di post-modificatore (si veda Fig. 1), un dato molto importante che carica e caratterizza semanticamente il personaggio di connotazioni estremamente positive nel *corpus* preso in esame:

¹³ Il nodo *love* non verrà preso in considerazione in questo studio, dal momento che ricorre nella maggior parte dei casi in ripetizioni anaforiche nelle canzoni anacronistiche cantate da Valerio in *The Rape of Lucrece*, non strettamente legate al *plot*.

¹⁴ L'operazione è stata ripetuta anche per le altre parole chiave.

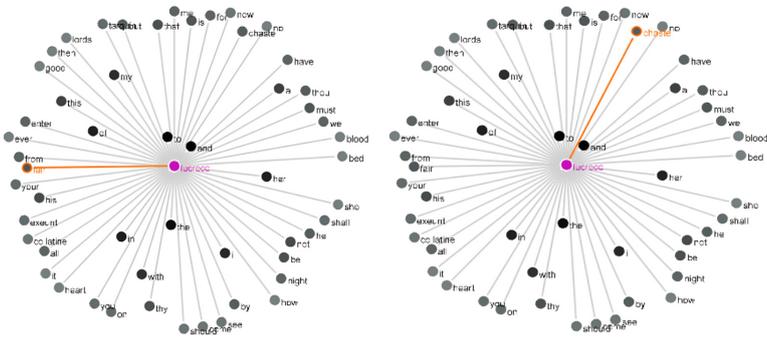


Fig. 1. Co-occorrenza degli aggettivi fair e chaste con il nodo Lucrece.

Cliccando con il tasto destro del mouse su ciascuno dei due aggettivi si attiva la funzione *KWIC* che contestualizza ogni *pattern* collocazionale della parola selezionata e del nodo, come riportato nelle Fig. 2 e 3:

Index	File	Left	Node	Right
10	Heywood bt	meet, And with Duke Humphrey dine. Fair	Lucrece,	I have brought these lords from court,
25	Heywood bt	and grac'd well, But amongst all, fair	Lucrece	doth excel. Then our impartial heart and
26	Heywood bt	and judging eyes, This verdict gives, fair	Lucrece	wins the prize. Then, lords, you are
45	Heywood bt	eye, and only private Twit us; fair	Lucrece!	pull not on my head The wrath
50	Heywood bt	Clown,— their Catch. Did he take fair	Lucrece	by the toe, man? Toe, man? Aye,
51	Heywood bt	fa ferry dino. Did he take fair	Lucrece	by the heel, man? Heel, man? Aye,
65	Heywood bt	refusM, but in desire To venge fair	Lucrece'	rape. Dear Scaevola, Thou hast exceeded us
78	Middleton bt	to call, and thee to come. Thy	Lucrece'	bed, which had fair canopies Spangled with
89	Shakespeare	flames the waist Of Collatine's fair love,	Lucrece	the chaste. Haply that name of 'chaste'
101	Shakespeare	dead? By this, mild patience bid fair	Lucrece	speak To the poor counterfeit of her

Fig. 2. Co-occorrenze dell'aggettivo fair e del nodo Lucrece.

Index	File	Left	Node	Right
61	Heywood bt	the furies must torment in hell, Of	Lucrece,	Lucrece! Her chaste blood still cries For
62	Heywood bt	furies must torment in hell, Of Lucrece,	Lucrece!	Her chaste blood still cries For vengeance
67	Heywood bt	mad, these discontent, I ravish'd the chaste	Lucrece;	Scotus I, thy daughter, and thy wife,
75	Middleton bt	it! Had Tarquin never lustful Tarquin been,	Lucrece	the chaste should have chaste Lucrece seen.
76	Middleton bt	been, Lucrece the chaste should have chaste	Lucrece	seen. Tarquin the prince: had Rome no
91	Shakespeare	flames the waist Of Collatine's fair love,	Lucrece	the chaste. Haply that name of 'chaste'
123	Shakespeare	in Rome maintain'd, And by chaste	Lucrece'	soul that late complain'd Her wrongs to

Fig. 3. Co-occorrenze dell'aggettivo chaste e del nodo Lucrece.

Innanzitutto va sottolineato che, fatta eccezione per l'unica occorrenza del sintagma nominale *fair Lucrece* in Shakespeare (v. 1268), il resto delle occorrenze della medesima stringa si trova nella tragedia di Heywood, un tratto stilistico che, più che all'opera di Tito Livio in cui si parla di una Lucrezia *maesta*, triste (1.58)¹⁵, avvicina il testo heywoodiano ai *Fasti* di Ovidio. Infatti, in quest'ultima opera la matrona romana è presentata come bella, dalla carnagione chiara e bionda (2.763), tutte caratteristiche fisiche riassumibili dalle varie connotazioni dell'aggettivo inglese *fair*, che già agli inizi del XIII secolo poteva indicare qualcosa di «pleasing to the sight (of persons and body features, also of objects, places, etc.); beautiful, handsome, attractive», o «light of complexion or colour of hair and eyes, not dusky or sallow», secondo l'*Oxford Dictionary of English Etymology*.

Diverso è invece il *pattern* collocazionale dell'aggettivo *chaste* con il nodo. Mentre Heywood preferisce riferirsi metonimicamente al sangue casto di Lucrezia con il sintagma *her chaste blood* in due occorrenze (5.1 e 5.2), Shakespeare e Middleton condividono la medesima cifra stilistica definendo casta la nobildonna una volta tramite la pre-modificazione dell'aggettivo *chaste* (rispettivamente vv. 1839 in Shakespeare e 163 in Middleton), una volta con l'epiteto attributivo *the chaste* (v. 7 in Shakespeare e 163 in Middleton) che post-modifica il sostantivo. Anche in questo caso si può osservare dunque lo scarto stilistico fra Heywood e le *Lucrezie* di Shakespeare e Middleton.

Ben diverse, ma ugualmente interessanti sono le collocazioni della parola chiave *Tarquin*. Questa volta è *The Ghost of Lucrece* di Middleton a mostrare la sua unicità dal punto di vista stilistico, attribuendo a Tarquinio una serie di epiteti in funzione predicativa e attributiva, molti dei quali hanno o assumono connotazioni negative nel contesto in cui sono inseriti, che non si riscontrano né in Shakespeare, né in Hey-

¹⁵ Neanche la traduzione di Painter caratterizza Lucrezia come *fair*.

wood. Tali epiteti occorrono in una specifica e ristretta porzione del testo, dalla strofa 13 alla 26, saltando la 17, e sempre nella medesima posizione: all'inizio del primo verso di ogni epitastica, seguito dai due punti, come a voler spiegare ogni volta il motivo per il quale il fantasma di Lucrezia definisce Tarquinio in un certo modo. Dal punto di vista pragmatico dell'organizzazione testuale, queste strofe seguono lo schema T1>R1, T1>R2, T1>R3, ecc. laddove il "Tema 1" è sempre Tarquinio e il rema cambia di volta in volta in base a quale epiteto il fantasma di Lucrezia attribuisce al suo stupratore, come a voler tornare sempre ossessivamente allo stesso tema e ribadirne crimini e colpe. Nel poema middletoniano Tarquinio è definito *my guest* (1 occorrenza al v. 147), *my kinsman*¹⁶ (3 occorrenze ai vv. 150; 155 e 157), *the lecher* (1 occorrenza al v. 192), *the night-owl*¹⁷ (6 occorrenze ai vv. 199; 206; 213; 220; 227 e 234), *the prince*¹⁸ (4 occorrenze ai vv. 164; 178; 180 e 183), *the ravisher* (1 occorrenza al v. 143), *the Roman (heir)* (2 occorrenze ai vv. 145 e 183) e *the traitor* (2 occorrenze ai vv. 185 e 190). L'uso di epiteti che post-modificano il nodo *Tarquin* rende stilisticamente l'idea dell'eccezionalità delle caratteristiche che il fantasma di Lucrezia attribuisce via via a Tarquinio, aggiungendo pragmaticamente salienza:

¹⁶ Sesto Tarquinio era cugino di secondo grado di Collatino, marito di Lucrezia.

¹⁷ Si veda a tal proposito anche il verso shakespeariano «The dove sleeps fast that this night-owl will catch» (v. 360), unica occorrenza del composto *night-owl* nella Lucrece del 1594, dove, attraverso la *imagery* degli animali, il poeta mette a confronto la casta e pura colomba Lucrezia con Tarquinio, animale notturno che agisce nell'ombra e tradisce non solamente la fiducia del cugino, stuprandone la moglie, ma anche quella del governo romano. È molto probabile che Middleton abbia ripreso l'accostamento di Tarquinio all'immagine del *night-owl* da Shakespeare.

¹⁸ In questo caso l'epiteto *prince* assume una connotazione negativa, quasi come a voler sottolineare che è stato proprio un principe a commettere un simile crimine, e il fantasma di Lucrezia si interroga sulla possibilità che non ci fosse in tutta Roma un principe migliore di Tarquinio (v. 164).

egli non è un qualsiasi maniaco, stupratore, o traditore, bensì è Tarquinio il maniaco, Tarquinio lo stupratore, e Tarquinio il traditore per eccellenza. La serie di epiteti rivolti al principe romano fa sì che in Middleton scarseggi un'aggettivazione che pre-modifichi e che connoti negativamente lo stupratore, fatta eccezione per il verso 162 in cui il principe romano è definito *lustful*¹⁹: «Had Tarquin never lustful Tarquin been». Al contrario, Shakespeare definisce Tarquin falso (*false*, vv. 1197 e 1743), lussurioso (*lust-breathed*, v. 3) e incline agli eccessi (*surfeit-taking*, v. 698), mentre nella tragedia di Heywood una serie di aggettivi connotati positivamente (*all-commanding*, 3.1; *great*, 1.2, 2.2, 2.3 e 2.5; *noble*, 1.1; *royal*, 2.2 e 3.1; *sweet*, 5.6) fungono da contrasto e antitesi con la vicenda centrale dello stupro di Lucrezia, proprio perché la trama di *The Rape of Lucrece* racconta anche l'antefatto dell'episodio di violenza subito dalla matrona romana, quando il principe Tarquinio era ancora celebrato dai suoi sudditi, dai suoi pari e da sua moglie Tullia. Non è un caso che le occorrenze di questi aggettivi connotati positivamente si concentrino nella prima parte della tragedia (atti 1 e 2)²⁰, prima dello stupro di Lucrezia.

Il nodo *Rome* è invece interessante da esplorare sul piano sintagmatico, in combinazione con la stringa 'the + (aggettivo) + parte del corpo + of (aggettivo) *Rome*', che nella tragedia di Heywood, diversamente che nei due poemi precedenti, contribuisce alla personificazione della città eterna, attribuendole caratteristiche antropomorfe. In *The Rape of Lucrece* si legge infatti «the eyes of Rome» (2.4), «the powerful hand of Rome» (5.3), «the universal arm of potent Rome» (5.3), come se il regno romano fosse un corpo compatto pronto ad unirsi per cacciare i Tarquini.

¹⁹ Parimenti, in Shakespeare troviamo «lust-breathed Tarquin» al verso 3 e in Heywood «lust-burn'd Tarquin» (5.2).

²⁰ La collocazione *sweet Tarquin* si trova nella scena sesta del quinto atto, poiché pronunciata da Tullia, moglie di Sesto Tarquinio, poco prima della loro esecuzione.

Infine, sono particolari e degni di nota anche i *pattern* collocazionali di *blood*, che in Shakespeare è spesso associato ad un colore: *black blood* (v. 1745), *blue blood* (v. 1454), *red blood* (vv. 1377 e 1437). In Middleton, invece, *blood* si trova spesso come primo o secondo elemento di una coordinazione di sintagmi nominali uniti dalla congiunzione *and*, soprattutto con il lessema *tear*, a sottolineare metaforicamente la disperazione di Lucrezia dopo lo stupro, ma anche nelle stringhe «fiery blood and luxury» (v. 77), «lust and blood» (v. 85), «blood and fire» (v. 591), a indicare la lussuria di Tarquinio che conduce alla violenza. In Heywood, invece, è l'aggettivazione che caratterizza la parola chiave *blood*. Se il sangue dei Tarquini è inizialmente *good* (1.2) e *high* (2.1), l'assassinio di Servio Tullio per mano di Tarquinio il Superbo e la lussuria di Sesto Tarquinio infettano, macchiano il sangue reale, che lascia spazio al sangue metonimicamente *chaste* (5.2), *innocent* (5.7) e *the chastest* (5.7) di Lucrezia, che va vendicato. Attraverso le collocazioni del nodo *blood* e della *imagery* ad esso associata, Heywood racconta la parabola discendente dei Tarquini e la loro cacciata da Roma, fino alla proclamazione della repubblica.

4. Conclusioni

L'analisi computazionale condotta in questo articolo sulla comparazione di *pattern* collocazionali lessical-sintattici nelle tre opere rinascimentali inglesi incentrate sull'episodio dello stupro di Lucrezia ha evidenziato come dal punto di vista stilistico i testi presentino sì alcune somiglianze relative alle parole chiave, ma anche notevoli differenze a livello stilistico. Se è vero, da un lato, che fra il poema shakespeariano e quello middletoniano c'è una «close association» (Guardamagna, 2018b: 181) riscontrabile anche in una certa somiglianza stilistica, dovuta probabilmente all'imitazione del ventenne Middleton nei confronti del collega «older and greater» (Guardamagna, 2018b: 181), dall'altro la tragedia di Hey-

wood, seppur con tutti i problemi e le limitazioni di cui si è trattato nel primo paragrafo, spicca maggiormente per scelte stilistiche peculiari rispetto ai poemi che l'hanno preceduta.

Lo studio meriterebbe senz'altro una trattazione più ampia e di maggior respiro, confrontando sistematicamente le tre opere anche con le fonti, tramite la creazione di un *corpus* parallelo da investigare attraverso gli strumenti offerti dalla linguistica dei *corpora* da un lato, dalla stilistica contemporanea dall'altro.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Connor, Francis X., ed. (2016): *Lucrece*, in Taylor, Gary, John Jowett, Terry Bourus and Gabriel Egan (eds): *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works: Modern Critical Edition*, New York and Oxford: Oxford University Press, pp. 673-721.

Holaday, Allan, ed. (1950): *Thomas Heywood's The Rape of Lucrece*, Urbana: University of Illinois Press.

Shand, G. B., ed. (2007): *The Ghost of Lucrece*, in Taylor, Gary and John Lavagnino (eds.): *Thomas Middleton: The Collected Works*, Oxford: Clarendon Press, pp. 1985-98.

Bibliografia secondaria

Bal, Mieke (2006): *A Mieke Bal Reader*, Chicago and London: University of Chicago Press.

Bretz, Andrew (2016): "Sung Silence: Complicity, Dramaturgy, and Song in Heywood's *Rape of Lucrece*", *Early Theatre*, 19 (2), pp. 101-18.

Brezina, Vaclav and William Platt (2023): "#LancsBox X [software]", online: <http://corpora.lancs.ac.uk/lancsbox>.

Data ultima consultazione 31/08/2023.

- Catty, Jocelyn (1999): *Writing Rape, Writing Women in Early Modern England. Unbridled Speech*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Donaldson, Ian (1982): *The Rapes of Lucretia: A Myth and Its Transformations*, Oxford: Clarendon Press.
- Guardamagna, Daniela (2018a): “Le due Lucrezie”, in Guardamagna, Daniela: *Thomas Middleton, drammaturgo giacomiano*, Roma: Carocci, pp. 221-24.
- Eadem (2018b): “Visions of Lucrece: Shakespeare, Middleton and Renaissance Art”, in Eadem (ed.): *Roman Shakespeare: Intersecting Times, Spaces, Languages*, Oxford and Bern: Peter Lang, pp. 155-92.
- Hutchins, W. John (1977): “On the Problem of ‘Aboutness’ in Document Analysis”, *Journal of Informatics*, 1 (1), pp. 17-35.
- Kewes, Paulina (2002): “Roman History and Early Stuart Drama: Thomas Heywood’s *The Rape of Lucrece*”, *English Literary Renaissance*, 32 (2), pp. 239-67.
- Kehoe, Andrew and Matt Gee (2011): “*Social Tagging: A New Perspective on Textual ‘Aboutness’*”, *Studies in Variation, Contacts, and Change in English: Methodological and Historical Dimensions of Corpus Linguistics*, 6, on line: https://varieng.helsinki.fi/series/volumes/06/kehoe_gee/. (data ultima consultazione 25/11/2021).
- Loffman, Claire and Harriet Phillips, eds. (2018): *A Handbook of Editing Early Modern Texts*, London and New York: Routledge.
- Lovascio, Domenico (2020): “Bawds, Wives, and Foreigners: The Question of Female Agency in the Roman Plays of the Fletcher Canon”, in Lovascio, Domenico (ed.): *Roman Women in Shakespeare and His Contemporaries*, Berlin and Boston: de Gruyter, pp. 165-84.
- Pallotti, Donatella (2013): “Maps of Woe. Narratives of

- Rape in Early Modern England”, *Journal of Early Modern Studies*, 2, pp. 211-39.
- Platt, Michael (1975): “*The Rape of Lucrece* and the Republic for Which It Stands”, *The Centennial Review*, 19 (2), pp. 59-79.
- Quay, Sara E. (1995): “‘Lucrece the Chaste’: The Construction of Rape in Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*”, *Modern Language Studies*, 25 (2), pp. 3-17.
- Rowland, Richard (2010): *Thomas Heywood’s Theatre 1599-1639: Locations, Translations, and Conflict*, Farnham: Ashgate.
- Scott, Mike and Christopher Tribble (2006): “Key Words of Individual Texts: Aboutness and Style”, in Scott, Mike and Christopher Tribble: *Textual Patterns: Key Words and Corpus Analysis in Language Education*, Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing, pp. 55-72.
- Symonds, John A. (1888): “Thomas Heywood”, in Wilson Verity, Arthur (ed.): *Thomas Heywood*, London: Vizetelli & Co, vii-xxxii.
- Walker, Garthine (1998): “Rereading Rape and Sexual Violence in Early Modern England”, *Gender & History*, 10 (1), pp. 1-25.
- Wells, Stanley (1984): *Re-editing Shakespeare for the Modern Reader*, Oxford: Clarendon Press.

“The stern Polonian”: appunti sulla Polonia al tempo di Shakespeare, con brevi digressioni

Marina Ciccarini

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Nell'estate del 1597 l'ambasciatore polacco Paweł Działyński fu ricevuto dalla regina Elisabetta I d'Inghilterra presso la residenza estiva della sovrana, a Greenwich, sulle rive del Tamigi¹. Le aspettative legate all'incontro erano molto alte e i suoi esiti furono in breve tempo resi noti e commentati in tutte le corti europee. Lord Burghley, cioè William Cecil, influente Segretario di Stato, Tesoriere e primo Consigliere di Elisabetta, aveva presentato il nobile polacco alla sovrana descrivendolo come un uomo di spirito, dotato di grande eloquenza e conoscitore di molte lingue straniere che padroneggiava con competenza. L'ambascieria, la prima in Inghilterra sotto il regno del re Zygmunt III Waza, era motivata da una questione specifica: discutere della sicurezza del commercio navale nelle acque britanniche, sullo sfondo della guerra anglo-spagnola. L'Inghilterra aveva infatti proibito l'importazione di qualsiasi merce verso i porti iberici, e tra le navi bloccate e requisite c'erano state anche delle imbarcazioni polacche che arrivavano dal porto di Danzica, cariche di grano e cereali. La questione,

¹ Nota come Palace of Placentia (o Greenwich Palace), la residenza reale era stata costruita nel 1433 con il nome di Bella Court da Humphrey of Lancaster, reggente di Enrico VI. Il palazzo cadde in rovina durante la guerra civile inglese e nel 1660 Carlo II decise di ricostruirlo, incaricando l'architetto John Webb di edificare una nuova King's House. In seguito, la maggior parte del palazzo fu demolita e oggi, dopo alterne e complesse vicende, il sito è occupato dalla University of Greenwich e dalla Facoltà di Musica del Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance.

in realtà, era molto più complessa e spinosa perché riguardava, tra gli altri, il traffico commerciale nel Mare del Nord e nel Baltico che coinvolgeva direttamente la cosiddetta “Eastland Company” (conosciuta anche come “North Sea Company”) e la Lega Anseatica, nonché, a vario titolo, gli Stati bagnati dai due mari².

La corte inglese e la stessa Elisabetta attribuivano, dunque, grande peso alla missione diplomatica polacca, che speravano potesse concludersi con un trattato congiunto anglo-polacco o, più semplicemente, rappresentare una mediazione nell’aspro conflitto anglo-spagnolo di quegli anni. Tuttavia, nonostante queste premesse, le aspettative furono disattese. Il colloquio tra il diplomatico e la sovrana suscitò grande scalpore nei presenti, impreparati agli inattesi toni sferzanti, e sicuramente poco diplomatici, del polacco. Działyński infatti, ricevuto a corte con tutti gli onori del caso, dopo le frasi di prammatica attaccò duramente la politica commerciale inglese, chiese alla regina di ritirare seduta stante il divieto di commercio con la Spagna, di restituire le navi e le merci sequestrate nel Mare del Nord fino a quel momento e di pagare un risarcimento per tali confische illegali perché contrarie al “diritto di natura e delle nazioni”. Concluse, poi, il suo discorso con una minaccia: se le richieste polacche non fossero state accolte re Zygmunt sarebbe stato costretto «a prendere le misure necessarie per ottenere riparazione» (Bałuk-Ulewiczowa, 2017: 527)³.

² Per un quadro storico del periodo in questione si confronti Piotr Maciejewski, “Z dziejów polsko-angielskich stosunków dyplomatycznych w I połowie XVII wieku” (Sui rapporti diplomatici polacco-inglesi nella prima metà del XVII secolo).

³ Il resoconto manoscritto dell’incontro (con tutti i materiali relativi all’ambasceria, compresi il discorso dell’ambasciatore polacco e la risposta della regina), anonimo ma probabilmente redatto a cura di Działyński e/o del suo segretario, ebbe grande diffusione già nello stesso anno e circolò con il titolo *Mercurius sarmaticus ex Belgio Anglicus. Sive Succincta & circumstantialis narratio ambaru[m] in Belgiam & Angliam legationum [...] strenue et laudabil[ite]r induit et exiit Illustris et*

Elisabetta, dopo un momento di grande imbarazzo e silenzio generale, prese la parola con toni sprezzanti, perdendo il controllo consono al suo status:

Oh! how was I deceived! I expected an ambassage, and you have brought a complaint, by letters I took you for an ambassador, but truly you are a herald, in my life I have not heard such an oration, I marvel, I marvel indeed at so great and so insolent boldness in open presence, and I cannot believe that if your king had been in place he would have uttered such speeches, but if by hap he gave you commandment to utter them (whereof I greatly doubt), it is hereunto to be attributed that [he is] a young man, and king, not so much by right of blood as by right of election, and but newly elected, therefore understandeth not so perfectly the course of the handling of such business with other princes as his ancestors have observed with us, and as, perhaps, others will hereafter which shall succeed him in that place.

And concerning your self, you seem unto me to have read many bookes, but bookes of princes' affairs you have not attained unto, and are further ignorant what is convenient of the law of nature and nations, know this to be the law of nature and nations, that when war falleth between kinges, it is lawfull for the one to intercept the warlike provisions brought from anywhere unto the other, and heedfully to foresee that they be not converted to his hurt: this, I say, is the law of nature and nations. [...] For other matters which are not for this tyme and place, for that they are many and by themselves to be considered of, you shall expect answer from some of my counsellors appointed for that purpose; in the meantyme farewell and take your rest (Green, 2000: 1005-06).

Il lungo e sferzante discorso della regina⁴ – giudicato comunque inappropriato per le invettive che conteneva e per il rango di chi le pronunciava – fece in pochissimo tempo il

Magnificus D[omi]nus Paulus Dzialinski Anno Domini MDXCVII.

⁴ Per una ricostruzione minuziosa dell'ambasceria si confronti anche Krystyna Kujawińska Courtney, “Expectavi legationem, mihi vero querelam adduxisti”: Paweł Działyński's Embassy at Queen Elizabeth I's Court (1597) and *The Isle of Dogs*”, pp. 53-63.

giro della corte e la scandalosa missione diplomatica polacca, l'improntitudine dell'ambasciatore Działyński nonché la risposta impulsiva della sovrana, in breve tempo, furono sulla bocca di gran parte dei sudditi inglesi visto che «the audience in the great hall of Greenwich Palace was witnessed by scores, if not hundreds of the Queen's subjects, from lords to lowly servants» (Bałuk-Ulewiczowa, 2017: 503).

Questo grave incidente diplomatico si riverberò, soltanto cinque giorni dopo essere avvenuto, in un episodio altrettanto clamoroso: nel "Privy Council Register" di quel periodo si racconta, infatti, della messa in scena di una commedia satirica, intitolata *The Isle of Dogs*, che portò addirittura alla chiusura per alcuni mesi dei teatri di Londra e dintorni⁵. Del testo, purtroppo, non è rimasta traccia ma è noto che la *pièce*, scritta dai drammaturghi Thomas Nashe e Ben Jonson, fu rappresentata presso lo "Swan Theatre". Non è chiaro se il soggetto della satira fosse proprio la regina Elisabetta e i suoi cortigiani che la adulavano come cani o se il bersaglio degli autori fossero unicamente i sudditi della sovrana, esecrati e sbeffeggiati per il loro comportamento servile. Tuttavia, ciò che qui interessa è che, nella *pièce*, erano stati fatti dei riferimenti precisi all'attualità e, nello specifico, proprio all'episodio che aveva coinvolto Działyński e la regina, con considerazioni molto offensive e sarcastiche nei riguardi dei polacchi e, soprattutto, del loro re (Courtney, 2005: 58-59). Proprio per quest'ultimo motivo – che rendeva vano lo sforzo del governo inglese volto con ogni mezzo a ricucire i rapporti politico-diplomatici con la Polonia –, la messa in scena fu interrotta, ci furono gravi tumulti, gli attori (compreso Jonson) furono imprigionati mentre Nashe fuggì da Londra, città nella quale non poté mai più mettere piede. Una reazione così forte e immediata era

⁵ Lisola dei cani era un luogo paludoso e malsano (che aveva preso il suo nome dai canili per le battute di caccia dei re che, nel Medioevo, vi avevano sede) infestato da fuorilegge e situato proprio di fronte al palazzo reale di Greenwich dove si era svolta l'udienza pubblica dell'ambasciatore polacco (Courtney, 2005: 57).

dovuta al fatto che la corte inglese ed Elisabetta non volevano entrare in ulteriore rotta di collisione con la Polonia che all'epoca, com'è noto, godeva di un'indiscutibile posizione di prestigio nello scacchiere europeo e poteva vantare il sostegno della casa d'Absburgo e della temutissima Spagna; proprio per queste motivazioni di carattere strategico-politico la risposta alla *pièce* sediziosa era stata così violenta e risoluta e lo stesso Działyński, nonostante la sua intollerabile arroganza e il malcontento dei sudditi, era stato trattato con tutti gli onori fino al termine della sua permanenza in Inghilterra.

Ma non è tutto. Gli sforzi diplomatici del governo di Elisabetta (in particolare di Robert Cecil, figlio di Lord Burghley) nei confronti dello Stato polacco, volti a contrastare qualsiasi battuta d'arresto nei rapporti tra i due paesi, non si fermarono qui: pochi mesi dopo i fatti sopra descritti fu tradotto e pubblicato a Londra, per i tipi di R. Bradocke, un libro manoscritto all'epoca già molto apprezzato e conosciuto, il *De optimo Senatore*, già edito a Venezia nel 1568 (per i tipi del famoso editore Giordano Ziletti) da Wawrzyniec Grymała Goślicki (Laurentius Grimalius Goslicius), giurista polacco, poi vescovo e senatore, che aveva scritto il *pamphlet* durante il suo soggiorno di studio nelle università di Bologna e Padova. In questo trattato l'autore, analizzando la politica e la società polacca, affrontava rilevanti questioni di politica internazionale con acume e intelligenza sostenendo le ragioni del repubblicanesimo; la sua opera – stampata di nuovo a Basilea nel 1593 – aveva avuto una significativa diffusione anche in Inghilterra, dove il libro era approdato probabilmente grazie ai viaggiatori di ritorno dall'Italia. Manoscritti della traduzione inglese sono infatti testimoniati a partire dalla metà del 1580 e servirono da testi di riferimento per la pubblicazione del volume, nel 1598, con il titolo *The Counsellor*⁶.

⁶ Si confronti a tale riguardo la monografia di Teresa Bałuk-Ulewiczowa, *Goslicius' Ideal Senator and His Cultural Impact over the Centuries: Shakespearean Reflections*, Kraków: PAU, 2009 (in particolare il cap. VIII: *The Counsellor, 1584-1598-1607: Assimilative Shadowing of the True Sena-*

La notizia della stampa londinese del volume di Goslicius, la cui reputazione di abile diplomatico e politico si era via via rafforzata negli anni, ebbe un'accoglienza molto favorevole in Polonia, a riprova dell'efficacia dell'azione della diplomazia inglese dopo lo sconcertante *affaire* Działyński che, come si è detto, aveva avuto larghissima eco nell'opinione pubblica inglese ed europea⁷.

La storia dei rapporti politici e culturali tra i due paesi, negli episodi qui tratteggiati che vanno dal 1597 ai primi anni del secolo successivo, sembra aver avuto un'interessante ricaduta anche in ambito culturale. Gli studiosi sono infatti ormai concordi nel ritenere che i fatti fin qui ricordati siano in qualche modo correlati con la visione della Polonia e dei polacchi che ritroviamo in alcune opere di William Shakespeare, in particolare in *Hamlet*. Già nel 1904 sir Israel Gollancz, noto studioso, professore di lingua e letteratura inglese al King's

tor, pp. 139-56); sulla notorietà e sulla circolazione di *The Counsellor* nella tarda Inghilterra elisabettiana, cfr. l'Introduzione, alle pp. 15-17. C'è da ricordare che l'edizione inglese era stata emendata delle parti relative alla posizione controriformista dell'autore e al suo appoggio alla monarchia elettiva. Per un'ampia trattazione relativa alla storia del trattato polacco in terra inglese cfr. *ivi*, pp. 132-56.

⁷ Una piena normalizzazione nei rapporti politici tra Inghilterra e Polonia fu recuperata durante il regno di Giacomo I (succeduto ad Elisabetta nel 1603), quando la corte inglese ebbe modo di apprezzare il regno polacco-lituano di Zygmunt III Waza (1566-1632), una nazione potente e nota per la sua economia fiorente, la sua colta classe dirigente, il suo ruolo di "antemurale Christianitatis", la sua inedita tolleranza religiosa e, soprattutto, per il suo particolare sistema politico-istituzionale, la monarchia elettiva, che rappresentava un elegante e funzionale esempio antitetico all'assolutismo imperante in tutta Europa. Certamente, in questo frangente, aveva giocato un ruolo specifico anche il fatto che il re Sigismondo avesse stretto alleanze di ferro con gli spagnoli e gli Absburgo, rappresentando dunque un interlocutore di primo piano nel panorama politico-geografico del periodo. Si confronti Norman Davies, *God's Playground: A History of Poland*, Oxford: Clarendon Press, 1981.

Collega di Londra dal 1903 al 1930 e membro fondatore dell'Accademia britannica, aveva ipotizzato che tra le fonti alle quali aveva attinto Shakespeare per costruire determinati personaggi della sua tragedia ci fosse uno dei classici della letteratura politica e sociale del periodo, cioè proprio *The Counsellor* di Goslicius. Se un'accurata analisi filologica di riscontri testuali non ha consentito fino ad oggi di avere la prova schiacciante dell'influenza del trattato di Goslicius sull'*Hamlet* di Shakespeare, tuttavia, soprattutto esaminando l'Atto I, scena III della tragedia, nella parte dei cosiddetti “Precepts” di Polonio al figlio Laerte si possono riscontrare indicazioni paratestuali di un possibile collegamento, visto che «... all the conceptual elements of the *Precepts*, including some of the metaphors, and many of Polonius' other lines, have their reflections in the *Counsellor* of 1598. And, secondly, there is a stylistic analogy» (Bałuk-Ulewiczowa, 2009: 182)⁸. Inoltre, pur non essendo opportuno entrare in questa sede nei dettagli della questione, è stato dimostrato che una relazione tra le due opere è ipotizzabile «at a level of specific, recursive verbal references which offer a key to the background of some of the satirical lines in the play, where the topical allusions have been obscure hitherto. The lines in question concern those elements in the play purportedly evidence of Hamlet's insanity» (*ivi*: 205).

In *Hamlet* c'è inoltre la questione del nome del consigliere di re Claudio. Nell'edizione in-quarto del 1603 di *Hamlet*, denominata Q1, compariva il nome di “Corambis” per indicare il ciambellano del castello di Elsinore nonché padre di Laerte ed Ofelia, mentre nel testo denominato Q2 del 1604-1605 tale nome era stato sostituito da “Polonius”. L'originario nome “Corambis” era probabilmente derivato da un verso delle *Satire* di Giovenale (VII, 154), che recita: «occidit miseros crambe repetita magistros», cioè «il cavolo ribollito uccide i poveri maestri» e, tra le varie ipotesi avanzate dagli studiosi,

⁸ Si veda in particolare il cap. X: *Shakespeare's Polonica in Hamlet*, pp. 167-215.

sarebbe stato utilizzato da Shakespeare come epiteto (cavolo ribollito) per farsi beffe dell'influente famiglia dei Cecil, in particolare del noioso e poco amato sir William Cecil, Lord Burghley, scomparso nel 1598 a un solo anno di distanza dall'increscioso episodio che aveva coinvolto Elisabetta I e l'ambasciatore Działyński (*ivi*: 188). Proprio il ricordo di tale incidente diplomatico avrebbe indotto Shakespeare a modificare il nome del padre di Laerte in "Polonius" per fornire agli spettatori dell'epoca un richiamo all'attualità di primissimo impatto⁹, visto che «A character named Polonius appearing on the stage, even after a few seasons, would have been instantly associated with the incident [of Działyński's diplomatic mission] by large number of playgoers» (*ibidem*). Tuttavia, come sostengono gli studiosi, tale scelta era stata probabilmente motivata anche e soprattutto dalla necessità di non urtare eccessivamente la sensibilità del governo inglese, della sovrana e dei suoi protetti, negli anni del declino e poi della morte di quest'ultima a cui, nel 1603, succederà Giacomo VI di Scozia con il titolo di Giacomo I. *Hamlet*, infatti, in quanto tragedia sui giochi politici per la successione al trono, trattava un argomento già poco gradito in quello specifico momento, e ironizzare apertamente sul Lord Tesoriere della regina non poteva costituire in nessun caso una carta vincente. Per evitare la censura o peggiori ritorsioni (vedi il noto evento della chiusura dei teatri in seguito alla rappresentazione di *The Isle*

⁹ «Many of Shakespeare's spectators would have remembered the Polish ambassador and recognized him on stage. But it would have been in connection with the domestic political situation. They would have recalled the incident against the background of the antagonism between the two main political factions of the time, one grouped around the Cecils and the other their opponents, Essex and his followers (patrons and enthusiasts of the theatre world). In the eyes of the public one of the principal differences between the two orientations was their position on foreign policy. Whereas the Cecils were perceived as staid and calculating players, not averse to compromise, Essex was the popular hero, the embodiment of patriotism in military valour» (Bałuk-Ulewiczowa, 2009: 190).

of Dogs) molto meglio, dunque, richiamare alla memoria degli spettatori e dei nobili inglesi il celeberrimo ed esecrato ambasciatore polacco piuttosto che dileggiare l'influente famiglia dei Cecil. In ogni caso, entrambe le versioni del nome del padre di Laerte e Ofelia, come dimostrano le varie edizioni di *Hamlet*, saranno usate da Shakespeare per sfuggire, di volta in volta, alla censura, in patria o all'estero. Fin dalla fine del Cinquecento, infatti, le compagnie teatrali itineranti inglesi erano solite viaggiare nell'Europa del Nord, e anche in Polonia. In particolare la loro attività è testimoniata a Danzica, dove: «The earliest Shakespearean plays performed [...] were *Titus Andronicus*, *Two Gentlemen of Verona* and *The Merchant of Venice*. *Hamlet* does not appear in the Gdańsk calendar until 1619. Nonetheless the reason why the character portrayed on the Gdańsk stage could have been Corambis but not Polonius is self-evident» (*ivi*: 209).

Proprio a Danzica si era stabilita fin dal Medioevo una nutrita comunità inglese fuggita dalla madrepatria per motivi economici e religiosi, ed è probabile che una prima opera di Shakespeare, in lingua originale, sia stata rappresentata in questa città già nel 1601 (*ibidem*). In ogni caso, negli anni immediatamente successivi, le compagnie teatrali inglesi erano solite esibirsi con regolarità anche in altre città polacche, ad esempio a Królewiec e Elbląg, oppure alla corte del re Zygmunt III e poi di suo figlio Władysław IV, nel teatro del Castello reale di Varsavia. Con estrema probabilità Shakespeare aveva acquisito proprio dagli attori e dai viaggiatori inglesi le notizie sulla Polonia, da lui definita «nurse of hardy men», e sui polacchi, «the stern Polonian», uomini abituati a combattere duramente anche nelle condizioni climatiche più proibitive¹⁰. In queste due sintetiche frasi poi declinate, nelle

¹⁰ Si confronti William Shakespeare, *Edward III*, III.I.44 e 34. Oltre che in *Hamlet* e in *Edward III*, si accenna alla Polonia e ai suoi abitanti in *The Comedy of Errors*, *Measure for Measure*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*. Per una rapida panoramica su questo argomento si veda Katarzyna Dzierzbicka, “Polska i Polacy w dziełach Williama Szekspira”

sue diverse opere, in tutte le sfumature semantiche possibili, Shakespeare, con la maestria che gli è propria, ci restituisce sagacemente l'immagine di una nazione e dei suoi abitanti non insignificante per l'Inghilterra del periodo, sia dal punto di vista politico sia da quello letterario. Come si è cercato del resto, in questa breve nota non esaustiva, di rievocare e tratteggiare¹¹.

Bibliografia

Bałuk-Ulewiczowa, Teresa (2009): *Goslicius' Ideal Senator and His Cultural Impact over the Centuries: Shakespearean Reflections*, Kraków: PAU.

Eadem (2017): "Audiatur et altera pars: The Polish Record of the Działyński Embassy of 1597", *British Catholic History*, 33 (4), pp. 501-33.

Davies, Norman (1981): *God's Playground: A History of Poland*, Oxford: Clarendon Press.

Dzierzbicka, Katarzyna (2016): "Polska i Polacy w dziełach Williama Szekspira", *Teatr*, 5, pp. 43-48.

(La Polonia e i polacchi nelle opere di William Shakespeare), *Teatr*, 5, 2016, pp. 43-48.

¹¹ La bibliografia polacca su Shakespeare e la ricezione delle sue opere in Polonia è cospicua. Tra i vari studi si vedano almeno Kujawińska-Courtney *et alii*, 2006 e Kujawińska-Courtney, 2016. Da menzionare, tra gli altri, l'evento "Shakespeare and Poland Festival", organizzato dall'Istituto di Cultura polacco a Londra e svoltosi nel giugno 2023 a Stratford-upon-Avon per celebrare il patrimonio culturale polacco e i legami culturali tra Gran Bretagna e Polonia e, sempre nel 2023, il "27th International Gdańsk Shakespeare Festival" che si svolge regolarmente a Danzica dal 1997 e che ha visto esibirsi, nel corso del tempo, più di duecento gruppi teatrali provenienti dalla Polonia e da tutto il mondo. Tra i numerosissimi ospiti di questo noto e apprezzato Festival si annoverano Peter Brook, Luk Perceval, Elizabeth LeCompte, Lev Dodin, Eimuntas Nekrošius.

- Green, Janet M. (2000): “Queen Elizabeth I’s Latin Reply to the Polish ambassador”, *The Sixteenth Century Journal*, 31 (4), pp. 1005-06.
- Kujawińska-Courtney, Krystyna (2005): “Expectavi legationem, mihi vero querelam adduxisti’: Paweł Działyński’s Embassy at Queen Elizabeth I’s Court (1597) and *The Isle of Dogs*”, in Paisana, Joanne, *Hélio Osvaldo Ales. ‘O Guardador de Rios’*, Braga: Universidade do Minho-CEHUM, 2005, pp. 53-63.
- Eadem (2016): “Shakespeare in Poland: Selected Issues”, in *Shakespeare around the Globe*, <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/poland1/index.html>.
- Eadem *et alii* (2006): *Polska Bibliografia Szekspirowska. 1980-2000*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo.
- Maciejewski, Piotr (2007): “Z dziejów polsko-angielskich stosunków dyplomatycznych w I połowie XVII wieku”, *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica*, 81, pp. 29-53.

La distorsione del messaggio nel *Timon of Athens*

Tommaso Continisio
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Fra le opere shakespeariane, il *Timon of Athens* ha occupato un posto marginale nel panorama critico shakespeariano. Il ridotto interesse nei confronti di questa opera può essere in parte giustificato da una lunga tradizione di incertezza riguardo alla sua paternità¹, dal senso di fastidio e difficoltà che il testo suscita, nonché dagli evidenti segni di incompiutezza del dramma². Queste lacune emergono principalmente nella non soluzione della tragedia (il cui finale pare a tratti affrettato), nella staticità e non drammaticità della seconda parte del *play*, nell'asciutta esasperazione dei personaggi e delle situazioni e nel linguaggio aspro, spesso senza connessioni, non chiuso in forme armoniche ma dunque spaccato, diseguale³. L'essenzialità della trama del *Timon*, che appare come poco più di una prevedibile storia di misantropia, e la presunta semplicità del protagonista rispetto alle più complesse creature shakespeariane sono all'origine delle analisi spesso divergenti e delle definizioni contrastanti dell'opera stessa: «tragicol satire» (Campbell, 1943: 196), «*idiotes comedy, rather than a tragedy*» (Frye, 1965: 98), «more a morality than

¹ Certa è ormai la stesura del *Timon* a quattro mani con Thomas Middleton. Si veda, a riguardo, soprattutto l'introduzione all'edizione curata da John Jowett e pubblicata nel 2004 per i tipi della Oxford.

² Valga su tutte la considerazione di Samuel Johnson a riguardo: «In the plan there is no much art». Samuel Johnson, cit. in Butler, 1966: 9.

³ Giorgio Melchiori (1976: 1066), ad esempio, parla di «incertezza nell'uso della prosa, del verso e nella stessa versificazione».

a drama» (Harrison, 1951: 258), «a pageant» (Bradbrook, 1979²: 144). Satira, moralità, commedia, *pageant*, dunque; o ancora «cautionary tale» (Wain, 1968: 143), «an allegory or a parable» (Knight, 1998³: 6) e tragedia, naturalmente. Non mancano interpretazioni che suggeriscono una struttura polisemica dell'opera, come ipotizzato da Lesley W. Brill, che quindi giustificherebbe le definizioni sopra citate per concludere che «the world of Timon is one of infinite moral complexity» (Brill, 1979: 36). Se si accettano queste prospettive, diventa allora plausibile il pensiero di Rosalind King, che vede nel dramma un susseguirsi di «stage speaking pictures» (King, 1984: 77) (non si è perciò lontani dall'idea di *pageant* di Bradbrook), lasciando dunque al pubblico il compito di decifrarne il significato laddove la loro funzione sarebbe quella di porre un problema, non certo di offrire alcuna risposta. In questa direzione è importante allora riconoscere che il *Timon*, pur essendo riconducibile al filone delle moralità medievali, non si espone apertamente né contro la prodigalità né a favore della *Ideal Bounty* e *Ideal Friendship*, aspetti questi caratterizzanti che pure vi sono stati scorti da un cospicuo filone critico⁴.

Il *Timon* colpisce indubbiamente per la sua attualità sia nelle tematiche trattate, sia nelle implicazioni sottese, sia nello stile. Nella sua innegabile difficoltà, nel suo cupo pessimismo e nel malessere che produce si ritrovano gli ostacoli e allo stesso tempo il fascino di questo dramma scomodo e di difficile collocazione. Mi piace pensare che sia presumibilmente lo stesso Timone a offrirci una chiave di lettura, a indicarci una via da seguire, come lo stesso recita non appena arrivato ad Atene: «Decline to your confounding contraries / And let confusion live» (4.1.14-5). Partendo da questo disordine (morale e ontologico) che conduce a una costante ridefinizione dei confini, si cercherà qui di indagare la proteiformità di una tragedia che ha il sapore e la durezza scarna di

⁴ Si vedano, a titolo esemplificativo, Lancashire, 1970: 35-44 e Collins, 1946: 96-108.

una denuncia, dotata di forza poetica e attualità che risiedono proprio nel disagio che provoca; una complessità che rende il *Timon* documento prezioso a testimonianza della grande crisi avvenuta fra XVI e XVII secolo, con il relativo sgretolamento di una ideologia dominante a beneficio di nuove e «emergent cultural forms» (Dollimore, 1985: 6) giacomiane. Questo conflitto fra sistemi epistemici si salda al tessuto di continue rifrazioni e al sapiente gioco di specularità che costituiscono l'ossatura della tragedia, che è, alla fine, la tragedia dell'uomo dilaniato da continue antinomie, da false sembianze, dall'impotenza della parola e dell'azione.

Il meccanismo della doppia comunicazione è avviato fin da subito e si esplicita nel momento in cui l'ostentata centralità di Timone sulla scena, mero effetto dell'adulazione di cui il protagonista è oggetto, si scontra con la verbosità eccessivamente cerimoniosa dei personaggi che gli si affollano attorno, ossequianti. A livello drammaturgico, questa rottura rappresenta il primo segnale di una crisi del significato e dell'intersecazione di diversi sistemi epistemici al centro di questa rappresentazione. L'arbitrarietà e l'ambiguità del linguaggio mettono in discussione, come ha sostenuto Molly Mahood, «the real relationship between name and nominee, between a word and the thing it signified» (Mahood, 1957: 73). Non a caso, l'entrata in scena di Timon produce un doppio effetto: da un lato, la sontuosa rappresentazione da lui stesso voluta in cui, secondo un raffinato gioco metateatrale, reciterebbe la parte del principe munifico; dall'altro, l'adulazione cui è sottoposto.

La cecità iniziale e l'ingenuità di Timon si riflettono linguisticamente nei suoi discorsi vuoti, carichi di *clichés* e massime, cui si oppone il comportamento predatorio degli altri personaggi al procedere dell'azione; un contrasto che consta nella dimensione morale del protagonista e nello spessore ideale che lo caratterizza:

TIMON

I am not of that feather to shake off
 My friend when he must need me. I do know him
 A gentleman that well deserves a help:
 Which he shall have: I'll pay the debt and free him.
 [...]
 I will send his ransom;
 And being enfranchised, bid him come to me. (1.103-11)

Per Timon, tutto si riveste di sacralità: gli uomini si ergono a diventare amici, mentre le donne incarnano il simbolo della grazia e della famiglia⁵. Timon vive l'utopia di una società perfetta, fondata su una solidità di valori quasi sconosciuta; il mito di cui vorrebbe essere l'incarnazione è, agli occhi degli elisabettiani, antico e moderno (e siamo nuovamente di fronte a una ulteriore doppia comunicazione): da un lato, l'idealizzazione della ricchezza intesa come manifestazione di potere anziché mera accumulazione si radica in una tradizione medievale, riconducibile all'aristocrazia in contrapposizione alla classe mercantile emergente⁶, dall'altro, l'immagine di Timon si fa eco dell'ideale rinascimentale del signore munifico, un mecenate circondato da una corte perfetta, contrapposta a una sempre più prospera protoborghesia. Il valore supremo, per Timon, è il dono, intrecciato indissolubilmente con l'amicizia e col senso di solidarietà fra uomini; contrariamente a quanto avviene nel *Merchant of Venice*, qui il protagonista dona senza preoccuparsi di essere ricambiato, e il rito del dono si realizza per mezzo dell'oro, visto non come oggetto di possesso (come accade in *Volpone*, ad esempio), ma nella sua essenza di elemento sacro attraverso cui sublimare ogni azio-

⁵ Si pensi, ad esempio, alle danzatrici della pantomima, che per Timon sono fair e dispensatrici di *grace*; oppure, alla donna del servo che Timon aiuta a prendere in moglie, che rimanda al valore sacro della famiglia. In seguito, si vedrà come, non a caso, Apemantus parli invece di prostituzione e sessualità degradata, anticipando il crollo del sacro che Timon subirà nel terzo atto.

⁶ Jacques Le Goff (1967: 279) ricorda che la dignità e l'onore dei signori consisteva nel dare senza contare.

ne terrena. Questo porta a considerare come dietro l'ideale di generosità di Timon ci sia presumibilmente il mito dell'età dell'oro, quella stessa che sarà evocata, qualche anno dopo, da Gonzalo nella *Tempest*, in 2.1.144-ss, in cui l'armonia e l'amore regnano sovrani e la natura distribuisce agli uomini i propri doni, senza che vi si scateni alcuna competizione.

E in questa armonia perfetta e atemporale, l'oro assume potenza estetica, che tutto abbellisce ed esalta. Parallelamente all'utopia dell'età dell'oro, Timon vive anche quella rinascimentale del principe e della sua corte. Non a caso, la tragedia si apre con l'ingresso in scena del poeta e del pittore, assieme al gioielliere e a un mercante, che rendono omaggio al "great Lord"; la figura di Timon come mecenate pretende che tutto quello che lo circonda si conformi a questa sua aspirazione. Nonostante tutto abbia il sapore dell'irrealtà, ciò che conta è l'idealizzazione di una società aristocratica nella quale Timon sogna di vivere. È interessante notare come l'unico ammesso a corte che non si adegua ai canoni del perfetto cortigiano sia Apemantus, il filosofo cinico dal linguaggio aspro e spesso accanito; Apemantus viene tollerato nonostante la sua brutale schiettezza come se l'accettazione dell'alterità in questo caso completasse il senso di armonia generale.

L'utopia rinascimentale di Timon si completa con il culto di Atene come città perfetta, al cui interno tutto si muove con armonia e nobiltà, ricordando al lettore attento la *Great Chain of Being* tanto cara agli elisabettiani. Per questo motivo, quando Timon sarà assalito da Caphis – il servo di uno dei suoi creditori – rimarrà incredulo di fronte all'indelicatezza della sua richiesta: chi non risponde agli ideali di decoro e compostezza non può essere un ateniese; e quando Timon scoprirà che Caphis è davvero ateniese, inizierà a rendersi conto che la città dei suoi ideali non esiste. Tuttavia, grazie alla rifrazione del messaggio, il pubblico è a conoscenza di questa peculiarità già dall'inizio del dramma a partire dai quattro personaggi emblematici citati *supra*, che rappresentano l'identificazione della sfera estetica con quella economica in un sistema in cui

la ricchezza rappresenta l'unico criterio di giudizio morale, dagli oggetti di scena, dalla *imagery* ricorrente (le pietre, l'oro, la malattia, la morte), che rivelano, secondo un metodo che è di tutti gli elisabettiani ma che Shakespeare e Middleton portano a un grado estremo di sottigliezza, quale sia la realtà che si cela dietro l'apparenza.

Questa paradossale dialettica fra essere e apparire è veicolata da un'atmosfera di sgradevolezza che si sviluppa gradualmente grazie a una serie di immagini ricorrenti, in particolare modo legate al cibo, agli animali e al sesso. Per esempio, se si pensa alla scena in cui Timon invita Apemantus a un momento conviviale (1.1.203-6), tale invito si colora di toni disgustosi e attesta la metamorfosi del perfetto cortigiano in animale ingordo e lussurioso. Il gioco dello sdoppiamento è continuamente riproposto, anche in momenti del dramma presumibilmente secondari. Nella scena del *masque*, ad esempio, la sorpresa che Timon mostra all'arrivo delle dame – precedute da un Cupido che le annuncia – è mera finzione; senza che il protagonista lo percepisca, il momento metateatrale diviene spettacolarizzazione della realtà che circonda il mecenate, una sorta di vita-allestimento di Timon, conformemente al suo ideale di principe munifico.

La prima parte del *Timon of Athens* mostra, dunque, la cieca prodigalità del protagonista eponimo: nella sua cecità egli crede di essere circondato da cortigiani esemplari che condividono il suo stesso ideale di armonia e, quando questi cesseranno di recitare la propria parte, diverranno negazione del sogno rinascimentale della corte intoccabile e si sveleranno, invece, come i rappresentanti delle «times deformities»⁷ che negano la solidarietà sociale, appannaggio dell'interesse individuale. Timon, invece, si rivela un uomo in gabbia, imprigionato in se stesso e nella maschera che si è imposto di indossare; una prigionia che è alimentata dai falsi amici che, ipocritamente, impediscono lo svelamento della verità e, nel

⁷ Ben Jonson, *Every Man out of His Humour*, Introduction, vv. 120-21.

momento in cui questo avverrà, costringeranno Timon a un imprigionamento fisico, assediato dai servi dei suoi creditori nella sua stessa dimora.

Anche in quanto documento prezioso della crisi storica ed epistemologica fra Cinquecento e Seicento, *Timon of Athens* sviluppa un ennesimo messaggio, doppio e frammentato: la vicenda di Timon, con le sue idee medievali, tradizionali quindi per il pubblico elisabettiano, come la condanna della menzogna, e quella del protagonista come figlio di un mondo nuovo che Shakespeare e Middleton guardano con sgomento e che rappresenta l'immagine della frattura fra reale e ideale. Difatti, il Timon greco diventa giacomiano e la realtà economica entro cui si muove il dramma mostra chiari riferimenti al momento storico-culturale dominato dalla logica economica che si manifesta come l'espressione più spregevole dell'avarizia e di una coscienza priva di qualsivoglia dignità.

Il complesso gioco di sdoppiamenti che sostiene stilisticamente lo sviluppo del tema fondamentale di questa tragedia, e cioè lo scontro fra essere e sembrare nei rapporti sociali e nell'individuo stesso, si complica con un'ulteriore rifrazione, che riguarda lo stesso Timon; una dicotomia semiotica fra "dentro" e "fuori" se si pensa a Timon prima e dopo la caduta – a meno che non condividiamo l'intuizione di J.C. Maxwell (Maxwell, 1948: 198), secondo cui Timon sarebbe un uomo rovinato fin dall'inizio. Si pensi alle battute del Poeta in apertura del dramma, dove attraverso un racconto in cui vengono narrate le vicende di un personaggio immaginario (non a caso simili a quelle di Timon, cui la fortuna volge improvvisamente le spalle) annuncia senza rendersene pienamente conto l'avvento di una condanna:

POET

'Tis common:

A thousand moral paintings I can show

That shall demonstrate these quick blows of Fortune's

More pregnantly than words.

(1.90-3)

Il Poeta insiste sul mitologema della ruota della fortuna⁸, assai frequente in Shakespeare. Si richiami alla mente, ancora una volta, il *Merchant of Venice* in I.v.1, e Antonio, che pur di sfuggire alle imprevedibili svolte del destino è disposto persino a morire, conscio che la ruota della fortuna spesso decreta che il povero sopravviva al termine della sua ricchezza per soffrire una nuova povertà. Timon, inesorabilmente, sarà vittima di questa stessa sorte implacabile.

Come i due drammaturghi guardavano con sgomento alla brama di potere, di successo, di gratificazione terrena, così il pubblico elisabettiano percepiva che la generosità di Timon, visibilmente gratificato dalle adulazioni, altro non rappresentava che una forma di autocompiacimento narcisistico, che rifletteva, quindi, la decadenza della classe nobile. Timon cade ed è al contempo colpevole della sua rovina. E poiché in Shakespeare, e anche in Middleton, lo sviluppo dell'intreccio tragico si accompagna a una corresponsabilità interna dell'eroe, Timon precipita negli abissi, ghiotto dell'effimera grazia umana e dimentico dei valori spirituali che pur aveva tanto ostentato a parole.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Shakespeare, William and Middleton, Thomas, *Timon of Athens*, John Jowett, 2004 (ed.), Oxford: Oxford University Press.

⁸ R. Soellner (Soellner, 1979: 71) vede rispecchiata la circolarità della fortuna nella struttura del *Timon* grazie al *subplot* relativo ad Alcibiades, secondo cui la tragedia inizierebbe con Timon favorito dalla fortuna e, in seguito, schiacciato dalla stessa durante la caduta.

Bibliografia secondaria

- Bradbrook, Muriel Clara (1969²): *Shakespeare the Craftsman*, 1968, London: Chatto & Windus, 1969.
- Brill, Lesley W. (1979): "Truth and *Timon of Athens*", *MLQ*, 40, pp. 17-36.
- Butler, Francilia (1966): *The Strange Critical Fortunes of Shakespeare's Timon of Athens*, Ames: The Iowa State University Press.
- Campbell, O.J. (1943): *Shakespeare's Satire*, London: OUP.
- Collins, A.S. (1946): "*Timon of Athens*. A Reconsideration", *The Review of English Studies*, 22, pp. 96-108.
- Dollimore, John (1985): "Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism", in Dollimore, J. and Sinfield, A. (eds), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Frye, Northrop (1965): *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York: Columbia University Press.
- Harrison, George B. (1951): *Shakespeare's Tragedies*, London: Routledge & Kegan Paul.
- King, Rosalind (1984): "Black Vesper's Pageant: Emblems of Tragic Stagecraft in Shakespeare", in Bradbury, M. and Palmer, D.J. (eds), *Shakespearean Tragedy*, London: Edward Arnold.
- Knight, Wilson (1988⁴), *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*, Oxford: OUP, 1957.
- Lancashire, Anne (1970): "*Timon of Athens*: Shakespeare's *Dr. Faustus*", *Shakespeare Quarterly*, 21, pp. 35-44.
- Le Goff, Jacques (1967): *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris: Artaud.
- Mahood, Molly M. (1957): *Shakespeare's Wordplay*, London: Methuen.

- Maxwell, J.C. (1948), "*Timon of Athens*", *Scrutiny*, XV, pp. 194-208.
- Melchiori, Giorgio (1976): *Timon of Athens*, in Melchiori, Giorgio (a cura di), *Shakespeare – I drammi classici. Teatro completo di William Shakespeare*, Milano: Mondadori, vol. V.
- Soellner, Rolf (1979): *Timon of Athens, Shakespeare's Pessimistic Tragedy*, Columbus: Ohio State University Press.
- Wain, John (1968): *The Living World of Shakespeare*, London: Macmillan.

**“We are such stuff / As dreams are made on
and our little life / Is rounded with a sleep”:
il sogno-sonno di Alonso Quijano**

Loretta Frattale

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

È oltremodo significativa la presenza, nel panorama letterario dell'Alta Modernità – i secoli d'oro per la Spagna (XVI-XVII), l'età elisabettiana per l'area anglosassone (1576 o 1577-1642)¹ – di opere tematicamente organizzate intorno al motivo del sogno. Per quanto riguarda lo scenario a me più familiare, quello ispanico, a suo tempo minuziosamente esplorato da Teresa Gómez Trueba (1999), anche solo spigolando disordinatamente fra le copiose produzioni teatrali degli eccelsi Lope de Vega (*Barlaán y Josafat*), Tirso de Molina (*El vergonzoso en palacio*), Calderón de la Barca (dal dramma classico *La vida es sueño* alla breve e folgorante commedia burlesca *Céfalo y Pocris*), oppure pescando più fortunatamente fra le acque torrenziali della poesia cinque-seicentesca, da Juan Boscán a Garcilaso de la Vega (nella cui seconda egloga il pastore Salicio si meraviglia di come il sogno «curi con il suo nettare compassionevole un cuore spezzato»²), Fernando

¹ Recupero periodizzazione (1576 o 1577-1642) e relativa denominazione (età elisabettiana) in area anglosassone dall'introduzione della stessa Daniela Guardamagna – qui festeggiata da amici e colleghi per il suo pensionamento – al volume *L'assenza del cielo. Il teatro inglese da Giacomo I alla chiusura dei teatri* (Guardamagna, 2001), pre-print di un saggio che, con alcune varianti, sarebbe stato di lì a poco pubblicato nel terzo volume della *Storia del teatro inglese* diretta da Agostino Lombardo (Anzi-Guardamagna, 2002). I dati sono riportati a p. 9.

² Nell'originale: «el sueño baña con licor piadoso,/curando el corazón despedazado/». (vv. 90-91). Quando non diversamente specificato, la

de Herrera, Francisco de Quevedo e i già menzionati Lope e Calderón, con Quevedo in prima linea, sia per l'ampia varietà di generi in cui si è cimentato nelle sue evocazioni oniriche (inni, suppliche, elogi, omaggi), sia per la maestria raggiunta nel sonetto onirico a sfondo morale, ma anche erotico («Ah Floralba! Ho sognato che... Lo dico?/ Ma sì, che sogno è stato: che ti godevo»³), si raccoglie rapidamente un'ampia campionatura. Innumerevoli, dunque, in contesto specificamente ispanico, tanto le drammatizzazioni a sfondo onirico, quanto i sonetti di poeti dormienti, oppure insonni, oppure in dormiveglia. Di questi ultimi il più famoso è quasi certamente quello di Juan Boscán: “Dulce soñar y dulce congojarme” (“Dolce sognare e dolce l'angosciarmi!”, nella versione italiana proposta in rete da Maria Rita Traina⁴), così elegiaco e al tempo stesso riflessivo, focalizzato su una struggente condizione di amante in bilico tra sogno e veglia, tra speranza e disinganno.

La natura fortemente visiva del sogno fa anche sì che, in qualunque modalità testuale, la figura del sognatore sia sovrapponibile a quella di un attore in scena e la trama onirica si conformi a quella di un dramma teatrale, con la vita – “la nuda vita”, la vita, overosia, senza qualificativi, su cui da tempo riflettono Giorgio Agamben (2009) e Roberto Esposito (2004) nelle rispettive discettazioni sulla prospettiva biopolitica e biopoetica tracciata negli anni Settanta da Foucault e ora riconsiderata anche in sede bioculturalista da Michele Cometa (2017) – a ricomprenderle entrambe in quanto scaturigine e insieme repertorio di tutte le forme che il sogno e i sognatori possono assumere nel teatro senza quinte della

versione italiana dei testi spagnoli citati all'interno dell'articolo è di chi scrive.

³ Incipit del sonetto 337, secondo la numerazione proposta nell'edizione di José Manuel Blecua (1983²): «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo? / Sí, pues sueño fue: que te gozaba».

⁴ Sonetto XCV, stando all'edizione delle opere complete di Boscán curata da Carlos Clavería (1999). La versione italiana di Maria Rita Traina (2012) è consultabile in rete (<https://parosimoro.blogspot.com/2012/12/traduzioni-e-memoria-dulce-sonar-di.html>).

mente umana e nel teatro in senso stretto, quello monumentale, con i suoi scenari e macchinari.

In quegli stessi anni Shakespeare, in uno dei suoi innumerevoli capolavori, *La tempesta* (1611), faceva pronunciare al Mago Prospero, già duca di Milano, esiliato su un’isola misteriosa – forse mediterranea, forse caraibica – popolata di streghe e spiritelli, un’asseverazione in seguito così spesso citata da diventare un *refrain*, in cui vita-sogno-teatro si allineano in una sorta di eclissi del senso:⁵

We are such *stuff*
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep (Atto IV, scena I).

Di questo passaggio shakespeariano, in italiano leggibile sia nella versione di Giuseppe Saverio Gargano per la prima volta pubblicata – postuma – nel 1933 (Shakespeare, 1964):

Noi siamo della stessa *sostanza* di cui son fatti i sogni, e la nostra breve vita è circondata da un sonno

sia in quella successivamente proposta da Agostino Lombardo (Shakespeare, 2004):

Noi siam della *materia*
Di cui son fatti i sogni
E la nostra piccola vita
È circondata da un sonno.

sia in quella ancora più recente di Roberto Mussapi (2017), che invece recita:

Noi siamo della stessa *stoffa* di cui sono fatti i sogni,
e la nostra piccola vita è circondata da un sonno.

⁵ La frase è all’interno del discorso che Prospero rivolge al giovane Ferdinando – che lui stesso ha fatto naufragare in quell’isola secondo un suo preciso disegno di riscatto – subito dopo che un intero teatro, su cui si sono avvicendati prodigi e meraviglie, svanisce nel nulla. In questo frammento di testo e nelle corrispondenti traduzioni di seguito trascritte l’enfasi è mia.

mi colpisce, oltre al carattere non più duale ma di assoluta reciprocità che assume la relazione vita-sogno, ben rilevato da Umberto Curi in un saggio recente (Curi, 2021), la compresenza dell'elemento onirico-fantastico con quello bio-fisiologico, il sonno. La vita, insomma, pontifica il Mago Prospero, non è come un sogno ma sogno *tout court*, quando non addirittura sonno, e lo stesso sognatore, impastato a sua volta di sogni, è parte di una comunità di dormienti o immerso in una sorta di sonno cosmico di cui non si ha propriamente esperienza ma solo sentore. Mi incuriosisce anche la traduzione del termine *stuff* in “stoffa” proposta da Roberto Mussapi, secondo il senso letterale – a quanto pare – dell'inglese del tempo ma controcorrente rispetto alle opzioni più generiche (sostanza, materia), anche molto autorevoli, registrate e affermatesi nel corso degli anni (almeno dal cuore del Novecento in poi). Lo scrittore piemontese la giustifica in questi termini:

Sostanza è termine generico, sostanza è il ferro, duro e durevole, sostanza è il legno, solido anche se corruttibile, sostanza è l'acqua scorrevole e impalpabile, sostanza sono tante cose, solide o inconsistenti, più o meno dure o malleabili. La stoffa invece è una sostanza particolarissima: nasce dalla tessitura di fili, da un disegno che crea quella particolare, unica sostanza, dal nulla. Prima della stoffa, infatti, c'è il vuoto: la trama, a poco a poco, ordisce un tessuto, che acquista fisionomia, ma non solidità. Copre il nostro corpo o le pareti, o un mobile, o le finestre da cui si vedrebbe il paesaggio, mutando l'aspetto di tutto ciò che ammantata: stoffa sono i costumi degli attori, i lenzuoli dei fantasmi, stoffa è ciò che prende forma e illude proprio in quanto privo di consistenza propria. Ecco che dire che siamo della stessa stoffa dei sogni significa affermare la nostra natura effimera ma anche magica: nati dal nulla, da una trama invisibile, ci muoviamo leggeri sulla scena del mondo, e ciò che muove, ci anima, è un mistero celato da quel tessuto (Mussapi, 2017).

La vita, il sogno, il teatro sarebbero dunque fatti di una stessa «stoffa»; di quella tramatura o intreccio – non rigido e anzi leggero, aereo – di materiali diversi, alcuni concreti (cor-

porei), altri volatili o immaginali (mentali), che li fa sussistere, “essere”, per quello che sono: un insieme dinamico e mutevole di forme e figure che appaiono e scompaiono dinanzi agli occhi dello spettatore, anch’egli destinato a svanire all’interno di un sogno che è nella mente dormiente di altri. Quest’idea, che mina alla radice qualsiasi umana aspettativa di autoaffermazione, è stata variamente modulata nel corso dei secoli (da George Berkeley – citando un po’ alla rinfusa e giusto per ricordare le pietre miliari – a Johann Heinrich Heine, Miguel de Unamuno, Jorge Luis Borges), ma è con gli scrittori primo-secenteschi, tra cui Shakespeare, e in ambito ispanico Cervantes, Calderón, Quevedo (autore di straordinarie allegorie satiriche del proprio tempo diffuse, per l’appunto, con il titolo *Sueños y discursos*), che comincia a organizzarsi in una formulazione vincolante e duratura.

Che il reale sia sogno, teatro, *fiction*, e il sogno o il teatro siano ricompresi nel concetto sempre più evanescente di vita, o “reale”, è uno dei *leit motiv* dell’era cosiddetta moderna, che entrerà ufficialmente in crisi nel nostro recente passato con l’avvento della postmodernità, la quale non rinnegherà quell’iniziale propensione all’ambivalenza e all’antinomia concettuale ma la declinerà in modo ancora più obliquo. Tant’è che quel groviglio di vero e falso, di vissuto e sognato, di reale e immaginato, è ancora oggi un nodo generatore di creatività per scrittori di ogni tendenza o stile e l’impressionante diffusione di generi e sottogeneri d’incerta classificazione (quali l’*autofiction*, l’*autonovela*, la *faction*, il docufilm, il *roman fusion*, l’eterobiografia, dove verità e finzione, realtà e immaginazione, si intrecciano in vario modo ma sempre ribadendo l’assoluta arbitrarietà di un possibile netto confine che separi il vero dal falso, la vita dal teatro, la realtà dal sogno) ne è conferma.

Anche se, va pur detto, la prospettiva di fondo è stata nel frattempo ribaltata. Nei testi auto- e meta-finzionali della modernità (alta e bassa), infatti, dal capolavoro cervantino a *Cartas Marruecas* di José Cadalso (finto manoscritto ritrovato

il cui supposto *editor* ha lo stesso nome dell'autore, è nato nella stessa città, nello stesso giorno e nella stessa ora, pur essendo presentato come altri rispetto allo scrittore), alle *nivolas* di Miguel de Unamuno (sorta di antiromanzi in cui l'autore è presente anche come personaggio e la sua persona, le sue idee, le sue affermazioni si mescolano con eventi totalmente immaginari), ai tanti testi ad alto grado di autoreferenzialità più o meno dissimulata (dalle *Sonatas* di Valle-Inclán alla celebre trilogia di José Martínez Ruiz, al termine della quale l'autore deciderà di assumere anche nella vita reale il nome del protagonista Azorín, a *El árbol de la ciencias* di Pío Baroja) – l'amica Guardamagna mi perdonerà se, da ispanista, prendo ad esempio solo testi ispanici –, gli autori solevano autorappresentarsi come personaggi problematici per disidentificarsi, distanziarsi da sé stessi e dalle loro creature. Le esperienze di vita vera, i riferimenti alla vita reale, sommersi dalla nebbia onirica dell'invenzione poetica – ne ho già scritto in un recente articolo sulla *sui generis* autobiografia di Fernando Aramburu, *Autorretrato sin mí*, pubblicata nel 2018 (Frattale, 2021) – perdevano il loro statuto di realtà. Nella *nivola* unamuniana il reale si trasformava in romanzesco, l'autore in *ente de ficción*, in un personaggio da romanzo. Tutto, insomma, convergeva verso un'idea di realtà come simulacro. Nell'attuale narrativa autofinzionale – in cui, per dirla con Raffaele Donnarumma, «come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono» ma anche dove, «come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti» (Donnarumma, 2022: 32) –, il trattamento romanzesco cui viene sottoposta l'esperienza vitale risulta invece funzionale a un ulteriore, alternativo inveramento della stessa. Nel presente della scrittura, nel modo in cui l'autore riordina a posteriori i propri ricordi o immagina ciò che può essere accaduto o sarebbe potuto accadere, egli riscrive la propria vita, incide materialmente sulla sua trama, sulla sua stoffa. Che

gli avvenimenti narrati siano o non siano reali è totalmente irrilevante. E non tanto perché la verità, in questi testi come in qualunque opera letteraria degna di tale denominazione, è, e non può che essere, un effetto della costruzione verbale (l'effetto di realtà di cui parlava Barthes nel 1968), ma perché è il trattamento romanzesco ciò che rende possibile una più compiuta concretizzazione (*embodiment*) dell'ordito vitale. Il vissuto e l'identità che è in gioco nel processo di scrittura delle attuali *autofiction* – assumo e sintetizzo quanto osserva Julia Musitano nel suo originale approccio teorico al genere – non sono anteriori al processo della scrittura, non accadono realmente dinanzi allo sguardo dell'autore, non si basano sulla “retrospezione” (lo sguardo rivolto al passato), ma sulla «prospettiva che accompagna l'azione inventiva della scrittura»⁶ (Musitano, 2016: 113). È così che il sonno-sogno, l'immaginato, una volta pensato e reso scrivibile e poi anche leggibile dalla mente umana, genera nuovo “tessuto”, nuova “stoffa”. Fuor di metafora: nuovo vissuto.

Ciò premesso, dedico all'amica e collega Daniela Guardamagna, insigne studiosa dell'opera di Shakespeare e di scenari onirico-distopici contemporanei, una mia breve, leggera, libera riflessione-digressione sul sogno-sonno di Alonso Quijano.

Sul delirio (o sogno ad occhi aperti) di questo lettore compulsivo, Cervantes costruisce, come è noto, il *Quijote* (1605, prima parte; 1615, seconda parte); romanzo tra i più rivoluzionari (nonostante l'evidente ancoraggio alla tradizione letteraria anche transnazionale che lo precede) e precocemente distopici (anche se predestinato all'olimpico dei classici) della modernità occidentale. Uno dei pilastri centrali del capolavoro cervantino è proprio il rovello del vivere simultaneamente dentro e fuori del proprio tempo. Don Quijote stesso è «un anacronismo viviente» (Riquer, 1992: LXXIV) e il suo mondo un cronotopo paradossale, uno spazio-tempo sbilanciato

⁶ Nell'originale: «prospección que acompaña la acción inventiva de la escritura».

tra passato e futuro, tra la nostalgia di una mitica età dell'oro mai realmente perduta perché mai davvero esistita (ma sempre anelata) e la possibilità dell'utopia, lo slancio verso il futuro. Può sembrare che il *Quijote* inneggi al passato, ma nelle sue pagine è il futuro ad essere costantemente interrogato ed evocato: il futuro di ogni lettore, sia quello contemporaneo di Cervantes, sia quello dei tempi a venire.

Alonso Quijano è, inoltre, inequivocabilmente, un sognatore, anzi, un sognatore al quadrato. Sogna i sogni altrui. Quando sogna non prende spunto dalla realtà, ma dai libri che ha letto e lo hanno fatto delirare. C'è un doppio filtro – spiega Michel Foucault (1967: 61-65) – tra lui e il reale in cui Cervantes lo iscrive e lo fa muovere. Il primo filtro è la letteratura, un mondo parallelo a quello reale, che la lettura maniacale dei libri di cavalleria – come in un sogno – gli ha rivelato; il secondo è la sua personale inclinazione al sogno, soprattutto quello ad occhi aperti, un ulteriore schermo che, sovrapposto al primo, gli fa rivivere le avventure libresche spingendolo all'azione, a intervenire con determinazione sulla realtà quando non aderisce a quella letta nei libri.

Così ce lo rappresenta Doré nelle sue memorabili illustrazioni, per la prima volta inserite in un'edizione francese del *Quijote* del 1863⁷. Nell'illustrazione d'apertura, quella che immette nel vivo del racconto, si vede Alonso Quijano addormentato su una sedia della sua biblioteca, accerchiato da ciò che sta sognando.

⁷ Fornisco per esteso, in questa nota, i dati della forse più celebre e fortunata edizione francese del *Quijote*: M. Cervantes, *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, traduction de Louis Viardot, avec les dessins de Gustave Doré, gravés par H. Pisan, 2 voll., Paris: Librairie de l'Hachette et C^a, 1863.



Figura 1

Il caos della stanza riflette quello della mente dell'idalgo, che non è più in grado di riconoscere la verità dalla finzione, la realtà dal sogno. Il movimento vorticoso di personaggi, scenari, oggetti appartenenti ai libri che Alonso Quijano ha letto ossessivamente riflette con eccezionale plasticità e forte impatto visivo la sua mente confusa, incapace di discernere tra le esperienze dello stato di veglia e quelle oniriche, tra scrittura e realtà.

L'illustrazione successiva lo ritrae in pieno delirio chisciottesco (figura 2). L'eroe cervantino appare ora sveglio, ma le creature fantastiche evocate dalla lettura e generate dal sogno sono ancora lì; incombono minacciose ed egli è pronto a fronteggiarle, confondendosi con esse. Sono i personaggi tipici dei libri di cavalleria (fate, streghe, maghi, giganti, cavalieri) e lui sembrerebbe in preda ad un sogno ad occhi aperti.



Figura 2

L'Alonso Quijano che sotto mentite spoglie se ne va in giro per il mondo a «enderezar tuertos», ovvero sia a raddrizzare ciò che è storto, le storture, le ingiustizie (ma in spagnolo la parola *tuerto* può voler significare anche guercio e quindi un difetto di visione), trovando ovunque non uomini ma maschere, non vita ma letteratura, potrebbe, insomma, non essersi mai svegliato dal suo sonno, né essere mai uscito dalla propria biblioteca.

Nel suo sogno-sonno la *sierra morena* brulica di gentiluomini di corte, vestiti come pastori, che – come nelle pastorali – muoiono d'amore (da Grisostomo a Cardenio) per altrettante neo-pastorelle fuggite dalla corte; di principesse e duchi che organizzano spettacolari giochi di società in maschera (le cosiddette *fiestas barrocas*); di fascinose Zoraidas che sembrano appena uscite da un romanzo moresco; di coppie che si

scambiano come nel miglior teatro barocco. Non c'è modello di romanzo, di testo letterario, che non sia evocato e al tempo stesso deformato da Cervantes e dal suo paladino, la cui vita è, anche letteralmente, un romanzo, né desidererebbe che fosse diversa. La dimensione di personaggio letterario che si è conquistato nei panni di Don Chisciotte gli ha dilatato, espanso, il senso della vita: Alonso Quijano è ora il folle innamorato di una donna inesistente, ora il paladino dei deboli (da cui i deboli finiscono tuttavia per tenersi alla larga), ora il liberatore degli schiavi (anche se manigoldi), ora l'eroe di mondi “diversi” (terrestre, ctonio e astrale) esplorati lungo il cammino (dal viaggio sotterraneo all'interno della grotta di Montesinos al viaggio astrale in groppa al cavallo Clavileño, che per l'appunto è di legno). Tutti questi profili che il personaggio incarna mostrano in trasparenza uno stesso ordito, una filigrana, una doppia anima che li lega saldamente assieme, una specie di endoscheletro che sostiene ogni ulteriore sviluppo sia del personaggio che della narrazione. Questo cordone gangliare del corpo chisciottesco, cui può essere ricondotto ogni spunto compositivo e ideativo del romanzo, ovvero sia l'indissolubile intreccio di realtà-sogno-*fiction*, riflette con sottigliezza ed efficacia sublimi il radicale cambiamento nella visione e percezione del reale che le diverse culture europee hanno maturato nel corso del Rinascimento. L'impossibilità di definire il reale, di oggettivarlo, di farne la solida terra di conquista, narrativamente sviscerata nel *Quijote* in ogni suo aspetto e variante poetico-antropologica, segna infatti uno scatto significativo verso una concezione più dialettica della modernità rispetto agli ottimistici e rigidi proclami rinascimentali; una concezione destinata a rinnovare periodicamente il proprio assetto concettuale nel senso di un progressivo e ciclico riallineamento ora agli statuti del reale, ora a quelli dell'ideale.

Il *Quijote* è però un modello valido anche per la narrativa post- o trans-moderna di oggi, così oscillante tra prosa memorialistica e *autofiction*, tra romanzi inchiesta e scritture *fantasy*, distopiche. La contaminazione dei generi è in pieno

fermento, registra lo stesso Donnarumma (2011), per altri versi incline a ritenere letteratura e cultura postmoderne in via di esaurimento. Il realismo del romanzo post-moderno include infatti, non meno di quello cervantino, la coesistenza di molteplici realtà. Anche i nuovi media s'intersecano, ora, nella forma romanzo. Intertestualità e riscritture regnano, insomma, ancora sovrane.

Se la vita è una linea retta, come ci dice Alonso Quijano in punto di morte, prendendo le distanze dai propri avventurosi, poetici trascorsi chisciotteschi:

«Signori – disse don Chisciotte – andiamo(ci) piano, perché nei nidi di ieri oggi non c'è più passeri. Io fui pazzo e or son savio; fui don Chisciotte della Mancia, e ormai, come ho detto, sono Alonso Quijano il Buono» (Cervantes, 1967⁴: 1182)⁸

vivere è – come ci ha raccontato Don Chisciotte nel corso della sue fantastiche avventure – una linea piena di curve, alti e bassi, varchi e sbarramenti, spazi chiari e luoghi oscuri, da raccontare e scrivere in tutte le loro oniriche volute, ma con sobrietà e lucidità, senza avvitamenti, senza dispersioni, puntando dritti alla fine. Vivere non è l'ibridazione fine a sé stessa, ma la molteplicità iscritta in un'unità di senso, una superficie sfaccettata ma compiuta, in grado non solo di resistere ma di arricchirsi nutrendosi della vitale erosione del tempo.

⁸ «Señores —dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno» (Cervantes, 2004: 1103). La traduzione italiana riportata nel testo è di Vittorio Bodini.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- Cervantes, Miguel (1863): *L'ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, trad. di Louis Viardot, con i disegni di Gustave Doré, incisioni di H. Pisan, 2 voll., Paris: Librairie de l'Hachette et C^a.
- Cervantes, Miguel (1967⁴): *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di Vittorio Bodini, Torino: Einaudi.
- Cervantes, Miguel (1998): *Don Quijote de la Mancha*, edición del IV Centenario, a cura di Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española.
- Shakespeare, William (1964): *Tutte le opere*, Praz, Mario (ed.), Firenze: Sansoni Editore.
- Shakespeare, William (2004), a cura di Agostino Lombardo, *La tempesta*, Milano: Feltrinelli Editore.

Bibliografia secondaria

- Agamben, Giorgio (2009): *Nudità*, Milano: Nottetempo.
- Anzi, Anna - Guardamagna, Daniela (2002): *Storia del teatro inglese: il teatro giacomiano e carolino*, Roma: Carocci Editore, III vol.
- Boscán, Juan (1999): *Obra completa*, a cura di Carlos Clavería, Madrid: Cátedra.
- Cometa, Michele (2017): *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Curi, Umberto (2021): *Fedeli al sogno. La sostanza onirica da Omero e Derrida*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Donnarumma, Raffaele (2011): “Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno”, *Allegoria*, XXIII.64.3, pp. 11-50.

- Esposito, Roberto (2004): *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino: Einaudi.
- Foucault, Michel (1967): *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano: Rizzoli, 1967, pp. 61-65.
- Frattale, Loretta (2021): *Autorretrato sin mí de Fernando Aramburu en su esencia fractal*, «RILCE», 37.3, pp. 1113-27.
- Gómez Trueba, Teresa (1999): *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género*, Madrid: Cátedra.
- Guardamagna, Daniela (2001): *L'assenza del cielo. Il teatro inglese da Giacomo I alla chiusura dei teatri*, Milano: Edizioni MABeL.
- Musitano, Julia (2016): “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”, *Acta literaria*, 52, pp. 103-23.
- Mussapi, Roberto (2017): *La trama e l'ordito dei sogni: siamo noi*, «Succede oggi», [on line]: <https://www.succedeoggi.it/2017/03/https://www.succedeoggi.it/2017/03/la-trama-e-lordito-dei-sogni-siamo-noi/la-trama-e-lordito-dei-sogni-siamo-noi/> (data ultima consultazione 01/09/2023).
- Riquer, Martín de (1992): “Introducción”, in Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Planeta, pp. IV-LXXXIV.
- Traina, Maria Rita (2012): *Traduzioni e Memoria : Dulce soñar di Juan Boscán*, [on line]: <https://parosimoro.blogspot.com/2012/12/traduzioni-e-memoria-dulce-sonar-di.html> (data ultima consultazione 01/09/2023).

Tradurre (e ritradurre) poesia. Una breve nota

Matteo Lefèvre

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Traduttori e critici non hanno più dubbi sulla stretta relazione di contiguità che esiste tra la scrittura lirica e la sua versione, che è da concepirsi come un «genere letterario a sé» (Buffoni, 2004: 21). La traduzione poetica si propone come esperienza ermeneutica, ma soprattutto come «processo creativo» (Siles, 2014), nell'ambito del quale il ruolo principale è incarnato dalla figura del “poeta-traduttore”, artefice duttile ed eclettico, la cui importanza diviene essenziale in seno alla produzione artistica di ogni nazione e al suo sistema letterario (cfr. Taravacci, 2015). O sarebbe meglio parlare di «polisistema», dove, nella prospettiva di Even-Zohar (1995), ogni opera tradotta ha una sua piena dignità e occupa un posto specifico nella scala dei saperi e degli influssi, in quella del gusto e degli orientamenti culturali. L'esperienza del traduttore, inoltre, i suoi obiettivi e le sue strategie, consentono storicamente di individuare, come sottolinea Meschonnic (1999), una precisa *poétique du traduire*, che definisce concretamente programmi e ambizioni di chi realizza il lavoro. Ciò consente di osservare da vicino la tensione dialettica che si verifica tra una visione *source-oriented*, centrata sul testo-fonte, e una di tipo *target-oriented*, protesa maggiormente all'universo di ricezione, utile, anche per la critica, a squadernare le dinamiche che un testo-meta attiva, mediante il suo peso e la sua autonomia, nel panorama culturale che lo ospita. È un discorso che rinvia non tanto al concetto di fedeltà o infedeltà (Mounin, 1994), antico come la traduzione stessa, quanto piuttosto, tra suggestioni differenti, alla prospettiva ermeneutica nota come Etica della traduzione, che ha nella scuola francese, da Ber-

man in avanti, i suoi principali ispiratori (cfr. Berman, 1984 e 1999; Meschonnic, 2007). Al contempo, sul piano empirico, si tratta della capacità da parte del traduttore di assimilare e modulare alcune delle caratteristiche essenziali del testo lirico, dalla distribuzione delle risorse retoriche al sistema di versificazione, dalla disposizione dei «costituenti lessicali originari», come li chiama Giuseppe Sansone, alla riproduzione della «sinusoide melodica» del canto, magari ricorrendo a meccanismi di «addizione», «sottrazione» o «sostituzione» di detti costituenti (Sansone, 1989).

Nell'ambito della traduzione poetica non si può quindi prescindere dal confronto serrato con il ritmo e con certe sonorità connaturati all'origine. Ogni componimento traccia un proprio pentagramma, che in modo carsico o esibito affiora sempre tra i versi; e poco importa che ne scaturisca una serie di armonie stabili: vi è una "musicalità" che nasce anche dalla sua negazione, dal silenzio o dallo stridio. Il compito del traduttore di poesia, pertanto, da un lato è condizionato dal codice genetico di partenza, in cui accenti e cadenze hanno un'importanza decisiva, dall'altro gode di abbondante libertà nel ricreare un'inedita partitura nella propria lingua. Nel mondo della versione lirica, come sottolinea uno studioso e traduttore di lungo corso come Pietro Taravacci, spesso è proprio «la musica [...] a fare la differenza tra un testo che ha raggiunto un sufficiente livello estetico e un altro che ha mancato l'obiettivo» (Taravacci, 2017: 66); e tra accordi pieni e dissonanti, come ricorda Jenaro Talens, si dipana e celebra la «traducción como escritura» (Talens, 2000: in part. pp. 321-343), parte integrante dell'officina del poeta-traduttore, il quale costruisce la propria *poiesis* attraversando lingue e civiltà differenti e si fa a tutti gli effetti «transautore» (Ghignoli, 2014). È un'avventura che nel mondo ispanico conosce una fertile tradizione che nel Novecento si è attestata in figure di primissimo piano come Juan Ramón Jiménez (2006), si è evoluta lungo l'inquieto stagione degli anni sessanta – si vedano, per esempio, le traduzioni di Pavese realizzate da

Goytisolo (Pavese, 1962 e 1971) e studiate, tra gli altri, da Luisa Cotoner (2005) e da chi scrive (Lefèvre, 2020) – per poi dilagare nei decenni ultimi, coinvolgendo alcuni degli scrittori più interessanti dello scenario attuale, dallo stesso Talens (2000) a Jaime Siles (2006), José María Micó (2014) e Jordi Doce (2007). Le traduzioni poetiche raccontano dunque di un aspetto talvolta meno noto, in altri casi più ostentato, della creatività letteraria; ci dicono molto dell'esperienza culturale degli autori, delle loro competenze linguistiche in una prospettiva sempre più globalizzata, dei loro gusti letterari e anche delle loro predilezioni ideologiche; e infine ricordano la serie di rapporti diretti e indiretti che ognuno di essi ha avuto con gli scrittori stranieri, con certi paesi d'elezione, con il mondo editoriale ecc.

In questa direzione, si capisce per quale ragione i traduttori di poesia di ogni tempo si siano affannati a dar conto delle difficoltà e degli obiettivi del proprio impegno, che spesso si vede rappresentato, sul piano tassonomico, dalle definizioni più disparate e gratificanti, da «art à part» (Ascher, 2004) a «transpoesia» (Valesio, 1996), e, allo stesso tempo, almeno fino a qualche decennio fa, dai giudizi ben più ironici o denigratori sciorinati dai più diversi detrattori. D'altronde, la consuetudine del “negazionismo” teorico rispetto alla liceità di tale operazione è antica come la traduzione stessa e annovera autori, critici e filosofi di primo piano in un panorama eterogeneo e plurisecolare: Dante e Cervantes, Croce e Ortega y Gasset, Madame de Lafayette e Victor Hugo, Gottfried Benn e Robert Frost (cfr. García de la Banda, 1993).

Sia come sia, chi traduce lirica manipola la materia grezza dell'origine, il suo lessico e il suo stile alla stessa maniera del poeta, è chiamato a ragionare come fa quest'ultimo nel chiuso del suo laboratorio, alla ricerca di un risultato che sia non solo linguisticamente e tecnicamente efficace, ma anche valido sul piano estetico. È un discorso “antipatico”, innegabilmente, poiché presuppone un giudizio, o quantomeno implica fattori che vanno al di là della perizia del filologo, della comparazione

di metodi o soluzioni strategiche e finisce per coinvolgere la sfera dell'esito felice oppure infelice. Non entriamo qui in una disputa fin troppo annosa, ma è doveroso isolare un altro elemento poco "scientifico" che fa della poesia, ancora una volta, un banco di prova dell'ermeneutica letteraria: ciò che spesso si verifica tra la personalità del poeta e quella del traduttore è uno stato di empatia profonda, una sorta di spiritualità condivisa che non può stabilirsi a tavolino o in accademia, che non nasce dalla frequentazione assidua di biblioteche o archivi né da illustri committenti. È una sorta di "affinità elettiva", un gioco di sguardi, riflesso di anime che si cercano e si trovano nell'effusione del verso, che fissano e squadernano i paradigmi del canone e della società di ogni epoca; che rivendicano l'appartenenza a quella regione universale, umanissima, della *République des Lettres*, in cui ogni alterità è conosciuta, libata e poi riproposta alla luce del proprio codice, di una piena vocazione. Su questa strada, i poeti-traduttori sono i protagonisti di una *weltliteratur* che in ogni tempo e luogo riscopre sé stessa, che si reinventa in una *voce* sempre nuova. Non era questo, alla fine, il *compito* che Benjamin affidava al traduttore? Non sarà proprio quest'etica della sopravvivenza, questa semiosi veramente illimitata, a salvarci dalla rovina di *kronos*? In questa maniera, ogni poetica della traduzione riafferma la forza intemporale dell'*ars vertendi* e insieme la sua «historicité radicale» (Meschonnic, 1999: 194), la costanza di un universo puntuale eppure in movimento; come in movimento è sempre anche il linguaggio che si accampa nei testi e nelle loro versioni, che la lirica esalta nei suoi passaggi più stretti, nella sua polivalenza strutturale, ma soprattutto nelle misure che tengono in piedi la sua immanenza e che guidano la traduzione.

Tradurre poesia è *fare* poesia, costruire un linguaggio, e un canto, fondati sulla consapevolezza critica, ma soprattutto sul comune sentire tra autore e traduttore, esponenti entrambi di una creatività in perpetuo divenire, pietre miliari di una cultura transnazionale che per sua natura si nutre di punti di

fuga e vettori molteplici. Per carità, come in tutte le relazioni appassionate spesso ci sono frizioni e impedimenti, attriti o allontanamenti, chiusure, riprese, per cui anche la traduzione ha conosciuto periodi più o meno floridi, tuttavia la poesia resiste a tutte queste congiunture, a urti, tradimenti e anatemi, e si ritrova nello slancio propositivo dei suoi artefici e nell'impegno innamorato dei suoi traduttori.

Nel caso della *ritraduzione* tutto questo non è raddoppiato, ma piuttosto *rivelato*. La ritraduzione, in effetti, è più che altro la scoperta di un destino, quello dei testi e della letteratura stessa. La poesia è fatta di storia e di universalità, ma la sua versione porta con sé i segni del tempo; e non solamente nella sua poetica, nei moventi e nei significati profondi, bensì, soprattutto, nel linguaggio e nel ritmo, nella composizione di immagini e spartiti. Nella poesia tradotta e ritradotta, con distinte soluzioni di continuità, troviamo le ragioni degli autori e degli esegeti, la lotta con il senso e con la forma, tra le soglie di una testualità che si realizza, si mostra e poi, inesorabilmente, esce anche di scena. Da qui la necessità costante dell'aggiornamento e del dialogo tra costruzioni primigenie e derivate, stili, figure, talenti. Il ritraduttore, specie dalla prospettiva della modernità, aggiunge alla responsabilità degli interpreti venuti prima di lui la consapevolezza della distanza, dei "precedenti", per usare un termine giuridico; è una libertà "condizionata" che scaturisce dall'elezione, dall'esperienza, ma anche, come dicevamo, da uno svelamento che, sul piano empirico, si fa confronto: con l'opera originale e, appunto, con le versioni del passato. Non v'è dubbio, del resto, che «i comportamenti traduttivi variano in diacronia» (Fusco, 2015: 120), e perciò anche le ritraduzioni vanno collocate in un determinato contesto, analizzate in base a fattori che riguardano sia la sfera culturale e comunicativa sia il discorso prettamente professionale. Quest'ambito, in particolare, detta le strategie dell'impegno in maniera rigorosa e consente di gettare uno sguardo anche sugli aspetti economici che coinvolgono la versione poetica, in particolare quelli legati

al mondo dell'editoria. È nelle dinamiche che si innescano su questo versante che possiamo osservare il passaggio da un approccio esclusivamente teorico e metodologico a quello pratico, lavorativo, che riguarda gli addetti ai lavori. Per prima cosa – lo ha ampiamente mostrato Holz-Mänttari (1984) individuando le dinamiche che entrano in ballo in ogni «azione traduttiva» –, fondazionale è senza dubbio il problema della committenza. Nell'universo editoriale, per esempio, risultano essenziali le questioni dell'opportunità commerciale che di frequente investono la ritraduzione: si va dalla riproposta dei classici al problema del copyright – non appena un autore va “fuori diritti” proliferano edizioni di ogni sorta –, dalla veste grafica alla promozione pubblicitaria in senso stretto, per cui a volte persino in copertina si allude alla nuova versione di un'opera. Ed è vero anche il contrario, per cui in molti casi si recuperano vecchie traduzioni in nome del loro valore documentario o della fama del primo interprete. Tutto rientra nella ricerca costante di pubblico, e anche la scelta del ritraduttore, specialmente in poesia, fa parte delle opzioni di mercato: può essere un noto professionista dell'editoria, uno studioso compassato oppure intraprendente, un poeta-traduttore, uno scrittore celebrato ecc. Questi, dal canto suo, oltre all'orgoglio di offrire la propria voce a un grande autore o anche solo a un testo dimenticato, oltre alla presunzione di aggiornare, magari di «migliorare» (Berman, 1990) le traduzioni precedenti, attraverso i canali giusti può godere di grande lustro e visibilità: soprattutto per i classici della poesia non si lesinano le recensioni, le presentazioni nelle sedi istituzionali, gli inviti alle fiere del libro e ai festival nonché la possibilità di accedere a premi specifici. Diverso il caso delle ritraduzioni distribuite nel contesto accademico, in cui perlopiù il traduttore è uno specialista *tout court*, il quale in questo modo rinsalda competenze filologiche e linguistiche rispetto alla propria area di lavoro. In tale orizzonte la versione è spesso inserita in un progetto più ampio e articolato, che contempla sia il testo sia il commento, l'articolazione critica: qui, naturalmente, e spes-

so in un dialogo fruttuoso con il referente, il ritraduttore definisce tempi e modi dell'impegno, vaglia la sede di destinazione, da una collana specializzata a un editore universitario; e sempre nelle sue mani saranno paratesti, note e bibliografie, così come qualsiasi altro apparato contribuisca a sottolineare la scientificità del compito.

Al netto di questa digressione di *realpolitik* traduttiva, come dicevamo, ritradurre comporta una dialettica sia con la *poiesis* originale sia con i suoi antecedenti. E i termini di paragone, in poesia, sono in genere acuiti dalla presenza del testo a fronte, consuetudine ormai quasi obbligata che permette di apprezzare le soluzioni più riuscite, ma offre anche il fianco alle puntuali osservazioni degli specialisti. Dinanzi al confronto con il passato i nuovi traduttori possono constatare vantaggi e svantaggi e sono chiamati a mostrare, da un lato, una buona dose di responsabilità critica e metalinguistica, dall'altro, una tecnica stringente e un discreto bagaglio di inventiva. Sul versante della prassi, l'agio maggiore si dà nella possibilità della verifica, di una possibile, ragionata collazione da attuarsi tra la versione del presente e quelle più antiche, riscontrando in queste ultime conferme o smentite, scelte spesso efficaci davanti a un'indecisione interpretativa o stilistica. Nondimeno, la presenza di traduzioni firmate da grandi maestri produce anche un certo imbarazzo, poiché queste possono risultare "ingombranti" per via dell'abilità di costoro, e rischia di imbrigliare il piglio espressivo del nuovo traduttore. È quest'ultimo, perciò, a dover mediare tra istinti divergenti, quello di conformarsi e quello di differenziarsi ad ogni costo, a dover instaurare una relazione produttiva con questo molteplice «avantesto» (Buffoni, 2004: 18-19), una relazione foriera di un'inedita lettura (e scrittura) d'autore. In una simile prospettiva le ritraduzioni poetiche sono i materiali principali per una storia transculturale della lirica, territorio senza confini, sistema ermeneutico dischiuso in grado di testimoniare la vivacità delle lettere tra epoche e contesti differenti, finalità sistemiche o estemporanee, editoria e accademia.

In tale prospettiva, ritradurre la poesia dà luogo a una tensione che non è – lo abbiamo sottolineato più volte – esclusivamente linguistica o stilistica, ma anche creativa, estetica, cifra essenziale di una poetica e del suo manifestarsi nel (con) testo di arrivo; e ciò in una logica che è chiamata a superare, a emendare le prove di un passato recente o remoto. È l'esperienza, in questo caso, a governare principi di metodo e soluzioni capillari, ma anche a saper ascoltare tali versioni, a comprenderne le ragioni e persino le incongruenze apparenti, a collocarsi nella loro scia con umiltà e anche audacia. Su queste fondamenta si edificano i pilastri di una fluttuante "poetica della ritraduzione": in questo modo la lirica e le sue versioni, lungo le coste frastagliate della storia, si fanno punti cardinali di una ricognizione nel territorio dei testi e del loro viaggio infinito, tra le sponde delle culture e dei loro protagonisti; tra i ritmi, le armonie e i sentimenti che ancora la poesia salva; tra le voci che, in ogni tempo, nelle lingue e nei luoghi più disparati, la fanno tornare a risuonare.

Bibliografia

- Ascher, Nicholas (2004): "Un art à part", in Oseki-Dépré, Inês (ed.): *Traduction & Poésie*, Paris: Maisonneuve & Larose, pp. 129-137.
- Berman, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*, Paris: Gallimard.
- Berman, Antoine (1990): "La retraduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes*, 4, pp. 1-7.
- Berman, Antoine (1999): *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris: Seuil.
- Buffoni, Franco (2004): "La traduzione del testo poetico", in Id. (ed.): *La traduzione del testo poetico*, Milano: Marcos y

- Marcos, pp. 11-26.
- Cotoner, Luisa (2005), “José Agustín Goytisolo, traductor”, in *Actas del I Simposio internacional José Agustín Goytisolo*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 17-37.
- Doce, Jordi (ed.) (2007): *Poesía en traducción*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Even-Zohar, Itamar (1995): “La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario”, in Nergaard, Siri (ed.): *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, pp. 225-38.
- Fusco, Fabiana (2015): “La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici”, *Translationes*, 7, pp. 113-124.
- García de la Banda, Fernando (1993): “Traducción de poesía y traducción poética”, in Raders, Margit - Sevilla Muñoz, Julia (eds.): *III. Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 115-135.
- Ghignoli, Alessandro (2014): “Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta”, *Testo a Fronte*, 50, pp. 31-47.
- Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Jiménez, Juan Ramón (2006): *Música de otros. Traducciones y paráfrasis*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Lefèvre, Matteo (2020), “Goytisolo traduciendo a Cesare Pavese. Anhelos y objetivos de un poeta-traductor”, *Ticontrè*, 14; on line: <http://www.ticontrè.org/ojs/index.php/t3/article/view/431> (data ultima consultazione 28/07/2023).
- Meschonnic, Henri (1999): *Poétique du traduire*, Lagrasse: Verdier.
- Meschonnic, Henri (2007): *Ethique et politique du traduire*, Lagrasse: Verdier.
- Micó, José María (2014): *Obra ajena. Dante, Jordi de Sant*

Jordi, Ausiàs March, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Goethe, Housman, Auden, Montale y otras versiones de poesía europea, Madrid: Devenir.

Mounin, Georges (1994): *Les belles infidèles*, Lille: Presses Universitaires.

Pavese, Cesare (1962): *Veinte poemas*, Santander: La isla de los ratones.

Pavese, Cesare (1971): *Antología poética de Cesare Pavese*, Barcelona: Plaza & Janés.

Sansone, Giuseppe (1989): “Traduzione ritmica e traduzione metrica”, in Buffoni, Franco (ed.): *La traduzione del testo poetico*, Milano: Guerini e Associati, pp. 15-24.

Siles, Jaime (2006): *Transtextos*, Santa Cruz de Tenerife: Artemisia Ediciones.

Siles, Jaime (2014): “La traducción poética como proceso creativo”, *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 242, pp. 195-205.

Talens, Jenaro (2000): *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio de Babel*, Madrid: Cátedra.

Taravacci, Pietro (ed.) (2015): *Poeti traducono poeti*, Trento: Università degli Studi di Trento.

Taravacci, Pietro (2017): “Musica ‘de otros’: poeti traduttori di poeti”, in Fabiani, Anita et al. (eds.): *Soggetti situati*, Pisa: ETS, pp. 47-69.

Valesio, Paolo (1996): “La poesía como traducción: transpoesía”, in Id. – Díaz, Rafael José (eds.): *Literatura y traducción: caminos actuales*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 27-48.

Turgenev, Shakespeare e i malintesi della cortesia¹

Nicoletta Marcialis

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Considerato dai contemporanei il massimo esperto del teatro inglese dei secoli XVI e XVII, Turgenev nutre per Shakespeare un'ammirazione sconfinata: è un «eifriger Shakespearianer», come si definisce lui stesso in una lettera al suo traduttore Friedrich von Bodenstedt². L'interesse e l'amore per

¹ Le numerose citazioni riportate in questo scritto sono tratte dalla più recente edizione delle opere complete di Turgenev, pubblicata dall'Accademia delle Scienze dell'URSS (AN SSSR) e dall'Istituto di Letteratura Russa (IRLI) a cura di Alekseev, Michail Pavlovič et al.: Turgenev, Ivan Sergeevič: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, Moskva: Nauka, 1978-2018. L'edizione consta di 30 volumi, di cui 12 comprendono le opere (voll. 1-12) e 16 comprendono le lettere (*Pis'ma*, voll. 1-16). Nel testo le indicazioni saranno date nella seguente forma: con PSS (acronimo di *Polnoe sobranie sočinenij*) ci si riferisce ai volumi che comprendono le opere, con PSP (acronimo di *Polnoe sobranie pisem*) ai volumi che comprendono le lettere.

² Spedita il 27 giugno 1864 da Baden-Baden al suo «werthester Freund» la lettera ringrazia Friedrich Bodenstedt dell'invio di un libro a Pauline Viardot (probabilmente *Ausgewählte Dichtungen*, appena uscito a Berlino) e della sua bella traduzione (quale in particolare non si sa), risponde a un quesito relativo alla traduzione del termine «rakita» («“ракіта” heisst so viel als “ива”, Weide, franz.: saule») ma soprattutto augura grande successo all'appena fondata *Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*, promettendo di sostenerla in futuro e proponendo di fornire informazioni sui festeggiamenti in onore di Shakespeare svoltisi a Pietroburgo il 23 aprile (5 maggio) 1864: «und was die Shakespeare-Gesellschaft betrifft, der ich als ein eifriger Shakespearianer das beste Gedeihen wunsche, so werden Sie aus den beigelegten Quittungen ersehen, dass meine Sympathie keine bloss passive ist; auch will ich sonst dafür wer-

Shakespeare lo accompagnano per tutta la vita, da quando, iscritto all'università di Pietroburgo, ne studia a fondo la lingua e lo stile, cimentandosi (senza successo) nella traduzione di qualche frammento dell'*Amleto*, a quando legge il *Giulio Cesare* seduto accanto all'amata Pauline Viardot, all'ombra di un'acacia in fiore³, sino a quando utilizza una citazione shakespeariana, «the body and pressure of time» per sintetizzare il significato della sua opera⁴. Rimandi più o meno espliciti, così come precise citazioni virgolettate, in inglese e in russo – a volte tradotte da lui personalmente – ricorrono continua-

ben [...] Ich kann Ihnen zugleich, als dem Herausgeber des Shakespeare'schen Handbuchs einige Details über die Shakespeare-Feier in Russland zukommen lassen» (PSP, 6: 37).

³ «Je suis très curieux de savoir comment Lady Macbeth vous a réussi. – C'est un beau rôle, grand, simple (malgré la ruse de la dame) profond – et partant – difficile, presque dangereux. – Mais, comme dit César dans la tragédie de Shakespeare – (vous souvenez-vous de la lecture de cette tragédie à Courtavenel sous un acacia en fleurs – et puis dans le coupé de la diligence avec Laure endormie – vous souvenez-vous?): – “Le danger et moi, nous sommes deux lions nés le même jour et dans la même litière: mais moi je suis l'aîné et le plus terrible des deux”. Si nous faisons “Macbeth” à Courtavenel? Je demande à être l'ombre de Banquo – elle ne parle pas» (lettera del 31 marzo/12 aprile 1859: PSP, 6: 33-4).

⁴ La citazione (*Amleto*, atto III, scena II) è imprecisa, ma tipicamente turgeneviana. La si incontra nella Prefazione all'edizione dei romanzi del 1880: «L'autore di “Rudin”, composto nel 1855, e l'autore di “Terra vergine”, composto nel 1876, sono sempre la stessa persona. Nell'arco di tutto questo periodo io mi sono sforzato, in base alle mie forze e capacità, di rappresentare e dare corpo, con assoluta imparzialità, sia a ciò che Shakespeare definisce “the body and pressure of time”, sia al rapido trasformarsi della fisionomia degli intellettuali russi che hanno costituito l'oggetto principale delle mie riflessioni» (PSP, 14: 8-9). La stessa citazione ricorre anche in una lettera a Michail Stasjulevič, redattore della rivista *Vestnik Evropy*, spedita da Parigi il 6 (18) gennaio 1875, in cui Turgenev suggerisce di pubblicare nello stesso fascicolo quattro “feuilletons domenicali” di Aleksej Suvorin, che avrebbero reso bene ciò che Shakespeare chiama «the body and pressure of the times» (*Ivi*: 262-3).

mente nelle sue lettere, nelle sue conversazioni e nelle sue opere. È interessante notare che sono sempre legati piuttosto alla sua sensibilità che alla sua erudizione. Tutte le emozioni forti: la passione amorosa, la nostalgia, il pessimismo, la paura della morte, l'amore per la natura, tutto sembra trovare in Shakespeare un punto di riferimento.

Nonostante ciò, Turgenev non intraprende mai una traduzione completa e destinata alla pubblicazione, né dedica a Shakespeare scritti di taglio critico, saggi, recensioni, articoli. Per ricostruire la sua ricezione dell'estetica e della psicologia shakespeariana occorre quindi dedicarsi con paziente scrupolosità a montare un mosaico, le cui tessere sono innanzitutto le opere che apertamente si richiamano a Shakespeare – il suo famosissimo *Amleto e Don Chisciotte* (1860) e due racconti: *L'Amleto del distretto di Ščigry* (1849) e *Il Re Lear della steppa* (1870) – poi i riferimenti (per esempio quelli centrali nel racconto *Basta!*) e le citazioni inserite nei suoi scritti (per esempio la trentina di versi dell'*Amleto* recitati da Pëtr Karataev nel racconto che porta il suo nome), gli interventi sulle traduzioni altrui, le affermazioni riportate nelle lettere e nelle memorie dei contemporanei.

Colto, poliglotta, Turgenev è l'onnipresente protagonista della vita culturale del suo tempo, di una società che prevede la pressoché diuturna condivisione di quanto scrittori e traduttori vanno producendo: progetti, frammenti, bozze, interi romanzi vengono sottoposti al giudizio di amici e colleghi, membri di circoli, salotti e redazioni (quello che Turgenev definisce “areopago”), vengono descritti e commentati nelle lettere, inviati per posta, soprattutto letti in presenza, ad alta voce, e non solo per passare il tempo: nelle edizioni accademiche la storia delle modifiche effettuate dietro consiglio di questi “revisori interni” è puntualmente ricostruita, grazie soprattutto allo studio acribico della corrispondenza tra i letterati.

L'obiettivo che mi propongo, di fronte alla sterminata bibliografia che esiste oramai su ogni argomento, è dunque

ben circoscritto: mettere in luce quelle che a mio avviso sono interpretazioni scorrette di alcuni passi delle lettere di Turgenev. In particolare, per motivi di spazio, mi soffermerò su quelli relativi alla descrizione della natura.

1. Shakespeare e la descrizione della natura

Dei vari frammenti tradotti in prima persona da Turgenev il più lungo è quello inserito in un articolo del 1853, riguardante le *Memorie di un cacciatore con fucile della provincia di Orenburg* di Sergej Aksakov pubblicate all'inizio del 1852 (PSS, 4: 509-22). Il titolo, singolarmente vicino a quello della raccolta che vede la luce in quello stesso anno (*Memorie di un cacciatore* di Turgenev esce nel mese di agosto del 1852) si riferisce a un altro tipo di pubblicazione: famoso romanziere – oggi considerato uno dei grandi classici dell'Ottocento – Aksakov figura qui come appassionato cacciatore e esperto naturalista, interessato a descrivere sia gli aspetti tecnici della caccia (fucili e cani), sia soprattutto i pennuti che ne costituiscono l'oggetto. A ogni uccello è dedicata una scheda, corredata di una bella illustrazione, per un totale di 54 schede. A fare da sfondo è sempre la natura. Poetica e piena di amore, la descrizione della primavera occupa quasi cinque pagine:

il momento più caro, più poetico per un cacciatore è la primavera: torna la primavera, tornano i migratori! Per tutto l'inverno ha sguardato col cuore stretto i fucili che dormivano appesi al chiodo, soprattutto il suo preferito. Più di una volta, senza alcuna necessità, ne ha pulito le canne, ingrassato la bascula. Finalmente il lungo inverno, pesante di noia e di tormento, giunge al termine [...] I raggi del sole diventano sempre più alti e luminosi [...] tornano i gracchi, distruggitori dei possenti alberi antichi, della bellezza di parchi e giardini... [...] l'aria è sempre più tiepida, più ricca di umori. Aprile vince [...] Inizia infine il completo disgelo: un caldo vento da sud-ovest si mangia la neve [...] finalmente la piena primaverile scende, campi e prati si asciugano, i fiumi rientrano nel loro letto [...] non ci sono più grandi stormi: gli uccelli di passo son passati (Aksakov, 1956: 168-172).

Apprezzatissimo dalla critica e dal pubblico, più volte ristampato (ancora oggi è possibile acquistarlo ovunque), il libro è lodato soprattutto per le sue descrizioni del paesaggio e della natura, che non si pongono l'obiettivo di enfattizzarne la bellezza, ma ne raccontano la realtà, semplice, sobria, scevra di esotismi, a volte tragica, così da coinvolgere profondamente il lettore: «tragedie, collisioni, vaudeville e balletti non ti coinvolgono mai tanto, quanto il destino dei pennuti abitanti delle paludi, della steppa e della foresta descritti dall'autore. Ecco cosa significa conoscere le cose e amarle: ogni dettaglio prende vita, e la descrizione più semplice assurge alle vette dell'arte»⁵. Scritta sotto forma di lettera a uno degli editori della rivista *Sovremennik* – Turgenev esordisce scusandosi di aver tardato a mantenere la promessa e nel farlo descrive per due pagine l'inizio dell'inverno, che lo ha costretto a smettere di cacciare e lo ha riportato alla scrivania – la recensione non offre una vera lettura critica del libro: denunciata *en passant* la debolezza della “parte tecnica”, dovuta al fatto che Aksakov ormai da venticinque anni non prendeva più in mano un fucile, sottolineata l'importanza della caccia nella storia dell'umanità e l'amore che hanno sempre nutrito per lei i russi, discendenti dei nomadi delle steppe euroasiatiche, passa a lodare la maestria con cui Aksakov descrive la natura: senza ricorrere all'antropomorfizzazione («la roccia che ride») o ad artifici retorici per cui il fulmine diventa un «serpente fosforescente» e le montagne «germogli di polvere rivolti al cielo» (tutti riferimenti alle poesie di Vladimir Benediktov), senza eccedere con il lirismo (Afanasij Fet e Fëdor Tjutčev), senza perdersi in riflessioni astratte (*Les Orientales* di Victor Hugo), Aksakov gli sembra capace di cogliere nella natura quella grande e armoniosa totalità in cui ogni mosca «esiste esclusivamente per sé, ritenendosi centro dell'universo», e

⁵ Recensione apparsa nel 1852 sul numero 8 (aprile) della rivista *Mosk-vitjanin*, kn. 2, otd. V, pp. 106-20 a firma V.V. (N.N. Voronconv-Vel'jaminov). Il passo qui citato si trova a p. 120.

però, nonostante «questa disunione, questa frammentazione [...] tutto ciò che esiste – esiste per l'altro, e solo nell'altro raggiunge la propria pacificazione o risoluzione – e tutte le vite si fondono in una sola vita del mondo» (PSS, 4: 517). Non solo: spesso i naturalisti peccano di retorica (il famoso cavallo «nobile conquista dell'uomo» di Buffon – PSS, 4: 518), e nulla è più difficile per loro della raffigurazione precisa dell'aspetto e del colore di un uccellino. Aksakov sa invece osservare le cose con acutezza e con viva partecipazione: «non filosofeggia, non ricorre a giochi di prestigio, non le rifila [alla natura. NM] intenzioni e obiettivi a lei estranei» (PSS, 4: 517):

A me pare che una descrizione di questo genere sia più vicina alla sostanza e più fedele: in natura non c'è nulla di cavilloso e astruso, lei non fa sfoggio di nulla, non è civetta. Persino nei suoi capricci è bonaria. Mai poeti dotati di vero, grande talento, si sono messi «in posa» di fronte alla natura, sforzati di «origliare», come dicono, di «spiare» i suoi segreti: ne hanno sempre reso semplicità e grandezza con parole grandi e semplici. La natura non provoca in loro un'eccitazione nervosa, li infiamma, ma in questa fiamma non c'è nulla di morboso (PSS, 4: 519-20).

Questa visione della natura, propria anche di Goethe⁶, è perfettamente illustrata, secondo Turgenev, da «quel famoso passo del *Re Lear* in cui Edgar descrive al cieco Gloucester l'alta scogliera che strapiomba davanti ai loro piedi» (*Re Lear*, atto IV, scena VI), passo che cita nella propria traduzione:

⁶ In queste pagine dense di riflessioni sulla descrizione della natura, di cui gli piacerebbe parlare più diffusamente («trattare questo argomento costituisce una grande tentazione, ma mi condurrebbe troppo lontano») Turgenev cita (in russo) alcuni brevi passi tratti dal frammento *Die Natur* di Goethe (1783) in cui ritorna l'idea che la natura divida e riunisca le cose: «Ihre Krone ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen, und alles will sich verschlingen. Sie hat alles isoliert, um alles zusammenzuziehen» (Goethe 1833, Bd. X: pp. 6-7, 3-4). La citazione si trova in PSS, 4: 517.

Avvicinatevi, signore... ecco il posto. Fermatevi. Com'è spaventoso!

Come gira la testa! lasciare cadere in basso lo sguardo...

Taccole e corvi che volteggiano a metà altezza*

*... that wing the midway air... Intraducibile.

Sembrano a mala pena grandi come mosche. Giù a mezza strada

è sospeso un uomo, sta raccogliendo erbe marine... terribile mestiere!

Non mi sembra più grande della sua testa.

I pescatori che camminano lungo la riva

son proprio topi; e quella imponente nave all'ancora

si è ridotta alle dimensioni della sua barca; la sua barca è un puntino galleggiante,

quasi troppo piccolo per essere visto... Il rumore della risacca che ribolle e gorgoglia sulle innumerevoli pietre

qui non si sente... siamo troppo in alto. Non voglio più guardare⁷.

Ciò che Turgenev sottolinea in questo passo è la sobrietà («due o tre cose in tutto») e la mancanza di artifici retorici: Shakespeare descrive le cose come sono, senza nulla di arzigogolato e nulla di superfluo, vede ciò che tutti vedono e gli viene alla mente ciò che sarebbe venuto in mente a chiunque. Ma la genialità con cui rende il paesaggio lo colloca alla stessa sublime altezza delle cose descritte:

[...] il poeta non vuole né dire qualcosa di insolito, né trovare nel quadro che si apre ai suoi occhi qualcosa di parti-

⁷ «Подойдите, сэр... Вот то место. Остановитесь. Как страшно! / Как кружится голова! так низко ронять свои взоры... / Галки и вороны, / которые вьются там в воздухе на середине расстояния, / Кажутся едва ли так велики, как мухи. На полпути вниз / Висит человек, собирающий морские травы... ужасное ремесло! / Он мне кажется не больше своей головы. / Рыбаки, которые ходят по побережью, / Точно мыши; а тот высокий корабль на якоре / Уменьшился до размера своей лодки; его лодка – плавающая точка, / Как бы слишком малая для зрения... Шумный прибой, / Который кипит и ропщет на бесчисленных камнях, – / Здесь его не слышно... слишком высоко. Я больше глядеть не стану» (PSS, 4: 520).

colare, non notato prima da altri; con il sicuro istinto del genio si attiene a un'unica cruciale sensazione – la sensazione dell'altezza da cui guarda Edgar, e del rimpicciolirsi di ogni oggetto (PSS, 4: 520).

Shakespeare sa dunque cogliere la bellezza della natura nella sua realistica semplicità, così come sapevano fare gli antichi greci, come Puškin, di cui viene riportata un'intera poesia⁸, e come Gogol' (di cui non riporta nessun esempio); riesce a restituire, al di là dei dettagli, l'impressione generale che il paesaggio suscita nei suoi osservatori. Coinvolto e colpito da ciò, Turgenev si preoccupa però di essere stato sgarbato con le persone accusate di eccessivo lirismo, coloro che

colti e raffinati, nevrotici, ipereccitabili, sono dotati di uno sguardo particolare sulla natura, di una particolare percezione delle sue bellezze: scorgono molte sfumature, molti dettagli spesso quasi inafferrabili, e sono capaci di renderli in un modo che a volte è straordinariamente felice, preciso e pieno di grazia; anche se sfuggono loro le grandi linee del quadro, o manca loro la forza di afferrarle e tenerle strette. Si può dire di loro che colgono soprattutto l'odore della bellezza, e che le loro parole profumano. I dettagli la vincono, in loro, sulle impressioni generali (PSS, 4: 519).

Tornando ai poeti «nevrotici» che qui vengono chiamati per nome, si scusa: il suo entusiasmo per un'altra visione della natura non deve renderlo ingiusto nei confronti di quelle «personalità semifemminili». I versi di Tjutčev o di Fet trovano un'eco nel suo cuore (e del resto ai versi di Tjutčev dedica una recensione molto positiva, in cui il suo senso della natura è definito «insolitamente sottile, vivido e fedele» (PSS, 4: 527).

Nel commentare questi passaggi i redattori di entrambe le edizioni accademiche delle *Opere complete* di Turgenev inseriscono in nota un'affermazione abbastanza imprevedibile: «tra autori di questo genere Turgenev annovera anche se stesso»

⁸ Si tratta di *Tuči* (Nuvole). Va detto che la descrizione delle nuvole è quella che ricorre forse con maggior frequenza nell'opera di Turgenev.

(PSS, 4, 676). Per dimostrarlo riportano le parole che Turgenev scrive al figlio di Sergej Aksakov in una lettera spedita il 28 dicembre/9 gennaio 1852:

Il mio articolo sul libro di Vostro padre comparirà nel primo fascicolo del *Sovremennik*, – tra due mesi ne manderò un altro. Desidererei davvero che questo primo articolo Vi piacesse. Contiene alcune riflessioni sul modo di descrivere la natura, dove io non ho indulgenza per me stesso (PSP, 2, 178).

La capacità di cogliere solo le sfumature, e non le linee generali, costituirebbe quindi anche un suo limite, una caratteristica di cui lui sarebbe consapevole:

Turgenev si riferisce a quel passo della sua recensione al libro di S.T. Aksakov in cui si parla della descrizione della natura in diversi scrittori. Lui inserisce l'autore delle *Memorie di un cacciatore con fucile della provincia di Orenburg* insieme a Puškin, Gogol' e Shakespeare, tra gli scrittori dotati di «autentico, forte talento», che con parole «grandi e semplici» sanno rendere «la semplicità e la grandezza» della natura. In quanto a sé, come si evince da questa lettera, Turgenev si annovera tra gli scrittori di cui nella recensione dice che sono capaci solo di cogliere tante sfumature, tanti particolari, ma «le grandi linee del quadro gli sfuggono, perché non hanno abbastanza forza per afferrarle e tenerle strette» (PSP, 2: 495)

Io sono convinta invece che Turgenev non si considerasse affatto più vicino a Fet che ad Aksakov, e mi pare che la sua visione della natura fosse caratterizzata proprio dalla precisione naturalistica e dall'ampiezza di vedute tipica del cacciatore, essendo per altro la caccia l'attività da lui più amata e più praticata, ogni anno, per lunghi mesi. Come spiegare allora quella frase («non ho indulgenza per me stesso»)? A mio avviso ci sono almeno due spiegazioni: una si riferisce al contesto, l'altra alla personalità di Turgenev. Nella famiglia Aksakov batte il cuore del movimento slavofilo. La loro lettura delle *Memorie del cacciatore* ha quindi agli occhi di Turgenev un interesse particolare. Pochi mesi prima, il 4 ottobre del

1852, in una lunga lettera Ivan Aksakov gliene aveva offer-
to una lettura abbastanza critica, con considerazioni relative
tra l'altro al linguaggio dei contadini e alla cultura dell'antica
Rus':

Nelle *Memorie del cacciatore* si incontrano molto spesso pa-
ragoni così forzati, arguzie così pretenziose, uno spirito di
osservazione così ricercato, compiaciuto di sé e voglioso di
dire a tutti: «guardate che spirito di osservazione, eh?», che
mi chiedo come il vostro gusto severo e selettivo abbia po-
tuto permetterlo [...] Questa esclamazione [«Eccola qua,
l'antica Rus'!» NM] rivela uno sguardo molto superficiale,
ancora comprensibile nel 1847, ma oggi superato⁹.

Nel rivolgersi a un interlocutore così severo mi pare natu-
rale che Turgenev ci tenga ad assumere una posa modesta, a
sottolineare di non ritenersi certo all'altezza di Shakespeare,
e nemmeno del patriarca Aksakov! La sua risposta, inviata a
fine dicembre, contiene solo un gentile ringraziamento per
tutte le osservazioni fattegli, evitando qualsiasi polemica an-
ti-slavofila.

La seconda spiegazione si lega appunto alla personalità di
Turgenev, incredibilmente insicuro di sé, pronto a dare ascol-
to alle critiche, e allo stesso tempo, forse proprio in virtù di
questa sua sensibilità, sempre attento a non ferire quella degli
altri. Le sue lettere vanno analizzate alla luce di una cortesia
che persino i suoi educati contemporanei trovavano stupefa-
cente. Come scrive Isaiah Berlin,

Turgenev non era un predicatore e non aveva nessuna
voglia di fustigare i suoi contemporanei. Si preoccupa-
va soprattutto di esplorare e capire i pensieri, gli ideali e
i caratteri, sia quelli che gli erano affini sia quelli che lo
imbarazzavano o gli ripugnavano (Berlin, 1986: 421).

Era così scrupoloso, così pieno di comprensione per tutti
gli aspetti di ogni problema, armato di una pazienza così

⁹ La lettera è stata pubblicata nell'agosto del 1894 sulla rivista *Russkoe obozrenie*, vol. 5, pp. 475-8, consultabile online: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=chi.79693737&view=1up&seq=40&skin=2021>.

imperturbabile (spargeva qua e là tocchi apertamente ironici o satirici, ma non li risparmiava neanche a se stesso e alle proprie idee) che prima o poi riusciva a fare arrabbiare quasi tutti [...] Dostoevskij e Tolstoj sostenevano idee di gran lunga più drastiche, ma erano personaggi temibili, profeti ringhiosi che anche gli avversari più accaniti trattavano con titubante rispetto. Turgenev non faceva paura: era beneducato, scettico, «buono e molle come la cera»¹⁰, troppo cortese e insicuro di sé per spaventare qualcuno. Non incarnava principi precisi, non raccomandava una particolare dottrina, una panacea per quelle che venivano chiamate le «questioni maledette», sociali o personali che fossero (*Ivi*: 433).

Prendere alla lettera affermazioni contenute nella sua corrispondenza può quindi generare malintesi negli studi a lui dedicati.

Bibliografia

Aksakov, Sergej (1956): “Zapiski ružejnogo ochotnika Orenburgskoj gubernii”, in Aksakov, Sergej: *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, vol. 4, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury.

Berlin, Isaiah (1986): “Padri e figli. Turgenev e il dilemma liberale”, in Berlin, Isaiah: *Il riccio e la volpe*, Milano: Adelphi.

Goethe, Wolfgang (1833): *Goethe's nachgelassene Werke*. Stuttgart und Tübingen: Cotta.

¹⁰ Berlin sta qui citando la definizione di Turgenev («Buono e molle come la cera... femminile... privo di carattere») formulata nel 1881 dal poeta Jakov Polonskij in una lettera al ministro Pobedonoscev (Berlin, 1986: 426).

L'iconicità musicale di Rosalind in *As You Like It* di Kenneth Branagh

Giulia Magazzù

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

Nel suo studio sull'androginia e sul *boy actor*, Phyllis Rackin scrive: «Shakespeare refuses to dissolve the difference between the sex of the boy actor and that of the heroine he plays; and he uses his boy heroines' sexual ambiguity not only to complicate his plots but also to resolve them» (Rackin, 1987:31). In *As You Like It*, il fatto che Ganymede sia in tutto e per tutto una donna risolve il problema dell'attrazione di Phebe per Rosalind, permettendo alla commedia di concludersi con il matrimonio di quattro coppie. Rackin nota inoltre che le identità dei personaggi femminili «become provisionally real» (Rackin, 1987:31), richiedendo l'esistenza di un sostituto maschile adatto per tornare al sesso assegnato dal ruolo. Tuttavia, i momenti in cui Rosalind veste i panni di un ragazzo sono piuttosto brevi, raramente infatti appare come Ganymede in presenza di Orlando prima di tornare al suo vero personaggio. Inoltre, la sua veste maschile non è molto evidente, e l'interesse romantico di Phebe per lei complica solo leggermente lo scenario al di là delle relazioni delle tre coppie primarie (Rosalind e Orlando, Celia e Oliver, e Touchstone e Audrey). Al pubblico non viene mai chiesto di credere in Rosalind come Ganymede, ma in Rosalind come Ganymede che interpreta Rosalind.

Nell'adattamento cinematografico di Kenneth Branagh del 2006, realizzato per l'emittente *HBO*, il travestimento di Rosalind è particolarmente discreto e segnato tanto dai significati musicali quanto da quelli visivi. Nella maggior parte delle discussioni su iconicità e *performance*, la *performance* visiva ri-

copre un ruolo primario. In questa analisi, tuttavia, prenderò in considerazione il modo in cui musica e costumi lavorino in parallelo per contribuire all'iconicità di Rosalind nella produzione di Branagh di *As You Like It*. L'ambientazione non convenzionale di questa produzione, una foresta giapponese, permette agli spettatori di conoscere il personaggio di Rosalind. La Rosalind che vediamo a corte (femminile, protetta, e occidentale), e quella più indipendente e mondana della foresta (leggermente e sempre solo brevemente androgina), sono delineate dall'uso di diversi modi e strumenti musicali che, sebbene sottovalutati e spesso molto simili nella gamma, sono facili da comprendere anche da parte di spettatori che non abbiano particolari conoscenze musicali.

La colonna sonora di questa versione di *As You Like It*, che è ambientato in un'enclave inglese nel Giappone del XIX secolo, è opera di Patrick Doyle, collaboratore di lunga data di Branagh, che appare anche in un breve cameo, come è solito fare nelle produzioni del regista di Belfast; qui interpreta il musicista Amiens. Il film si apre in una casa tradizionale giapponese, dove i dei nobili inglesi vengono intrattenuti da musicisti e da attori giapponesi che eseguono una rappresentazione Noh¹. Alcuni guerrieri ninja – forse l'elemento dell'intera produzione che è più legato al fantastico – attaccano la corte. In pochi istanti, il vile Duca Federico ha spodestato suo fratello e lo manda nella Foresta di Arden, identificata come «moderately Asian-looking Wakehurst Place in West Sussex, England»². Celia e Rosalind, insieme a Touchstone, lasciano i

¹ Il nō è una forma di teatro sorta in Giappone nel XIV secolo. È una forma d'arte poco accessibile, a differenza del kabuki che ne rappresenta la volgarizzazione. I testi del nō sono costruiti in modo da poter essere interpretati liberamente dallo spettatore, ciò è dovuto in parte alla peculiarità della lingua che presenta numerosi omofoni. È caratterizzato dalla lentezza, da una grazia spartana e dall'uso di maschere caratteristiche. <https://www.danieleferrarita.it/il-teatro-no/> (consultato il 12/06/2023).

² V. Heffernan, Virginia (2007): *Enough Already, Rosalind, Let the Kooks Talk*, The New York Times, August 21, 2007, <http://www.nytimes.com>.

piaceri della casa per la foresta in cui si svolge il resto del film.

L'adattamento di Branagh dell'opera come una "fantasia del Giappone" vuole apparentemente indicare che si tratta di una fantasia vista e vissuta con occhi occidentali, sia quelli dei personaggi principalmente non giapponesi del film, che come membri della colonia commerciale inglese vivono in un'enclave protetta riservata agli stranieri, sia quelli degli spettatori che guardano e ascoltano il film. Non c'è dubbio che l'ambientazione sia problematica nel suo trattamento riduttivo della cultura giapponese, ma volendo trasmettere allo spettatore un senso di evasione, Branagh riesce a mitigare alcuni dei problemi che circondano il cast per lo più non asiatico e le appropriazioni da parte dei personaggi di alcune pratiche e tradizioni culturali giapponesi. Riservare il ruolo di mercanti occidentali alla maggior parte del suo cast aiuta anche a spiegare l'uso di attori non asiatici nei ruoli di corte. Gli attori asiatici interpretano Phebe, Silvius e William, veri nativi della foresta di Arden che appaiono sempre vestiti con abiti tradizionali giapponesi da contadini, in contrasto con gli abiti occidentali dei membri della corte. Tuttavia, Corin e Audrey sono bianchi, e indossano abiti occidentali senza alcuna spiegazione.

L'ambientazione giapponese fornisce a Doyle l'opportunità di usare un certo numero di strumenti orientali nella colonna sonora, tra cui il koto, i cembali a dita, i tamburi taiko e i gong, oltre a diversi modi musicali, discostandosi dal linguaggio armonico tonale occidentale usato nella maggior parte dei film. Doyle stabilisce immediatamente l'ubicazione del film: l'osservatore capisce, attraverso questi suoni e le immagini della rappresentazione Noh e dell'attacco ninja, che l'azione si svolgerà in Giappone. Dopo questa scena, tuttavia, Doyle ha il compito di caratterizzare l'identità occidentale dei personaggi principali dell'opera, e l'uso di strumenti giapponesi, tranne le campane, che hanno un suono piuttosto universale,

e il koto, uno strumento a corde pizzicate, viene meno. Doyle ritorna al suo mezzo abituale di un'orchestra occidentale e usa gli strumenti giapponesi solo come colore accessorio per la maggior parte della musica del film.

Tuttavia, vi è una notevole sfumatura in tale uso del colore, che può essere percepita nell'applicazione di Doyle di strumenti e modalità in tutta la partitura, in particolare nella creazione di un personaggio musicale per Rosalind. Sia il flauto che il violino, associati all'inizio del secondo atto a Rosalind, sono strumenti solisti presenti in tutto il film. Il flauto è usato insieme a un'orchestra occidentale e indica chiaramente il ruolo di Rosalind prima come figlia amata e poi come giovane donna inglese dalla mentalità indipendente. Infatti, mentre il vecchio Duca, stordito, cammina nella foresta guardando la foto di sua figlia, è il flauto che lo accompagna e indica che i suoi pensieri sono su di lei piuttosto che sulla sua situazione. A questo punto, la partitura di Doyle stabilisce anche una tipica convenzione musicale di genere per Rosalind associando la sua femminilità al flauto, che è generalmente accompagnato dall'orchestra. Con il procedere del film, Doyle apporta sottili differenze nella partitura, trasferendo il motivo di cinque note di Rosalind al violino. Il violino, al contrario del flauto, è spesso accompagnato dal koto. Il passaggio dal suono tenue del flauto a quello più deciso del violino è di per sé una strategia musicale per accompagnare la trasformazione di Rosalind, che diventa un personaggio sempre più indipendente e sofisticato. Sebbene gran parte del film non sia cantato per permettere di mettere in risalto il testo, l'uso della musica nelle scene che ritraggono Rosalind serve per comprendere il suo personaggio e i suoi stati d'animo nelle varie fasi del film.

Anche i tipi di armonia associati a ciascuno dei due strumenti solisti sono indicativi. La prima mattina nella foresta è accompagnata da musica pastorale che indica le scene di vita rurale, in cui piffero, corno e tamburo mettono in risalto i campi e la foresta, la caccia e la vita rustica. Mentre il trio

di Celia, Rosalind e Touchstone si fa strada nella foresta sconosciuta e si presenta con le figure di Silvius nel suo abito giapponese e altri personaggi dall'aspetto non occidentale fa il suo ingresso il violino, e Doyle passa brevemente dal modo dorico della pastorale a una scala pentatonica (una scala di cinque note, o cinque note a cavallo dell'ottava), a lungo associata nella musica occidentale all'Oriente esotico. La pentatonica, frequentemente usata per indicare l'Altro sia come personaggio non occidentale che come individuo femminile (Phyllis Austern, 1998), è usata in particolare quando le identità sono confuse, mentre la musica pastorale ricorda a chi lo sperimenta la civiltà e l'occidentalità della corte del Duca, anche in esilio.

Dopo aver presentato l'ambientazione primaria del film, Doyle è in grado di fare liberamente uso del flauto e del violino nella narrazione di Rosalind. Mentre, come indica la *performance* di Amiens, i paesaggi sonori modali e pentatonici sono usati occasionalmente come elementi musicali di contrasto per il resto del film, il contrasto maggiore e più interessante è negli strumenti assegnati ai due personaggi interpretati da Rosalind, che, sebbene entrambi in tonalità alta, sono facilmente distinguibili. Il flauto, abbinato per la prima volta a Rosalind quando viene usato per accompagnare il padre che guarda il suo ritratto, serve come indicatore sonoro della vita di corte di Rosalind, quando ci si aspettava che la sua femminilità fosse messa in mostra attraverso gli abiti, i manierismi e la parola. Il suono in scala pentatonica del violino, che Doyle usa per accompagnare Rosalind nei panni del giovane Ganymede, indica una vita finalmente libera e meno costretta nella foresta. Tuttavia la musica non indica che Rosalind diventa una nativa della foresta, come lei stessa afferma in seguito; la scrittura di Doyle crea un significato più complesso. L'uso del violino è ovviamente pseudo-asiatico, mantenendo il motivo di cinque note assegnato a Rosalind prima che diventi Ganymede, ed è rappresentativo non dell'autentica musica giapponese ma di come molti occidentali hanno sentito ed

espresso la musica giapponese nei primi rapporti con il paese. Quindi, lavorando con questi indicatori negativi di autenticità, Doyle crea nel violino un significativo musicale del sé pseudo-maschile di Rosalind, e più tardi, il sé di Rosalind che è stato alterato dai momenti in cui interpreta Ganymede. In breve, Doyle, consapevole della ricezione musicale britannica della musica orientale, ne offre una versione adeguatamente inautentica per l'inautenticità della facciata di Rosalind mentre indica ancora i cambiamenti che subisce durante la sua vita come Ganymede. Allo stesso tempo, l'uso del violino, uno strumento capace di un volume maggiore rispetto al flauto, rispecchia ulteriormente l'accresciuto potere di Rosalind quando è in veste maschile.

Alla fine del film, il tema di Rosalind viene segnato da entrambi gli strumenti, indicando che, sebbene sia diventata più indipendente e capace di risolvere problemi nodosi come quelli creati dai quattro gruppi di amanti grazie alla sua esperienza lontano dalla corte, rispetta comunque molte delle regole di quell'istituzione ed è felice di ritornarvi. Sposando Orlando e occupandosi dei vari incontri di Celia, Touchstone e Phebe, agisce come arbitro della normatività sociale e dell'eteronormatività, e il film indica che con il Duca Senior tornato al posto che gli compete, le coppie torneranno ai loro precedenti e altrettanto "normali" posti nella società; le scene finali mostrano le nuove coppie che spostano il loro ballo di nozze dall'aria aperta della foresta al chiuso della casa del Duca.

Il passaggio dal flauto al violino e quindi a un uso combinato come significativo musicale di Rosalind non è né immediato né attenuato. A volte, il flauto è richiamato durante le scene della foresta per indicare le emozioni di Rosalind come derivanti dalla sua vita di corte o per sottolineare la sua identità di genere in un particolare momento. Nel complesso, l'uso della musica per indicare il doppio genere di Rosalind e il suo sé in via di sviluppo riecheggia il suo discorso a Orlando in 3.2, in cui lei caratterizza il comportamento effeminato come

qualcosa di condiviso tra donne e giovani uomini (Phyllis Austern 1993). Il fatto che sia ritratta musicalmente da due strumenti dal registro acuto rafforza questa visione dell'effeminato come un tratto condiviso da entrambi i personaggi di Rosalind nel corso dell'opera. Il tema di Doyle per Rosalind, presentato nel flauto e nel violino, aderisce precisamente a ciò che la studiosa di musica moderna Linda Austern identifica come «the early modern construction of Woman [...] light, vain, and delicate» (*Ibid*: 353).

Dopo l'attacco alla casa del Duca Senior, Celia e Rosalind creano le loro nuove identità e partono per la foresta di Arden. È con questo spostamento dalla corte alla foresta che Doyle inizia a evidenziare musicalmente le due identità di Rosalind. Per diversi atti, Rosalind è per lo più accompagnata dal flauto; In 3.2, quando Celia rivela a Rosalind che la poesia che ha trovato sugli alberi della foresta è di Orlando, il flauto accompagna la sua allegria. Il linguaggio armonico del flauto è modale e ricorda la musica della prima mattina nella foresta, quando Rosalind era fresca del suo primo incontro con Orlando, frastornata dalle emozioni provate. Tuttavia, quando Orlando e Jaques entrano, il flauto svanisce. Rosalind si avvicina a Orlando e Jaques come Ganymede, e il violino entra con lo stesso tema portato in precedenza dal flauto, avvertendo l'esperienza che Rosalind è ora nelle sue vesti di uomo. La modalità che accompagnava il flauto è allo stesso modo sostituita dalla scala pentatonica meno tipicamente occidentale, sostenendo suggestivamente l'affermazione di Rosalind di essere «native of this place» (3.2.344). Man mano che Rosalind e Celia mettono su casa nella capanna del pastore e Rosalind si sente più a suo agio nel suo ruolo di Ganymede, la sua musica comincia anche a indicare non solo la sua identità attuale, ma anche come il suo genere è compreso dagli altri personaggi. Doyle usa il violino per indicare il successo superficiale del personaggio maschile di Rosalind in 3.5 quando la vera nativa Phoebe si innamora di Ganymede. Allo stesso modo, quando Orlando pensa a Rosalind dopo

aver sentito la notizia del fidanzamento di Celia, la musica include sia l'inverso (versione capovolta) del tema di Rosalind che la sua forma usuale suonata simultaneamente, a significare la situazione a rovescio in cui Orlando si trova rispetto alla donna che ama e al surrogato di donna che la interpreta nella foresta. Le due versioni speculari del suo tema significano che Rosalind interpreta se stessa attraverso il personaggio intermedio di Ganymede. Anche se l'osservatore non riconosce l'inversione del motivo di Rosalind, il contrappunto altamente udibile delle due linee melodiche suggerisce la complessità dell'identità e del gioco di ruolo in atto.

Al momento del finto matrimonio (4.1), Doyle crea il primo caso di evidente interazione musicale, piuttosto che alternanza, tra le due personalità musicali di Rosalind. Mentre Rosalind, che interpreta Ganymede, che interpreta Rosalind, supplica Celia di celebrare il suo "matrimonio" con Orlando, il violino e il flauto, accompagnati da campane, entrano insieme. In una sovrapposizione abilmente progettata, il flauto mantiene la sua precedente melodia modale, indicando la presenza di Rosalind donna, e il violino suona la sua linea pentatonica, che rappresenta l'indipendenza di Ganymede. Qui i due ruoli di Rosalind sono combinati più che in qualsiasi altro punto, e i suoi spunti musicali rispecchiano l'azione della scena. Il violino è stratificato sopra il flauto nel registro; Rosalind è in grado di mantenere la premessa di essere Ganymede rispetto ai suoi veri desideri per Orlando, ma a malapena: la tensione armonica risultante è più udibile quando Rosalind, letteralmente cadendo dall'estasi e quasi cadendo fuori dal personaggio di Ganymede, viene fisicamente afferrata da Orlando e riportata alla realtà. Lì il flauto tace, a significare che Rosalind rimarrà nella sua veste di uomo, e infatti il violino continua, proprio come lei continua a recitare il suo ruolo di Ganymede.

È solo alla fine del film, quando vengono fatti gli accoppiamenti finali dei personaggi, che la tensione musicale percepita nel finto matrimonio si risolve. La scena del matrimonio

si apre con il tema principale nel violino accompagnato dal koto. Nel corso della scena, Doyle sposta poi il tema al flauto e lo scambia di nuovo con il violino mentre le coppie e la folla si riuniscono, e mentre Orlando non vede immediatamente Rosalind e si confonde su ciò che sta per accadere. Quando Rosalind finalmente appare, è vestita da donna ma in kimono, in contrasto con i suoi precedenti abiti occidentali, il suo personaggio maschile e l'abbigliamento maschile occidentale. Il flauto, come ci si aspetterebbe, accompagna il suo arrivo, ma mentre spiega le sue azioni, il violino accompagna le sue parole, confermando ancora una volta musicalmente che il tema modale del flauto significa le origini di Rosalind, e che la sua identità di Ganymede era una sua variazione, adattata alla situazione. Il flauto e il violino suonano insieme dopo la sua spiegazione degli eventi che sono accaduti, intrecciando le melodie modali e pentatoniche insieme e terminando sulla stessa altezza finale nel modo doriano più tipicamente occidentale, significando il ritorno permanente di Rosalind a se stessa, sebbene con una piccola infusione di Oriente, rappresentata dal suo vestito giapponese. Questa conclusione delle modalità contrastanti riafferma l'eredità di Rosalind come non nativa e come inglese, mentre l'uso finale del flauto piuttosto che del violino conferma la sua identità di genere femminile. La canzone e la danza che seguono e concludono il film sono decisamente della varietà britannica rustica e pastorale, e potrebbero benissimo provenire direttamente dalle raccolte di canzoni popolari del compositore inglese Ralph Vaughan Williams. La canzone identifica ulteriormente tutti i presenti – non solo Rosalind – come inglesi o sotto una significativa influenza inglese. Quando la festa di matrimonio ritorna alla casa del Duca, lasciandosi alle spalle la foresta, gli elementi musicali di esotismo, come la scala pentatonica e gli strumenti indigeni giapponesi presenti durante il loro esilio, sono diminuiti. Nel momento in cui il gruppo inizia a danzare all'interno del complesso della comunità inglese, la loro presenza è completamente scomparsa. Tutto ciò che

rimane per suggerire l'avventura nella foresta sono i kimono delle donne. Musicalmente, visivamente e in termini di status e privilegi, Rosalind ha sperimentato un diverso tipo di vita nella foresta, ma come suggerito qui, alla fine sembra portare con sé poco della sua esperienza quando se ne va. La restaurazione del Duca Senior equivale alla restaurazione di tutta la sua corte, e il matrimonio con la nobiltà significa che da Celia e Rosalind ci si aspetta ancora una volta che si comportino in un certo modo, che non include vestirsi da uomini o da pastorelle. Il fatto che i festeggiamenti del matrimonio trovino Rosalind e Celia in kimono allude all'apprezzamento delle donne per la cultura che hanno brevemente incontrato nella foresta, ma, come notato sopra, vengono a contatto con un numero molto limitato di nativi reali di questo luogo; piuttosto, come molti turisti che si impegnano solo superficialmente con una cultura, prendono in prestito l'estetica straniera che li soddisfa, portandola senza contesto nella loro cultura. La colonna sonora di Doyle conferma questa lettura del film: la relativa mancanza di strumenti giapponesi in tutto il film indica la novità con cui sono trattati, e la completa assenza di musica giapponese rivela la mancanza di un vero scambio interculturale che avviene nel film; ancora una volta, la musica sostiene il concetto di una fantasia del Giappone, non un incontro con la nazione reale o i suoi popoli. Allo stesso modo, l'uso di strumenti occidentali e di modalità inglesi per rappresentare Rosalind significa il suo disimpegno con la cultura al di fuori della sua cerchia cortese; il pentatonismo, che simboleggia il suo contatto con l'Oriente, è sempre dominato o trasformato in modalità pastorale o tonalità. La partitura è onesta: questi mercanti inglesi, pur essendo geograficamente lontani da casa, rimangono incrollabilmente vicini alle loro radici, spazzando via elementi del loro paese ospitante con la stessa facilità con cui tornano nella loro enclave alla fine del film.

La colonna sonora di Doyle fornisce anche un commento schietto sulla natura di Rosalind. In questo adattamento, Ro-

salind non prende mai il suo alter ego maschile in modo particolarmente serio, anche se viene proposto come un modo per garantire un viaggio più sicuro per lei e Celia nella foresta. Porsi come Ganymede permette a Rosalind di parlare più liberamente sia come uomo che come giovane che interpreta una donna volubile, e di controllare la propria vita e le proprie azioni nella foresta. Tuttavia, vediamo poco di lei a parte il suo corteggiamento di Orlando, e in questo contesto, come nota Rackin (1987), Rosalind non sopprime mai nessuno dei suoi attributi femminili. Al contrario, lei accampa il ruolo di donna essendo più esigente con Orlando di quanto potrebbe essere lei stessa, al fine di metterlo alla prova e di prolungare il loro gioco. Doyle cattura giustamente questo nell'uso di strumenti di altezza simile che differiscono nel timbro, e mentre la caratterizzazione di Rosalind attraverso questi strumenti le cui gamme corrispondono all'alta voce femminile è forse prevedibile, indica comunque la mancanza di grandi differenze tra i due personaggi e il disinteresse di Rosalind nel creare qualsiasi tipo di verosimiglianza riguardo alla mascolinità di Ganymede. Forse la cosa più importante, però, è che la strumentazione permette all'ascoltatore di sentire facilmente il motivo di cinque note di Rosalind in cima al resto dell'orchestrazione e dell'armonia. In definitiva, l'attenzione motivica della partitura su Rosalind e il suo sottile rispecchiamento della sua narrazione dell'identità di genere e della fedeltà etnica forniscono una guida auditiva alla comprensione della sua natura, forse non così mutevole ma, come osserva Silvius, «all made of fantasy, / All made of passion and all made of wishes, / All adoration, duty, and observance, / All humbleness, all patience and impatience, / All purity, all trial, all observance» (5.2 98-101). Nella partitura di Doyle, lo spettatore sente la fantasia, la passione e i desideri di e per l'Oriente, così come la conformità all'adorazione, al dovere e all'osservanza dell'Occidente.

Bibliografia

- V. Heffernan, Virginia (2007): *Enough Already, Rosalind, Let the Kooks Talk*, The New York Times, August 21, 2007, <http://www.nytimes.com/2007/08/21/arts/television/21likehtml?r=3&c&dpc&oref=slogin> (data ultima consultazione 21/01/2023).
- Phyllis Austern, Linda (1998): “Foreign Conceits and Wandering Devices’: The Exotic, the Erotic, and the Feminine”, in Bellman, Jonathan (ed.): *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press, pp. 26-42.
- Phyllis Austern, Linda (1993): “Alluring the Auditorie to Effeminacie’: Music and the Idea of the Feminine in Early Modern England”, *Music and Letters* 74.3, pp. 12-34.
- Rackin, Phyllis (1987): *Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the English Renaissance Stage*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William (2006): *As You Like It*, ed. Juliet Dusinberre, Arden Shakespeare Third Series, London: Thomson Learning.

William Shakespeare e la frenologia: tra appropriazione, bardolatria e feticismo

Elisabetta Marino

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Sebbene le opere di Shakespeare tradiscano spesso un interesse spiccato per le osservazioni scientifiche coeve¹, l'accostamento tra il bardo e la frenologia, una tra le dottrine mediche più celebri e controverse dell'Ottocento, potrebbe apparire ardito, se non addirittura peregrino. Al contrario, come questo studio intende porre in rilievo, i discepoli di Franz Joseph Gall (1758-1828), lo scienziato tedesco che per primo esaminò il possibile nesso tra funzioni psichiche e zone del cervello, attinsero liberamente ai versi shakespeariani per suffragare le loro tesi, arrivando persino a sviluppare una forma assai curiosa di bardolatria: l'ossessione quasi feticistica per il teschio del drammaturgo, vagheggiato da più di un ricercatore quale oggetto privilegiato d'indagine.

Denominata inizialmente *schädellehre* (craniologia) e poi *organologie* (organologia) da Gall, etichettata ironicamente come *bumpology* dai suoi detrattori, la frenologia² assegnava

¹ Nel periodo elisabettiano e giacomiano, il confine tra i diversi ambiti del sapere era piuttosto labile. Come si evince dalla lettura di *Hamlet*, è infatti probabile che Shakespeare conoscesse i testi dell'astronomo danese Tycho Brahe, oltre ad avere piena consapevolezza della teoria eliocentrica copernicana e delle sue implicazioni (Elliot, 2018: 33-38). Il lessico della malattia e del contagio è ampiamente utilizzato in *Romeo and Juliet* (Elliot, 2018: 44-45) mentre, in *Macbeth*, sono presenti ben due medici tra i personaggi (*English Doctor*, *Scottish Doctor*), con il loro bagaglio esperienziale, e rimandi non troppo velati agli studi anatomici di Andrea Vesalio (Tomaszewski, 2008: 182-188).

² Pare che la parola *frenologia* sia stata introdotta nel 1805 da un dottore americano, Benjamin Rush, e in seguito usata da un altro medico, Tho-

inclinazioni, tratti caratteriali e tendenze comportamentali a specifiche e ben localizzabili aree cerebrali (27 in tutto)³, anche note come *organi mentali*. La loro natura, più o meno complessa e pronunciata, si sarebbe riflessa nella conformazione del cranio, che il frenologo esperto era in grado di analizzare, apprezzandone eventuali linee, depressioni e prominenze, al fine di tratteggiare un profilo morale e – diremmo oggi – psicologico dell'individuo (Hampton, 2019: 7; McKnight, 2020: 30-31). Tale pratica era spesso congiunta all'esercizio di un'altra pseudoscienza, il mesmerismo (antenato dell'ipnosi), il cui fondamento teorico risiedeva nella presenza di un fluido magnetico nel corpo umano che, in caso di inibizioni o blocchi circolatori, avrebbe determinato l'insorgere di varie patologie; compito del terapeuta era, dunque, ripristinare un flusso regolare e armonioso nel paziente, con l'ausilio di calamite o per influenza diretta. Come Ilana Kurshan ha sottolineato, «these new sciences of head reading and mind reading were presented as literary activities to a Victorian audience» (Kurshan 2006: 18); inoltre, i cultori del cosiddetto *freno-magnetismo* (come si designava l'unione delle due prassi cliniche) ricorrevano spesso a metafore o citazioni letterarie per sostenere con più efficacia le loro argomentazioni. Shakespeare divenne così un punto di riferimento imprescindibile e una risorsa preziosa e autorevole, per una ragione diametralmente opposta a quanto si potrebbe ipotizzare: non era lo straordinario talento creativo del bardo a suscitare stupore e ammirazione, ma la sua singolare aderenza al vero, tanto che i suoi personaggi, con le loro fragilità e monomanie, non parevano affatto creature d'invenzione ma il frutto di un'assidua osservazione

mas Foster, per riferirsi all'organologia; fu Johann Gaspar Spurzheim, allievo e poi collega di Gall, a optare nei suoi scritti per il termine con il quale la pseudoscienza si è affermata ed è tuttora universalmente conosciuta (Finger, 2000: 130).

³ Successive rivisitazioni della teoria porteranno a individuare fino a 40 organi mentali. In questo studio, si opterà graficamente per il corsivo per indicare le aree del cervello.

clinica di soggetti realmente esistiti. Ad esempio, la pazzia di Amleto che si manifesta solo quando il vento soffia da nord, nord-ovest ma non da sud (II, 2, 374-378) venne addotta come prova inconfutabile della natura composita del nostro cervello: se si fosse trattato di un'entità unitaria e omogenea, infatti, la follia sarebbe insorta comunque, «at every point of the compass» (Cooter, 1976: 137), a prescindere dall'area del cranio interessata.

Per finanziare la ricerca, frenologi e mesmerizzatori fecero ricorso a bizzarri esperimenti medico-letterari, allestiti di fronte a un folto pubblico di profani, ansiosi di essere iniziati ai misteri della mente umana e, al contempo, intrattenuti, quasi fossero a teatro⁴: ed ecco che, sollecitando *orgoglio*, *combattività* e *autostima* in chi si offriva volontario tra i presenti, le battute del Moro di Venezia acquistavano di intensità e potenza alla recitazione, mentre le insidie di Iago si colorivano di tinte ancor più fosche se gli organi della *cautela*, *distruttività* e *segretezza* erano sottoposti alla fascinazione del terapeuta. La stimolazione magnetica delle zone preposte all'*idealità* e al *linguaggio* avrebbe poi portato a declamare spontaneamente i passi più sublimi del *Romeo and Juliet*, emersi quasi per incanto dalla memoria (Kurshan 2006: 17).

Per circa tre decenni, a partire dagli anni venti dell'Ottocento, continuarono a fiorire riviste specializzate, atte a divulgare i principi cardine del freno-magnetismo. Tra queste, *The Phrenological Journal and Miscellany*, pubblicata a Edimburgo dal dicembre 1823, si distinse per il numero di articoli dedicati all'investigazione medica di alcuni tra i protagonisti shakespeariani. In "Application of Phrenology to Criticism – Character of Macbeth", l'anonimo compilatore riconosceva in Shakespeare il progenitore di una stirpe di artisti e letterati che, pur non disponendo ancora di una terminologia adeguata, «accurately described the manifestations of those faculties which have been more distinctly revealed to us by phrenolo-

⁴ Era previsto il pagamento di un biglietto d'ingresso, il cui prezzo variava a seconda della distanza dal palcoscenico.

gy» (1824a: 94). Stante la connessione diretta tra frenologia e studio della natura umana – «phrenology is no other than a systematic view of human nature» (*ibidem*) –, considerata la capacità del bardo di penetrare i recessi più insondabili della mente – «he possessed a knowledge of human nature the most profound and accurate of any man who ever wrote» (*ibidem*) –, era evidente che, per un frenologo, «studying Shakespeare [was] studying nature» (*ibidem*). La trattazione proseguiva con un'analisi frenologica di Macbeth, personaggio più volte censurato da quei critici che ritenevano totalmente *innaturali* le dissonanze palesi nella sua personalità (nobile e valoroso in apertura di tragedia, passava presto a rivelare i segni di una corruzione inesorabile). Al contrario, come chiosava l'autore del saggio prima di profondersi in spiegazioni (pseudo-)scientifiche del fenomeno, sarebbero proprio tali discrasie e incongruenze a distinguere l'uomo da tutti gli altri esseri viventi: «the nature of man is in itself inconsistent» (*ivi*: 115). Non tutti gli organi mentali, pur egualmente sviluppati in un individuo, sono infatti attivi nello stesso momento: condizionati da ragioni interiori o circostanze esterne, «[they] come into activity *seriatim*» (*ivi*: 107), l'uno dopo l'altro. Il contegno irresoluto e ambiguo di Macbeth, spinto inizialmente all'azione da una bramosia violenta e cieca, era così giustificato in termini frenologici: «previously to the commission of crime, the propensities leading to that crime are in a highly active state; but no sooner are these gratified, than a reaction takes place; the propensities, wearied with long exertion, become dormant, and the moral powers coming into activity, shew us the enormity we have been guilty of in all its horror» (*Ibidem*). La caratterizzazione di Lady Macbeth veniva invece impiegata per dimostrare l'esistenza di due organi mentali distinti, *benevolenza* e *attaccamento*, preposti a suscitare sentimenti erroneamente percepiti come affini. Incapace di *benevolenza* (e dunque priva di un codice etico), l'oscura regina esibiva invece un *attaccamento* sincero e duraturo verso il consorte: «Shakespeare, who seems to have known human

nature by an intuitive power, was aware of a fact, which phrenology, founded on careful observation, has since taught its disciples – *that these two species of feelings [benevolence and attachment] are totally distinct, and not at all dependent on each other*» (ivi: 109).

Nella stessa rivista, ben tre contributi furono dedicati all'esplorazione scientifica di *Othello*. In "Shakespeare's Character of Iago", il comportamento del *villain* veniva osservato frenologicamente nel corso dell'intero dramma, per giungere a una mappatura minuziosa dei suoi organi mentali: come prevedibile, *cautela*, *segretezza*, *distruttività* e *causalità* erano i più prominenti, mentre *benevolenza* e *coscienziosità* risultavano appena percettibili. L'articolo riportava poi un esperimento illuminante, atto a confortare l'assoluta attendibilità della pratica medica, sulla quale più di uno specialista nutriva ancora ragionevoli dubbi: senza rivelare che si trattava della configurazione cerebrale di un personaggio letterario, il profilo di Iago era stato inoltrato a un noto frenologo, acciocché potesse desumere il carattere del soggetto in esame. Il quadro da lui fornito rispecchiava fedelmente quanto illustrato nell'opera di Shakespeare: l'individuo in questione era un uomo spietato, calcolatore, egocentrico, mendace, rancoroso e vendicativo, sarcastico, seduttivo (era sicuramente un fine affabulatore) e ferrato nelle arti maligne della manipolazione e del raggio (1824b: 290-292). In "Shakespeare's Iago", testo pensato per i lettori meno esperti, si spiegava con dovizia di particolari come il frenologo protagonista dell'articolo precedente fosse giunto a delineare un ritratto tanto calzante dell'eroe negativo shakespeareiano, partendo dalla conformazione dei diversi organi mentali; copiosi passi della tragedia erano citati a sostegno dell'analisi (1824c: 402-423). In ultimo, "Shakespeare's Othello" si concentrava sul Moro, dalla cui parabola esistenziale era possibile desumere gli aspetti portanti della sua personalità; si comprendeva così come *autostima*, *coscienziosità* e *desiderio di approvazione* fossero in lui dominanti, uniti però a una *combattività* e una *distruttività*

perniciose e autolesioniste⁵ (1824d: 515-530).

Cenni alla frenologia iniziarono a penetrare anche nel lessico usato da alcuni esegeti e studiosi shakespeariani; nel suo poderoso *An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakespeare* (1848), W.J. Birch asseriva infatti che Amleto «consider[ed] morality [...] as a phrenological or physical succession» (Birch, 1848: 156): il suo atteggiamento inquisitorio e analitico nei confronti del paesaggio morale della Danimarca (in particolare, di Elsinore) e la sua capacità di cogliere anche i segnali più nascosti e impercettibili di degenerazione erano paragonabili al talento di un frenologo, in grado di interpretare il linguaggio segreto di protrusioni e depressioni nel cranio umano⁶. Altri cultori delle arti liberali, appassionati delle teorie di Gall, cominciarono a rivolgere la loro attenzione verso la fisicità del bardo, le cui fattezze reali erano rimaste un enigma irrisolto, viste le differenze sostanziali tra le varie effigi pervenute nel tempo. La frenologia si trasformò quindi nello strumento più adatto ad accertare quale tra queste potesse avvicinarsi maggiormente al vero. Nel suo *Shakespeare's Portraits Phrenologically Considered* (1864), Edward Craig si soffermava su tre immagini tra le più iconiche: il monumento funebre di Shakespeare a Stratford-upon-Avon (il cosiddetto *Stratford bust*), la celebre incisione di Martin Droeshout e la presunta maschera funeraria del drammaturgo. Il busto, che raffigurava «a stout unintellectual figure» (Craig 1875: 2) era indubbiamente da scartare poiché, a dispetto del suo «joyful, cheerful, life-like look [...] the features [were] not those indicative of sensibility and refinement» (*ibidem*). Anche il

⁵ Per completezza, è opportuno menzionare anche un brevissimo testo dal titolo “Shakespeare’s Queen Mab”. Senza comunque offrire troppi dettagli al lettore, l’autore registrava un’analogia tra il modo in cui Shakespeare aveva descritto il fenomeno psichico del sogno in *Romeo and Juliet* e come avrebbe potuto spiegarlo la frenologia: «it struck me that, in writing [the well-known description of Queen Mab], Shakespeare must have had present to his mind a theory of dreams very similar to that which is afforded by Phrenology» (1825: 289).

⁶ Si veda anche Hampton 2019: 8.

ritratto era da escludere, pur mostrando tracce innegabili di raffinatezza e acume, poiché «Shakespeare, greater than all [*Dante, Tasso, Milton, Pope...*], [was] pictured without the poetic faculty!» [ivi: 6]. Con ogni evidenza, la maschera era la più vicina al volto autentico del bardo: «it is certainly the impress from one who was gifted with great sensibility, great range of perceptive power, a ready memory, great facility of expression, varied power of enjoyment, and great depth of feeling» (ivi: 7). Per dirimere definitivamente la *vexata quaestio* appagando, parallelamente, la curiosità quasi patologica di esperti e semplici appassionati, in molti suggerirono di procedere con il disseppellimento della salma. C.M. Ingleby, nel suo *Shakespeare's Bones* (titolo a dir poco eloquente)⁷, affermava che «if we had but Shakespeare's skull before us, most of these questions [*riferendosi agli interrogativi sulle sue sembianze*] would be set at rest forever» (Ingleby 1883: 33), insinuando, tuttavia, che il cranio non fosse effettivamente disponibile all'ispezione, perché da tempo trafugato. In appendice al volume, Ingleby riportava una nutrita *Bibliography of the Exhumation Question*, nella quale elencava ben 16 testi oltre al suo – tra articoli di giornale, dissertazioni antiquarie e racconti, come “Recollections of a Gifted Woman” (1863) di Nathaniel Hawthorne – i cui autori, forse ammiccando a Yorick, avevano invocato a gran voce l'esumazione dell'autore di *Hamlet*, per esaminarne l'agognato teschio.

Che la tomba custodita nella Holy Trinity Church a Stratford-upon-Avon fosse stata violata era opinione diffusa; il primo ad avanzarla fu un fantomatico *Warwickshire man*, autore di una cronaca dalle coloriture gotiche apparsa nel 1879 sulla rivista *The Argosy*, all'epoca diretta da Ellen Wood⁸:

⁷ Il sottotitolo è ancora più esplicito: *The Proposal to Disinter Them, Considered in Relation to their Possible Bearing on His Portraiture*.

⁸ Autrice di romanzi sensazionali e polizieschi di grande popolarità, Ellen Wood (anche nota come Mrs. Henry Wood, per compiacere i più conservatori tra i suoi lettori) deve aver accolto con entusiasmo la proposta editoriale, pensando anche alle possibili ricadute positive sulle

“How Shakespeare’s Skull Was Stolen”. Un’adorazione sconfinata per il drammaturgo traspariva sin dalle battute iniziali della trattazione, nelle quali il narratore affermava che il contenuto del suo scritto avrebbe di certo turbato «those who, like [him]self, reverence[d] the very dust of the immaterial bard» (Warwickshire man, 1879: 268). Gli eventi riportati, di cui era venuto a conoscenza dalle carte del suo defunto amico Mr. M. (non meglio identificato), si erano verificati nell’autunno del 1794, quando un giovane medico⁹ – Frank Chambers – aveva ingaggiato tre manigoldi per sottrarre il capo del bardo al suo sonno eterno. A spingere Chambers a un gesto tanto esecrabile non era stata la brama di conoscenza ma il vile denaro: aveva infatti appreso che Horace Walpole, «the well-known curious [*sic*] of Strawberry Hill» (*ivi*: 270), avrebbe offerto trecento ghinee a chiunque gli avesse portato la testa di Shakespeare. Scavando a mani nude tra ceneri e liquami (tocco macabro e raccapricciante, aggiunto a beneficio dei lettori più morbosi), i furfanti si erano finalmente impossessati della sospirata reliquia che, con sommo rammarico di qualsiasi frenologo, si era rivelata «smaller than [...] expected» (*ivi*: 274), non commensurata al grande genio. Inutile dire che Walpole, allarmato dalle possibili conseguenze penali, si era rifiutato di indulgere nell’incauto acquisto, optando invece per un’occhiata fugace o un breve prestito, che non gli venne comunque accordato; né Chambers riuscì a collocare diversamente la merce scottante. Per liberarsene, fece di nuovo ricorso ai consueti malfattori che, incaricati di restituire il cranio al corpo cui era originariamente appartenuto, non erano (forse) riusciti a portare a termine l’operazione, scoraggiati dalla pesantezza della lapide. Il racconto riscosse un successo così ampio che, qualche anno dopo, venne ripubblicato al prezzo di uno scellino (il costo di una pinta di

vendite della sua rivista, tale era la notorietà del bardo e l’interesse che suscitava nei lettori.

⁹ Nel testo, Frank Chambers era presentato come lo zio di Mr. M.

birra)¹⁰ assieme al suo *sequel*, con il titolo *How Shakespeare's Skull Was Stolen and Found* (1884). Nella seconda – e ancor meno verosimile – sezione del volumetto (sulla cui copertina scarlatta era raffigurato un teschio bianco in campo nero), il nostro *Warwickshire man* indossava i panni del detective¹¹, mettendosi quindi sulle tracce del prezioso cimelio, grazie ai documenti ereditati da un lontano parente, Lieutenant J.L., amico di Frank Chambers e custode geloso di una piccola scheggia di osso. Utilizzando logica e deduzione al pari di Sherlock Holmes, a seguito di numerose peripezie, il sagace narratore riusciva nel suo intento: in una cripta fetida nei pressi di Stratford, tra bare scoperchiate e corpi putrefatti, rinveniva infine «an undersized skull, with a prominent forehead marred by a jagged hole» (*Warwickshire man* 1884: 46). Come da copione, il segmento mancante corrispondeva perfettamente al frammento osseo in suo possesso: «THE VERITABLE SKULL OF WILLIAM SHAKESPEARE WAS THERE» (*ibidem*).

Il fascino della frenologia ha continuato a influenzare la critica shakespeariana fino a tempi recenti se si pensa che, ancora nel 2008, Sibylle Baumbach pubblicava uno studio intitolato *Shakespeare and the Art of Physiognomy* nel quale «*phrenology*», come l'autrice chiariva, «[was] categorized as being part of *physiognomy*» (Baumbach, 2008: 9). Le celebrazioni per il quadricentenario dalla morte di Shakespeare, nel 2016, hanno poi portato nuovamente in auge la questione del cranio rubato: oltre a riproporre il testo del *Warwickshire man* con un corredo di note esplicative, Mairi Macdonald ha tentato di accertarne la veridicità storica, strappando così la

¹⁰ Si trattava comunque di una pubblicazione di valore molto superiore rispetto ai *penny dreadfuls*.

¹¹ Stilisticamente, prima e seconda parte della pubblicazione sono così diverse da far pensare che non siano frutto della stessa penna; nella sezione iniziale prevalgono i rimandi al genere gotico, evocativo e cupo, mentre nella successiva ci si concentra sul narratore e sulla sua «*faculty for analysis*» (*Warwickshire man*, 1884: 89).

narrazione alla finzione letteraria. Stando alla sua ricostruzione, alcuni tra i personaggi sarebbero realmente esistiti e il luogo del ritrovamento potrebbe coincidere con la cappella dell'antica famiglia Sheldon, a St. Leonard's Church, Beoley, non lontano da Stratford-upon-Avon (Macdonald, 2016: 7-13). La scansione radar del suolo non è riuscita a determinare con esattezza se lo scheletro avvolto in un sudario nella tomba del bardo sia integro o meno: il gruppo di archeologi che ha condotto le indagini, capeggiato da Kevin Calls, pare nutrire serie perplessità sullo stato effettivo di conservazione del corpo¹². Che qualche sedicente frenologo abbia davvero profanato il sepolcro? Quali misteri avrà svelato l'eventuale mappatura degli organi mentali? È forse opportuno tenere a freno curiosità e immaginazione, osservando (con un pizzico di scaramanzia) il monito inciso sulla lapide del drammaturgo: «Good friend for Jesus sake forbear, / To dig the dust enclosed here. / Blessed be the man that spares these stones, / And cursed be he that moves my bones».

Bibliografia

- Anonimo (1824a): "Application of Phrenology to Criticism – Character of Macbeth", *The Phrenological Journal and Miscellany*, vol. I, Edinburgh: Oliver & Boyd, John Anderson, pp. 92-115.
- Anonimo (1824b): "Shakespeare's Character of Iago", *The Phrenological Journal and Miscellany*, vol. I, Edinburgh: Oliver & Boyd, John Anderson, pp. 287-292.
- Anonimo (1824c): "Shakespeare's Iago", *The Phrenological Journal and Miscellany*, vol. I, Edinburgh: Oliver & Boyd,

¹² Si veda <https://www.bbc.com/news/uk-england-coventry-warwickshire-35883872>.

- John Anderson, pp. 402-423.
- Anonimo (1824d): "Shakespeare's Othello", *The Phrenological Journal and Miscellany*, vol. I, Edinburgh: Oliver & Boyd, John Anderson, pp. 512-532.
- Anonimo (1825): "Shakespeare's Queen Mab. To the Editor", *The Phrenological Journal and Miscellany*, vol. II, Edinburgh: Oliver & Boyd, John Anderson, pp. 289-290.
- Baumbach, Sibylle (2008): *Shakespeare and the Art of Physiognomy*, Tirril: Humanities-Ebooks.
- BBC News (2016): "Shakespeare's Skull 'Probably Stolen' from Stratford Grave", <https://www.bbc.com/news/uk-england-coventry-warwickshire-35883872> (data ultima consultazione 07/09/2023).
- Birch, W.J. (1848): *An Inquiry into the Philosophy and Religion of Shakespeare*, London: C. Mitchell.
- Cooter, R.J. (1976): "Phrenology and British Alienists, c. 1825-1845. Part II: Doctrine and Practice", *MedHist*, 20 (2), pp. 135-151.
- Craig, Edward T. (1875): *Shakespeare's Portraits Phrenologically Considered*, Philadelphia: J. Parker Norris.
- Elliot, Natalie (2018): "Shakespeare's Worlds of Science", *The New Atlantis*, 54, pp. 30-50.
- Finger, Stanley (2000): *Minds Behind the Brain: A History of the Pioneers and Their Discoveries*, Oxford: Oxford University Press.
- Hampton, Bryan Adams (2019): "I Knew Him, Horatio': Shakespeare's Beliefs, Early Textual Editing, and Nineteenth-Century Phrenology", *Religions*, 10, pp. 1-14.
- Ingleby, C.M. (1883): *Shakespeare's Bones*, London: Trübner & Co.
- Kurshan, Ilana (2006): "Mind Reading: Literature in the Discourse of Early Victorian Phrenology and Mesmerism", in Willis, Martin e Wynne, Catherine (eds), *Victorian Literary Mesmerism*, Amsterdam and New York: Rodopi,

pp. 17-38.

Macdonald, Mairi (2016), "Introduction", in *Skulduggery*, Stratford-upon-Avon: Friends of Shakespeare's Church, pp. 7-13.

McKnight, Kelly (2020): "*What Is't to Be Nothing Else but Mad: Understanding Madness through Hamlet*", B.A. Thesis, University of Michigan.

Tomaszewski, Lisa A. (2008): "'Throw Physic to the Dogs!': Moral Physicians and Medical Malpractice in *Macbeth*", in Moschovakis, Nick (ed.): *Macbeth: New Critical Essays*, New York and London: Routledge, pp. 182-191.

Warwickshire Man (1879): "How Shakespeare's Skull Was Stolen", *The Argosy*, vol. xxviii, London: Richard Bentley and Son.

Warwickshire Man (1884): *How Shakespeare's Skull Was Stolen and Found*, London: Elliot Stock.

Tempesta in Québec: Alice Ronfard **regista e traduttrice**

Simona Munari

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Relativamente ignorato fin dopo la seconda guerra mondiale, Shakespeare giunge sulla scena francofona canadese verso la fine degli anni Sessanta, ma solo nella decade successiva, con il *Parti québécois* al potere, il protezionismo culturale e linguistico attribuisce al teatro un ruolo apertamente glottopolitico. Traduttori e commediografi si appropriano del repertorio straniero in termini di «capitale simbolico¹» (Brisset, 1990: 43) seguendo percorsi di ricerca molto diversi tra loro, uniti dalla necessità di evadere dai meccanismi di «reciproco assorbimento» (Féral, 1998: 930) che a lungo avevano condizionato la letteratura del Canada francese. La scelta non casuale delle opere da tradurre segna le diverse fasi di emancipazione dalla cultura anglofona dominante, e al tempo stesso favorisce il distacco dall'antico *bon usage* imposto dalla Francia, ostile alla naturale evoluzione della lingua (Bouchard, 2012).

Per quanto sia complesso inquadrare un fenomeno fluido e molto variabile come la traduzione teatrale, il suo tratto polimorfo e polivalente le permette di sconfinare in varie forme di adattamento legate al momento storico e alle caratteristiche della cultura ricevente (Farcy, 1993: 388). Nel Québec di fine anni Settanta, stretto in politiche linguistiche ambigue e contraddittorie (Bouchard, 2020), le trasposizioni che entrano nel movimento di decolonizzazione culturale favoriscono la

¹ Se non diversamente specificato, le traduzioni italiane sono di chi scrive.

lotta al bilinguismo percepito come forma di pressione assimilazionista, e trovano legittimazione critica attraverso il metadiscorso dell'autore-traduttore, portavoce di istanze condivise (Helbo, 2006: 16). Le sue dichiarazioni e interviste, così come i programmi di sala e i materiali preparatori conservati negli archivi, assumono un rilievo critico anche maggiore del testo tradotto, spesso nemmeno pubblicato (Munari, 2023).

Le produzioni shakespeariane si moltiplicano in Québec a partire dalla stagione 1988-89 (Brisset, 2017: 181), e rispetto ad altri classici europei il Bardo diviene presto un riferimento imprescindibile nella difesa della causa nazionalista: non solo per una certa «indeterminacy» (Drouin 2007: 2) della sua opera, tessuto malleabile «in service of various political agendas, transhistorically and transculturally» (*ibidem*), ma per la libertà di rilettura consentita da un pubblico meno attento di quello anglofono ai dettagli testuali. Che sia «dramatisation, transfert, transformation, transmodalisation, traduction intersémiotique, mutation, réécriture transgénérique ou encore, improprement “remédiation”» (Brignoli, 2019: 25), oppure «creative rewrite, creative translation, remake, refraction, interpretation, relocation, transposition, transplantation, tradaptation» (Braga Riera, 2011: 61), quando il teatro di repertorio cede il passo al teatro di creazione la scrittura si trasforma in un vero e proprio «acte de langage» (Gauvin, 1997: 7) volto a suscitare una riflessione sulla mediazione culturale e linguistica come unica via di accesso alla cultura mondiale. In una poetica *engagée* che interessa i piani di produzione, esecuzione e trasmissione del testo, questa forma di mediazione moltiplica e sovrappone i ruoli, generando una particolare «semantica personale» (Cordingley, 2014: 52) di cui Alice Ronfard è una delle più interessanti interpreti.

Nata ad Algeri da genitori francesi e giunta in Canada nell'effervescenza culturale degli anni Settanta dopo aver vissuto a Salonicco, Lisbona, Vienna e Parigi, il suo sguardo era forse più libero dalle ideologie, non sempre consapevoli, che all'epoca orientavano le produzioni teatrali verso la revisione

del canone. Ronfard spiega quanto avere al contempo tradotto il testo e diretto lo spettacolo abbia condizionato il suo lavoro sulla *Tempesta* creata nel 1988 per il nuovo Espace Go di Montréal, uno di quegli spazi che dopo la rottura nazionalista degli anni Settanta avevano fatto del teatro un luogo di esplorazione identitaria e ricerca estetica (Beauchamp, 2003). La questione della fedeltà all'originale è ripensata in termini derridiani – «Si l'on affecte la langue de quelque chose il faut le faire de façon raffinée, en respectant dans l'irrespect sa loi secrète» (Derrida, 2005: 37) – nella sua relazione con il dato scenico:

Fallait-il décoller du mot à mot en se réappropriant le texte et, d'une certaine façon devenir des auteures à part entière (dans le cas de Shakespeare, devenir des poètes...), ou bien rester très proches du texte original sans prendre de liberté, sans interpréter, et faire vœu de fidélité? Nous avons opté pour la fidélité et...l'irrespect. Voilà comment nous allions obtenir l'efficacité théâtrale!² (Ronfard, 1990: 86).

Nel corso degli anni Ottanta i registi tendono a declinare Shakespeare in allestimenti che hanno per oggetto la teatralità stessa, con soluzioni innovative maggiormente esportabili (Féral, 2003: 21-22). La grandezza e l'universalità del mondo shakespeariano si fondono in letture semplificate nelle quali Prospero, ad esempio, rappresenta l'uomo che scopre se stesso nell'esilio e nella perdita. Alcune versioni, in nome di un'attualizzazione estrema, non esitano a ricorrere al vernacolo come garanzia di autenticità (Lafon, 2003: 190), o all'ausilio delle macchine per evocare una multimedialità moderna (Valentini 2011: 74).

Su questa linea il poeta, regista e drammaturgo Michel Garneau aveva realizzato nel 1978 un famoso *Macbeth* in una lingua *joualisante*³ ricostruita sulla base dell'antico linguaggio

² Ronfard allude con questo "nous" alla collaborazione con sua madre, la romanziera Marie Cardinal, sottolineando come i loro sguardi sul testo fossero molto diversi.

³ *Joual*, dalla pronuncia canadese di "cheval", è il nome con cui ci si

popolare del Québec (Souchet, 2014). Già nel 1973 l'autore chiamava «tradaptation», definizione ormai ricorrente nel dizionario traduttologico canadese (Knutson, 2012), la sua versione della *Tempesta* recitata all'aperto nel vecchio porto di Montréal, una sintesi di un'ora e dieci per otto ruoli nata dalla convinzione che «une traduction n'est bonne que pour le public auquel elle est destinée, et c'est évident que les traductions françaises ne nous sont pas destinées» (Hellot 2009: 84). Non era sfuggita alla critica la rinuncia a rendere i giochi di parole presenti nell'originale, un arbitrio stilistico che insieme ai tagli e ad altri interventi testuali impoveriva «la complexité du raisonnement, les longues constructions métaphoriques, les rappels et les transformations d'images» (Simon, 1990: 122).

Il lavoro di Alice Ronfard, anche grazie ai precedenti illustri, dialoga con un modo nuovo di fare teatro: cresciuta professionalmente in un sottobosco di traduzioni «collaborative» (Sperti, 2016) su testi di autori contemporanei – «Je pose énormément de questions à l'auteur, je veux savoir où est ma marge de manœuvre». (Ronfard, 1990: 87) – la regista ammette la difficoltà di piegare Shakespeare, senza snaturarlo, a un contesto che, neanche tanto implicitamente, richiede al traduttore di formulare attraverso la lingua un nuovo discorso sull'identità collettiva. È quindi innanzitutto come lettrice delusa dalle traduzioni francesi esistenti che riscrive il primo incontro tra Ferdinando e Miranda, con l'idea di ritrovare il carattere adolescente della ragazza e il *savoir-faire* amoroso di lui evitando qualunque allusione misogina insita nel linguaggio.

Dal commento al testo inedito della sua traduzione, parzialmente pubblicato in occasione di un'intervista (Ronfard, 1990: 88-91), emerge la necessità di restituire l'incertezza e l'ingenuità di Miranda rispetto a un sentimento appena scoperto di cui non sa bene cosa fare. La proiezione in tempo reale di quanto avviene sul palco (una soluzione pensata per

riferisce alla lingua parlata in Québec.

rivelare il desiderio agli spettatori prima ancora che i protagonisti stessi ne siano consapevoli) diventa un atto interpretativo forte. Lo stesso accade nella prima lunga scena, che immerge la sala in una violenta tempesta riprodotta su tre grandi schermi per mettere il pubblico in condizione di sperimentare fisicamente il terrore del naufragio:

Je savais que rater la scène d'ouverture, c'était passer à côté de la pièce. Tout est dans cette scène: le tumulte des vagues, les cris sont le reflet de la folie des hommes, leur impuissance devant la mort. [...] Intellectuellement, je n'avais aucune difficulté à comprendre le sens de cette scène et son importance pour le déroulement futur de l'action. Pourtant je me disais: «C'est très beau tout ça, mais dès que les acteurs vont ouvrir la bouche, le show va couler avec le bateau!» (*ivi*: 85).

Quasi 120 ore di prove costa lo sforzo di armonizzare il suono e le luci affinché il video della scenografia non copra la presenza degli attori, turbati dall'intensità dell'installazione: «C'était le bordel! Cette tempête sur trois écrans était tellement puissante que les comédiens ont eu peur: ils avaient l'impression de s'énerver inutilement devant une image trop forte» (Camerlain, 1989 : 87). Prende corpo una riscrittura che, pur attribuendo a ogni personaggio un modo specifico e riconoscibile di esprimersi, trascura il dato diglossico a favore di una dinamica dei dialoghi centrata sull'interpenetrazione tra il processo di traduzione e il progetto di allestimento. La formazione di scenografia consente a Ronfard di visualizzare le singole scene mentre traduce, in una ricerca di tridimensionalità che scandisce l'impianto drammaturgico valorizzando la «poetica del gesto» (Féral, 2003: 87):

Mise en scène et traduction se sont continuellement inter-pénétrées. Je ne peux pas envisager le travail de traduction d'une autre façon. Je pense que le metteur en scène doit avoir une connaissance parfaite du texte puisqu'il a à transmettre sa lecture de la pièce aux acteurs d'abord et au public ensuite. S'il y a traduction, il y a forcément relecture, réappropriation du langage. Je sais que je ne peux pas

m'exclure de ce travail-là (Ronfard, 1990: 86-87).

Dieci anni dopo, Robert Lepage – voce potente del teatro canadese – rilegge il naufragio come elemento che sposta i personaggi in una realtà parallela di sogno e oblio. Nella sua *Tempête 3D* del 1998 la tecnologia muove attori e oggetti da un mondo d'aria a un mondo di materia (Besson, 2014: 56), e di questa duplicità tiene conto il traduttore Normand Chaurrette chiamato a modulare il suo lavoro, al pari di un attore, sull'interpretazione del regista come unico referente nella definizione di un rapporto gerarchico tra il testo e la scena:

En tant qu'artisan de la langue, je crois qu'il n'y a pas de "bonnes" ou de "mauvaises" traductions de pièces de Shakespeare. Je pense simplement qu'une traduction vient à point nommé, avec une unité d'ensemble, et participe à l'esprit d'une production, à une vision (Chaurrette, 1998: 5).

Lepage, fondatore nel 1994 della compagnia Ex Machina, ha curato numerosi allestimenti internazionali della *Tempesta* che sono entrati nella storia del teatro, dal ciclo shakespeariano di Michel Garneau a *Noises, Sounds and Sweet Airs* di Michael Nyman che alla *Tempesta* si ispira. Nel 2012 porta Calibano all'opera su musiche del compositore inglese Thomas Adès, con la soprano che interpreta Ariel sospesa a volteggiare sul palco. La scatola magica di Prospero, trasformato in impresario teatrale, è la Scala di Milano, ideale «grand lieu de l'illusion» (Moreault, 2012: 4) ricostruito in verticale.

Convinto che per comprendere un grande classico fatto di violenza e incanto sia necessario affrontarlo più volte, il regista considera Shakespeare un sistema, un pensiero, un mondo a sé (Legault, 1998: 11), e guida il pubblico in un progetto di «dramaturgie scénographique» (Poll, 2014: 331) che riprende la sua *Tempesta* dell'anno precedente, un evento *site-specific* concepito per l'anfiteatro naturale della Wendake First Nation Reserve. Con un richiamo esplicito alla tradizione del teatro classico, Lepage aveva ricreato l'isola di Calibano in un luogo particolarmente evocativo situato nel cuore del

Québec, affidando alla traduzione il compito di interrogare gli squilibri interculturali che investono la rappresentazione della differenza. Far riemergere le tensioni storiche e rielaborarle adattando il repertorio a nuovi contesti culturali era l'esplicito scopo di un allestimento nel quale i canti di Ariel vengono tradotti in lingua *wendat* per indagare la formazione degli stereotipi nelle riscritture post-coloniali, mentre danze e musiche autoctone accompagnano gli attori amerindi avvolti in costumi che riproducono tatuaggi allegorici. Come il regista non manca di sottolineare, il testo diventa palinsesto:

Le texte de Shakespeare n'est pas la priorité: ce qui compte c'est l'idée et la poésie qu'il contient et que la poésie visuelle et le mouvement vont traduire. Qu'est-ce qu'une adaptation sinon une traduction? Dans une traduction, les mots ne sont pas les mêmes puisqu'ils appartiennent à une autre langue. Dans la mise en scène, les mots sont remplacés par des images, des éclairages, des mouvements (Besson, 2014: 57).

Ma quando il regista è anche traduttore, come nel caso di Alice Ronfard, le due dimensioni sembrano generare disposizioni percettive che moltiplicano il potenziale simbolico della narrazione mitica. Nel 2009 Ronfard reinventa la *Tempesta* con Emma Haché per un teatro di marionette (Haché, Ronfard, 2009); nel 2017 l'Università del Québec a Montréal (UQUAM) riprende la *pièce* in versione *grunge*, sotto la sua direzione, con due grandi piattaforme rettangolari mobili a dilatare i piani e gli ambienti (Gaumont, 2018); in seguito la regista è al Centre National des Arts du Cirque (CNAC), vicino a Reims, per allestire con Antoine Rigot una versione che coinvolge diverse discipline circensi. Il progetto, di nuovo, insiste sulla spazialità, e «Shakespeare est loin, très loin» (Heluin 2018: 3), eppure presente nel significato profondo dello spettacolo.

Si direbbe che l'enigma dell'isola, il viaggio nelle «sabbie mobili dell'illusione e dell'errore» (Lombardo, 2020: XI) assuma nel teatro canadese francofono forme e accenti sempre

diversi, in un *métissage* continuamente riformulato. Spesso diventa il luogo di una sperimentazione in cui il «naufregio con spettatore» (Blumenberg, 1985) lascia il posto alla navigazione in mare aperto, nel timore e nel richiamo dell'imprevedibilità e del disorientamento legati all'atto doppiamente creativo del tradurre per mettere in scena. D'altronde, quando non si può interrogare l'autore si interrogano le parole – afferma Ronfard – e solo sul palco si può davvero giudicare una traduzione alla quale, data la sua natura, concorrono più voci:

Par ce travail, finalement, ma sensibilité rencontre la sienne. Il faut que j'en arrive à avoir cette certitude. Et quand les scènes sont bonnes, c'est que j'ai retrouvé le souffle de l'auteur, son âme. C'est ce qui importe. [...] En conclusion, je dirai que traduction, mise en scène, jeu des comédiens et comédiennes, travail des concepteurs et conceptrices sont comme les perles d'un collier, personne ne peut exister sans l'autre (Ronfard, 1990: 87).

Bibliografia

- Beauchamp, Hélène (2003): “Les théâtres. Lieux de représentation et lieux de création théâtrale au XXe siècle”, in Beauchamp, Hélène, David, Gilbert, *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy: PUQ, pp. 34-57.
- Blumenberg, Hans (1985): *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna: Il Mulino.
- Bouchard, Chantal (2012): *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Montréal: PUM.
- (2020): *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal: PUM.
- Brignoli, Laura (2019): “Comment la scène italienne s'est appropriée *L'Homme sémence*: stratégies d'adaptation d'un prétendu manuscrit”, *Itinera*, XVII, pp. 25-37.

- Brisset, Annie (1990): “Molière et ses traducteurs étrangers”, in Monod, Sylvère (ed.) : *Traduire le théâtre. Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, Arles: Actes Sud, pp. 41-68.
- Derrida, Jacques (2005): *Apprendre à vivre enfin. Entretien avec Jean Birnbaum*, Paris: Galilée-Le Monde.
- Farcy, Gérard-Denis (1993): “L’adaptation dans tous ses états”, *Poétique*, XCVI, pp. 387-414.
- Féral, Josette (1998) : “Langage et appropriation: comment réinterpréter Shakespeare au Québec”, *The French Review*, LXXI, pp. 930-939.
- (2003): “La mise en scène au Québec. Ruptures ou mutations?”, in Beauchamp, Hélène, David, Gilbert (ed.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy: PUQ, pp. 9-31.
- Gauvin, Lise (1997): *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris: Karthala.
- Helbo, André (2006): *Signes du spectacle: des arts vivants aux médias*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- Knutson, Susan (2012): “Tradaptation dans le sens québécois: a word for the future”, Raw, Laurence (ed.), *Translation, Adaptation and Transformation*, London and New York: Bloomsbury, pp. 112-122.
- Lafon, Dominique (2003): “La langue-à-dire du théâtre québécois”, in Beauchamp Hélène, David, Gilbert (ed.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy: PUQ, pp. 181-196.
- Lombardo, Agostino (2020): “L’énigme della *Tempesta*”, in Shakespeare, William, *La Tempesta*, Milano: Feltrinelli, pp. VII-XI.
- Munari, Simona (2023): “Note dai programmi di sala delle traduzioni shakespeariane di Antonine Maillet”, *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXX, pp. 219-231.
- Poll, Melissa (2014): “Adapting Le Grand Will in Wendake:

Ex Machina and the Huron-Wendat Nation's *La Tempête*", *TRIC/RTAC*, XXXV, pp. 330-351.

Sperti, Valeria (2016): "La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif", in Ferraro, Alessandra, Grutman Rainier (ed.), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris: Garnier, pp. 141-167.

Valentini Valentina (2011): "Forme della presenza: performing arts e nuove tecnologie", *Culture teatrali*, XXI, pp. 71-87.

Sitografia

Besson, Françoise (2014): "L'île mouvante de Caliban: île théâtrale et île autochtone, deux mises en scène de *La Tempête* par Robert Lepage", *Caliban*, 52, pp. 53-74; on line: <https://doi.org/10.4000/caliban.562> (data ultima consultazione 30/08/2023).

Braga Riera, Jorge (2011): "¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnum terminológico en el ámbito de la traducción dramática", *Estudios de Traducción*, I, pp. 59-72; on line: <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36477> (data ultima consultazione 30/08/2023).

Brisset, Annie (2017) : "Le Québec à la conquête de Shakespeare: traduction, théâtre et société", *Équivalences*, XLIV, pp. 167-203; on line: https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2017-num_44_1_1516 (data ultima consultazione 30/08/2023).

Camerlain, Lorraine (1989): "L'acteur plus grand que nature. Entretien avec Alice Ronfard", *Protée*, XVII, pp. 85-90; on line: <https://constellation.uqac.ca> (data ultima consultazione 30/08/2023).

Chaurette, Normand (1998): "Mot du traducteur", *Programme de La Tempête, Le Théâtre du Trident*, 1998, p. 5; on line: <https://numerique.banq.qc.ca> (data ultima consultazione

- 30/08/2023).
- Cordingley, Anthony (2014) “L’oralité selon Henri Meschonnic”, *Palimpsestes*, 27, pp. 47-60; on line: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2029> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Drouin, Jennifer (2007): “Nationalizing Shakespeare in Québec: Theorizing Post-/Neo-/Colonial Adaptation”, *Borrowers and Lenders*, III, pp. 1-31; on line: <https://borrowers-ojs-azsu.tdl.org/borrowers/article/view/57/112> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Gaumont, Pierre-Olivier (2018): “*La Tempête* d’Alice Ronfard”, *Artichaut magazine*, pp. 1-8; on line: <http://artichautmag.com/category/critiques/theatre> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Haché Emma, Ronfard, Alice (2009): *La Tempête, Programme, Théâtre de la Petite Marée*; on line: <https://theatredelapetitemaree.com> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Hellot, Marie-Christiane (2009): “Le poète qui traduit. Entretien avec Michel Garneau”, *Jeu*, CXXXIII, pp. 83-88 ; on line: <https://id.erudit.org/iderudit/62976ac> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Heluin, Anaïs (2018): “F(r)iction mes Antoine Rigot et Alice Ronfard”, *La Terrasse*, CCLXXII; on line: <https://www.journal-laterrasse.fr/friction-mes-antoine-rigot-et-alice-ronfard> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Legault, Yannick (1998): “Entrevue avec Robert Lepage”, in *Programme de La Tempête, Le Théâtre du Trident*, p. 11; on line: <https://numerique.banq.qc.ca> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Moreault, Éric (2012): “La tempête: le fantasma de Robert Lepage”, *Le Soleil*, pp. 1-5; on line: <https://lesoleil.com/2542e175d8f70e390a9d61ed80a7d2d2> (data ultima consultazione 30/08/2023).

- Ronfard, Alice (1990): “Traduire. Un travail sur l’irrespect (*La Tempête*, T.E.F. 1988)”, *Jeu*, LVI, pp. 85-91; on line: <https://id.erudit.org/iderudit/229ac> (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Simon, Sherry (1990): “*Coriolan, La Tempête: Shakespeare/ Garneau*”, *Jeu*, LVI, pp. 120-125; on line: <https://id.erudit.org/iderudit/234ac>. (data ultima consultazione 30/08/2023).
- Souchet, Myriam (2014): “Le québécois: d’une langue identitaire à un imaginaire hétérologue”, *Quaderna*, II, pp. 1-12; on line: <http://quaderna.org/le-quebecois-dune-langue-identitaire-a-un-imaginaire-heterologue/> (data ultima consultazione 30/08/2023).

Ritratto di Mark Antony: il riscatto sulla scena italiana di un eroe tragico shakespeariano

Valentina Rossi

Università degli Studi eCampus, Novedrate

Il presente contributo propone una breve analisi di uno dei più originali e controversi adattamenti italiani tardonovecenteschi dell'*Antony and Cleopatra* shakespeariano, quello portato sulle scene nel 1977 da Roberto Guicciardini¹. Per rappresentare la «tragedia dell'amore adulto» (Melchiori, 2005: 204), il regista si affidò alla coppia Proclemer-Albertazzi – ai quali assegnò i ruoli dei due protagonisti –, coinvolgendo inoltre Albertazzi sia nella traduzione sia nella riduzione del copione.

Per prepararsi al confronto con il testo shakespeariano, l'attore si premurò di leggere tutte le versioni italiane pubblicate sino a quel momento; ebbe inoltre accesso a una traduzione realizzata da Salvatore Quasimodo su commissione di Giorgio Strehler²; lesse, infine, *Le vite parallele* di Plutarco e una

¹ Nonostante lo spettacolo abbia ottenuto un riscontro molto positivo da parte del pubblico – venne infatti replicato 160 volte, portando alla compagnia teatrale un guadagno pari a 350 milioni di lire nella stagione teatrale 1977-1978 (cfr. Perona, 1977) –, la critica militante pare non aver particolarmente apprezzato la qualità della riscrittura, né tantomeno la *performance* degli attori protagonisti: «[...] per quanto riguarda questa edizione di "Antonio e Cleopatra" non si può nascondere che le aspettative – come le proponevano, fra l'altro, le note di presentazione del regista – sono state tradite da una realizzazione superficiale, occasione soltanto per gli acuti (spesso stonati) dei due "mattatori"», leggiamo per esempio su *Il Dramma* (Cappelletti, Libertini, 1977: 83. Cfr., inoltre, Brusati, 1977; Davico Bonino, 1977; Giammusso, 1978).

² Il noto regista era infatti determinato a rappresentare l'*Antonio e Cleopatra* al Piccolo Teatro di Milano, nei primi anni Settanta; l'ambizioso

traduzione francese del dramma romano a firma di André Gide³. L'obiettivo dichiarato era di facilitare l'immedesimazione degli spettatori nei personaggi e di svecchiare il testo di partenza, spesso altisonante, sostituendo colloquialismi ed espressioni idiomatiche al linguaggio solenne o lirico proprio di molti dialoghi del testo di partenza⁴.

Ambientato in una classicità mostrata in vesti cinque-seicentesche, come nei quadri, per esempio, di Paolo Veronese, su di un palcoscenico impreziosito da sfarzosi broccati⁵, l'adattamento si configura, come ebbe a dichiarare lo stesso Albertazzi, come un vero e proprio «tradimento al testo»⁶. Tale tradimento, al di là della traslazione temporale dell'ambientazione ma non dell'azione, coinvolge in particolare la caratterizzazione del personaggio di Marc'Antonio, sulla quale più specificamente ci soffermeremo, e il finale del dramma dichiaratamente antirealistico, in cui Cleopatra, vestita con sontuose vesti elisabettiane, «al centro della scena, toglie dalla cesta di bronzo il serpente che è una scultura e si irrigidisce trasformata in statua», spirando «senza un sussulto», in piedi⁷. La sequenza della morte, qui decarnalizzata e desessualizzata, privata com'è del corollario di associazioni alla sfera dell'*eros* – evocato, in Shakespeare, dal serpente che sorge dal seno della regina –, viene così trasposta in una dimensione atemporale ed elevata a paradigma.

Tuttavia, l'operazione di riscrittura più radicale e modellizzante riguarda, dicevamo, la caratterizzazione del personaggio di Antonio che, in virtù delle soluzioni traduttive e

progetto, tuttavia, non vide mai la luce per motivi non specificati. Cfr. Albertazzi, cit. in Gallotti, 1977.

³ Una ricerca e uno studio ricordati e confermati in svariate interviste. Cfr., fra gli altri, *ibidem*; Albertazzi, cit. in Savioli, 1979.

⁴ Cfr. Perona, cit.

⁵ Cfr. Libertini, 1978.

⁶ In merito alla manipolazione dell'ipotesi, Savioli (1979) scrive su *l'Unità*: «A ogni modo, il ricco quadro proposto da Shakespeare è sfolto, per l'eliminazione o la fusione di figure non tutte secondarie».

⁷ Cfr. Gallotti, 1977.

drammaturgiche suggerite dalla lettura di Albertazzi, recupera autonomia di azione e di pensiero, trovando in epilogo persino un suo riscatto agli occhi del pubblico.

1. «A strumpet's fool»⁸: *Mark Antony secondo Shakespeare*

Nell'ipotesto shakespeariano, Antonio emerge come una figura dimidiata, che ha smarrito molti dei tratti distintivi che avevano connotato tanto il personaggio storico quanto quello teatrale. In effetti, per il pubblico elisabettiano, che aveva conosciuto l'abile stratega e il trascinate retore antagonista di Bruto in *Julius Caesar*, grande dovette essere lo smarrimento nel trovarsi di fronte a questo Antonio innamorato e 'femminilizzato', impulsivo e fragile, nel quale la *virtus* romana appare ormai vinta dalle mollezze di Alessandria, soggiogata dalle gioie dell'amore maturo e dai piaceri dell'*otium*⁹. Una progressiva degradazione del sé sancita, sin dall'esordio del dramma, dalle parole cariche di nostalgia e di rassegnata consapevolezza di due dei suoi soldati, Filone a Demetrio, per i quali il generale, che rifulgeva quale «plated Mars» (1.1.4), è ora ridotto a trastullo di una zingara¹⁰.

Nonostante, nel corso del *play*, in alcuni brevi momenti

⁸ L'edizione di riferimento è Shakespeare, 1995. La traduzione italiana è a cura di Lombardo (1992).

⁹ Cfr. Woolf, 1982: 328; Harris, 1994: 409; Little Jr., 2000: 105. La conferma del compimento di una metamorfosi che grava nell'intera tragedia su chi si era meritato l'appellativo di «terzo pilastro del mondo» (1.1.12) si concretizza, poi, nel confronto diretto con Ottaviano Cesare, «that sort of politician who never acknowledges failure» (Leggatt, 1989: 178).

¹⁰ «Nay, but this dotage of our general's / O'erflows the measure: those his goodly eyes, / That o'er the files and musters of the war / Have glow'd like plated Mars, now bend, now turn, / The office and devotion of their view / Upon a tawny front: his captain's heart, / Which in the scuffles of great fights hath burst / The buckles on his breast, reneges all temper, / And is become the bellows and the fan / To cool a gipsy's lust» (1.1.1-10).

di ritrovata consapevolezza, il triumviro riconosca i pericoli della vicinanza di Cleopatra¹¹, rare e improduttive si rivelano le occasioni in cui la sua *romanitas* riesce nuovamente a palesarsi e ad avere voce. Spogliato dalla passione amorosa «d'ogni antico tratto»¹²; incapace di governare e indirizzare gli eventi con la sua retorica e l'intelligenza politica e militare, come invece riusciva a fare quando era libero dall'effetto del «most delicious poison» (1.5.28) di Cleopatra¹³, egli vede le sue parole perdere di forza perlocutoria. I discorsi diventano vuoti e vaghi¹⁴; si traducono nell'evocazione nostalgica di una gloria ormai perduta, di una grandezza che è solo un ricordo anche per i suoi uomini, i quali, per sfuggire a una realtà deludente e inaccettabile, ne glorificano le gesta compiute con toni iperbolici che trasferiscono e trasfigurano Antonio in una dimensione atemporale e astorica, quella del mito.

Il rapporto dialettico fra essere e apparire, tante volte declinato da Shakespeare, in Antonio assume le cadenze di una tensione fra un passato che è immagine e rappresentazione di una forma idealizzata del sé, e un presente che di quella forma è la sostanza comicamente degradata¹⁵. Un naufragio dell'io sancito nell'epilogo, in cui il protagonista fallisce nel tentativo estremo di compiere un'ultima azione onorevole, morire da

¹¹ «These strong Egyptian fetters / I must break, / Or lose myself in dotage. [...] I must from this enchanting queen / break off: / Ten thousand harms, more than the ills / I know, / My idleness doth hatch [...] Where hast thou been, my heart? Dost thou hear, lady? / If from the field I shall return once more / To kiss these lips, I will appear in blood; / I and my sword will earn our chronicle: / There's hope in't yet» (1.2.122-3; 135-7; 3.13.177-181).

¹² Lombardo, 1992: IX.

¹³ Cfr. Savioli, 1978.

¹⁴ «Sometime we see a cloud that's dragonish, / A vapour sometime like a bear or lion, / A towered citadel, a pendent rock, / A forked mountain, or blue promontory / With trees upon't that nod unto the world / And mock our eyes with air. [...] That which is now a horse, even with a thought / The rack dislimns and makes it indistinct / As water is in water» (4.14.2-7; 9-11).

¹⁵ «[...] the gods / Detest my baseness» (4.14.57-58).

vero soldato romano:

I, that with my sword
 Quartered the world, and o'er green Neptune's back
 With ships made cities
 condemn myself to lack
 The courage of a woman (4.14.58-61)

La magniloquenza degli ultimi momenti di vita non fa che accrescere l'impressione di sfaldamento, con il commiato dal mondo che si cristallizza in una immagine grottesca¹⁶: Cleopatra che, all'interno del monumento sepolcrale dove si è rifugiata, aiutata da guardie e ancelle, cerca goffamente di sollevare un corpo fattosi ormai greve, epitome amara di una esistenza che progressivamente ha perso ogni vitalità e dignità guerriera.

2. «The demi-Atlas of this earth»: *Albertazzi e Guicciardini nobilitano l'eroe tragico*

Il ritratto di Marc'Antonio delineato da Albertazzi e Guicciardini nella messinscena del 1977 si colloca in stridente contrasto con quello restituito dal *Folio*.

Il processo di 'riabilitazione' del triumviro romano che avrà compimento nella scena cruciale della morte, comincia, in modo speculare rispetto all'ipotesto shakespeariano, sin dalle prime battute, in cui non troviamo alcuna stigmatizzazione della condizione 'alessandrina' di Antonio, ma una sostanziale giustificazione dei suoi comportamenti, improntati a un condivisibile *carpe diem*:

DEMETRIO:
 Io ti dico la verità: io mi rotolerei volentieri con Cleopatra
 sul letto di Tolomeo, anche se non è più di primo pelo.
 [...]
 FILONE:
 Ottaviano ha la testa. Ha la testa di suo padre, Giulio Ce-

¹⁶ Cfr. Lombardo, 1990: 9.

sare.

DEMETRIO:

E perché? secondo te Antonio non ha la testa?

FILONE:

No, l'ha persa o l'ha data in prestito.

DEMETRIO:

[...] ma la vita è bella proprio perché ci fa perdere la testa!

Si muore, caro Filone. E allora della testa che te ne fai?

A me Antonio che scorrazza per le strade di Alessandria, camuffato da pagliaccio... a me piace!¹⁷

Parimenti, per creare un effetto di presentificazione e azzerare il confronto tra l'Antonio romano e quello egizio, l'adattamento di Guicciardini riduce i personaggi secondari – Ventidio, Silio, Canidio e altri –, ai quali Shakespeare affida il racconto del passato glorioso del condottiero. L'espunzione di queste parti di testo, rivelatrici di una asimmetria, annulla, agli occhi del pubblico, il divario fra il mito del giovane Antonio – sintesi perfetta dell'assiologia romana – e ciò in cui si è trasformato alla corte di Cleopatra, neutralizzando così la parabola della sua progressiva regressione e 'attenuando' la caduta del «pillar of the world» (1.1.12)¹⁸.

Come si diceva, però, la vera nobilitazione di Antonio si ha con la rappresentazione della sua morte. Sul palcoscenico italiano non va in scena la fine ingloriosa del protagonista descritta nella tragedia giacomiana; il cadavere del triumviro viene, al contrario, regalmente adagiato su un piano di marmo e coperto dalla toga rossa di Ottavio Cesare, inviata ad Alessandria per rendere omaggio alla scomparsa non di un reietto,

¹⁷ Le trascrizioni delle battute sono state riprese dalla registrazione RAI della messinscena (1979), disponibile su YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=zHmqvoAGoqc&t=1019s>, ultima consultazione: luglio 2023).

¹⁸ «Antonio rappresenta il nuovo umanesimo in seno a una società in trasformazione: di più egli (Antonio) ha sognato in nome del suo individualismo dionisiaco di unire i grandi mondi, l'Oriente e l'Occidente, parafrasi di un piano politico degli stessi comportamenti umani (Passione e Ragione, schematizzando)» (Savioli, 1978).

ma di un eroe. In questa posa solenne, il Marc'Antonio di Albertazzi e Guicciardini riconquista la dignità che Shakespeare sembrava avergli negato, accomiatandosi dal teatro come *the greatest prince of the world, the noblest* (4.15.56-7).

Bibliografia

- Brusati, Carlo (16 settembre 1977): "Loro non si addice ad Anna Proclemer", *Corriere della Sera*.
- Cappelletti, Dante, Libertini, Angelo (1977): "L'Olimpico' di Vicenza, il Teatro Greco di Taormina e il Borgo Medievale di Casertavecchia", *Il Dramma*, 53, pp. 83-84.
- Davico Bonino, Guido (8 dicembre 1977): "Antonio e Cleopatra complici nel potere e nella passione", *La Stampa*.
- Gallotti, Adele (13 settembre 1977): "Dopo nove anni, insieme Proclemer e Albertazzi", *Stampa Sera*.
- Giammusso, Maurizio (4 febbraio 1978): "Quando Shakespeare diventa ambiguo", *Corriere della Sera*.
- Harris, Jonathan G. (1994): "'Narcissus in thy Face': Roman Desire and the Difference it Fakes in *Antony and Cleopatra*", *Shakespeare Quarterly*, 45, pp. 408-425.
- Kluge, Sophie (2008): "An Apology for Antony. Morality and Pathos in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*", *Orbis Litterarum*, 63, pp. 304-334.
- Leggatt, Alexander (1989): *Shakespeare's Political Drama: The History Plays and The Roman Plays*, London and New York: Routledge.
- Libertini, Angelo (23 settembre 1978): "Sempre Shakespeare contro tutti", *Stampa Sera*.
- Little Jr., Arthur L. (2000): *Shakespeare Jungle Fever*, Stanford: Stanford University Press.
- Lombardo, Agostino (1990): "Tradurre *Antonio e Cleopatra*", in Tempera, Mariangela (a cura di), *Antony and Cleopatra*

- dal testo alla scena*, Bologna: CLUEB.
- Lombardo, Agostino (1995): *Il fuoco e l'aria. Quattro studi su Antonio e Cleopatra*, Roma: Bulzoni.
- Marshall, Cinthya (1993): "Man of Steel Done Got to Blues: Melancholic Subversion of Presence in *Antony and Cleopatra*", *Shakespeare Quarterly*, 64, pp. 385-408.
- Melchiori, Giorgio (2005): *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere* (1994), Bari e Roma: Laterza.
- Muñoz Simonds, Peggy (1994): "«To the Very Heart of Loss»: Renaissance Iconography in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*", *Shakespeare Studies*, 22, pp. 220-276.
- Perona, Piero (7 dicembre 1977): "Caro Mister Shakespeare qui o la va o la spacca", *Stampa Sera*.
- Savioli, Aggeo (febbraio 1978): "Antonio e Cleopatra compagni di bagordi", *l'Unità*.
- Savioli, Aggeo (26 giugno 1979): "Shakespeare imborghesito", *l'Unità*.
- Shakespeare, William (1992): *Antonio e Cleopatra*, tr. it. a cura di A. Lombardo, Milano: Feltrinelli.
- Shakespeare, William (1995): *Antony and Cleopatra*, edited by J. Wilders, Arden Edition, Third Series, London and New York: Routledge.
- Wolf, William D. (1982): "New Heaven, New Earth': The Escape from Mutability in *Antony and Cleopatra*", *Shakespeare Quarterly*, 33, pp. 328-335.

Sitografia

<https://www.youtube.com/watch?v=zHmqvoAGoqc&t=1019s>,
(data ultima consultazione 18/02/2024).

Re e residui: il teatro di Shakespeare e Beckett a confronto¹

Rossana Sebellin

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Il confronto tra Beckett e Shakespeare non è una novità: lo suggerisce per primo lo studioso Jan Kott nel suo testo *Shakespeare nostro contemporaneo*, pubblicato nel 1961 e tradotto in Italia dall'originale polacco da Vera Petrelli per Feltrinelli nel 1964. Il volume, che ha suscitato entusiasmi e polemiche, è divenuto ben presto un classico. Nell'introduzione al testo italiano, Praz sostiene che il parallelismo proposto da Kott poggia le basi su una concezione della Storia (comune a Shakespeare e a Beckett) che non riconosce nella storia stessa «senso né direzione alcuna» (Praz 1964: xxiii). Questa posizione viene in qualche misura ripresa e criticata pochi anni dopo da Alick West, secondo il quale in Shakespeare la Storia in realtà c'è, ha una direzione e uno scopo, non è come il deserto immobile e ripetitivo di Beckett:

Waiting for Godot is a denial of history. Unlike *King Lear*, the scene is nowhere, and so when the play finishes it might start over and over again; for there is no difference between the beginning and the end. The interpretation of *King Lear* in terms of the grotesque of Gloucester's fall must leave out of account the difference that Shakespeare's tragedy cannot start over again. The end is not the same as the beginning [...]. (West, 1964: 260)

¹ L'idea di questo breve testo, dedicato a Daniela Guardamagna, nasce non solo e non tanto dal fatto che *King Lear* è stato oggetto del primo corso monografico di Letteratura inglese che io abbia mai seguito – con lei –, e neppure dal fatto che *Endgame* e in generale il teatro di Beckett hanno accompagnato la mia formazione sotto la sua guida, ma dal fatto che fra i due autori esistono parallelismi – noti e indagati – ai quali desidero affiancare alcune mie riflessioni.

E tuttavia, pensando al finale di *Lear*, come vedere un fine, una teleologia? Tutto è irrimediabilmente distrutto, desertificato. In un articolo sulla messa in scena del *King Lear* di Peter Brook nel 1962 per la Royal Shakespeare Company, com'è noto fortemente influenzata dalla visione di Kott, Charles Marowitz rileva quanto fortemente il regista abbia sentito il legame con Beckett e il suo teatro:

[t]he plot is as Beckettian as anything out of *Molloy* or *Malone Dies*; the scene, a metaphysical farce which ridicules life, death, sanity and illusion. This (Act IV, Scene 6 [il suicidio di Gloucester]) has been the germinal scene in Brook's production of *King Lear*, and it has conditioned all the scenes with which it connects. In discussing the work of rehearsals, our frame of reference was always Beckettian. The world of this *Lear*, like Beckett's world, is in a constant state of decomposition. (Marowitz 1963: 104)

Ancora nel 1967, Norman Berlin sottolineava come «Kott's book was highly praised by Martin Esslin, who was pleased with Kott's demonstration that Shakespeare's plays are "akin in their ultimate sense to the contemporary Theater of the Absurd"» (Berlin, 1967: 647). Tuttavia Berlin non condivide del tutto la posizione di Kott e conclude sottolineando le differenze fra il teatro di Shakespeare e quello di Beckett, riconducibili soprattutto al diverso atteggiamento nei confronti del linguaggio: «Shakespeare trusts language, allowing it to communicate meaning. Beckett uses language, but to show that there is no meaning to be communicated» (Berlin, 1967: 651).

Il parallelismo Beckett-Shakespeare, fra *Lear* e *Endgame*, è stato fecondo e produttivo soprattutto negli anni Sessanta del Novecento, non solo nell'ambito della critica letteraria e accademica, ma soprattutto nelle regie teatrali, tanto da diventare presto un *cliché* dato per acquisito, citato talvolta in modo approssimativo. Tuttavia, in anni più recenti, è stato ripreso da Marguerite Tassi e da Paulo da Silva Gregório, l'una andando a re-indagare a livello sia teorico sia drammaturgico le similitudini e le differenze del teatro moderno e di quel-

lo rinascimentale alla luce delle affermazioni di Kott, l'altro concentrandosi sull'influsso del teatro beckettiano nelle messe in scena shakespeariane, del *Lear* in particolare, dagli anni Ottanta del Novecento al 2016.

Questa rilettura non si propone di rinnovare un filone oramai esaurito e forse obsoleto, ma di evocare suggestioni e punti di contatto sollecitati dalla presenza del tragicomico e del grottesco, seppure in modi e con stilemi assai diversi, in entrambi questi giganti del teatro.

Non solo Shakespeare alla luce di Beckett, ma anche Beckett alla luce di Shakespeare, in quella «simultaneous existence» della letteratura già enunciata da Eliot (Eliot 1997: 41). Secondo Tassi,

As Charles Marowitz, Brook's assistant director, commented in his "Lear Log," the production was "not so much Shakespeare in the style of Beckett as it [was] Beckett in the style of Shakespeare, for Brook believes that the cue for Beckett's bleakness was given by the merciless *King Lear*". (Tassi 1997: 248)

Parallelismi, quindi. E di parallelismi, citazioni e rimandi ce ne sono molti, disseminati in tutta l'opera beckettiana: la pazzia di Lear, vecchio, smarrito e impotente, è raggrumata e compressa nell'articolazione folle di Mouth, vecchia donna spezzata nella mente e nella parola.

Hamm, «rabbiosa abbreviazione» di Hamlet (Adorno 1994: 686), è cieco come Gloucester, e come lui è pessimista: il senso dell'assurdo si manifesta nei due testi e personaggi con diverse sfumature ma uguale intensità. «As flies to wanton boys are we to the gods, / They kill us for their sport» (*King Lear*, 4.1.38-9). Di nuovo Tassi sostiene che «Kott's Shakespeare, like Beckett, unflinchingly exposed the "absurd mechanism" at work in the universe and penetrated to "the thing itself," as Lear called man stripped to the bareness of his existence» (Tassi 1997: 248). Hamm, Clov e gli altri due personaggi (Nagg e Nell) sono vittime dell'esistenza, del caso, del fatto di essere al mondo: «you're on earth, there's no cure

for that!» (Beckett, 1958: 33). Come le mosche evocate da Gloucester.

Hamm, in un certo senso, è quel che può sopravvivere di Lear nel Novecento: un re residuale in una corte che è la versione erosa e minimalista delle corti rinascimentali; una figura sconfitta, claustrofobica eppure tenace. Hamm è una sorta di esausta continuazione di quell'esplorazione dell'umano che prosegue ininterrotta da Rinascimento ad oggi, dalle prime crepe della modernità. A proposito dell'emergere della modernità, il filosofo Marshall Berman scrive che il momento nel quale Lear si libera degli abiti regali e abbraccia la propria umanità privata di ogni orpello è quello nel quale in un certo senso si entra nell'era moderna. Proprio nel rifiuto di Lear che, folle seminudo (o addirittura nudo nelle messe in scena moderne), si aggira per la brughiera sconvolta dalla tempesta, la solidità fino ad allora esperita inizia a sgretolarsi per non tornare più alla compatta omogeneità di un tempo.

The dialectic of nakedness that culminates in Marx is defined at the very start of the modern age, in Shakespeare's *King Lear*. For Lear, the naked truth is what a man is forced to face when he has lost everything that other men can take away, except life itself. [...] This act, which Lear believes has placed him at the very nadir of existence —“a poor, bare, forked animal”—turns out, ironically, to be his first step toward a full humanity, because, for the first time, he recognizes a connection between himself and another human being. (Berman, 1988: 107)

Berman individua *in nuce* nel *Lear* quel principio di movimento vorticoso e inarrestabile, il senso della modernità, che porta fino a Beckett e oltre, dalla rinuncia a tutto ciò che non è necessario alla spogliazione dagli abiti annunciata nel famoso «come, unbutton here» (*King Lear*, 3.4.107) dal vecchio re al colmo della sua follia. Lear e Hamm sono legati da quella crepa che, secondo Berman, già dal Rinascimento incrina le certezze e finisce per polverizzarle: appena visibile in Shakespeare, squadernata e ostensa in Beckett.

Anche Hamm, negli ultimi momenti del dramma, si spo-

glia, si libera del fischiotto – il mezzo, più che il simbolo del suo potere – e rimane solo con il fazzoletto/sudario che lo ricopre nell'incipit del dramma, uno straccio che lo riporta alla umanità più essenziale e cruda, quella che guarda inesorabilmente alla morte.

Più avanti nel testo, in uno dei tanti momenti tragicomici, nella versione francese Hamm afferma «finie la rigolade» (Beckett 1957: 76), che nell'autotraduzione diventa «our rev-els now are ended» (Beckett, 1958: 35). In inglese si inserisce quindi una citazione shakespeariana attraverso le parole con cui Prospero nella *Tempest* conclude la magica recita del *masque* in onore del futuro matrimonio di Miranda e Ferdinand. «Ai *rev-els* della magia utopica di Prospero corrispondono i *rev-els* folli della clausura di Hamm e Clov, che desertificano il mondo quanto Prospero lo riscattava dal suo machiavellismo, tramite un progetto ideale di armonia, fertilità e felicità di coppia» (Restivo, 1991, 106-7). E se Miranda e Ferdinand poco dopo sono mostrati mentre giocano a scacchi, gli scacchi sono anche la metafora che sottende al testo beckettiano: una partita con pessimi giocatori, che si trascina senza scopo pur di evitare la fine. In fondo, del mago Prospero Hamm è il rovescio speculare: nega il sole e le stelle, sancendo così non solo la fine della Storia, ma della natura stessa.

I rovesciamenti ironici sono molteplici: «My kingdom for a nightman» (Beckett, 1958: 17), afferma Hamm a proposito dei suoi genitori, che sopravvivono in due bidoni per l'immondizia; la discesa grottesca, nel *bathos*, dalla battuta del *Riccardo III* di Shakespeare, dove al cavallo di proverbiale memoria si sostituisce un netturbino, misura il gioco offerto da Beckett ai suoi spettatori: ecco quel che resta del tragico, delle ambizioni umane che muovono la storia. Una beffa grottesca, capace di indurre a un ghigno più che a una risata. Hamm è quindi la raffigurazione diminuita – residuale, appunto – di un re, pur dispotico e crudele, su un trono a rotelle, e racchiude in sé anche la cecità di Gloucester; riunendo entrambi i personaggi ai quali è accomunato da un destino feroce, senza

raggiungerne lo stato di eroe tragico. Kott sintetizza questo concetto affermando che «la tragicità è stata soppiantata dal grottesco, rivelatosi ancora più crudele» (Kott, 1961: 95).

D'altro canto, Beckett ha sempre congiunto, nella sua idea di tragicomico, una commistione più intima del solo accostamento di generi letterari, per mostrare una adesione profonda del comico e del tragico come sostanza dell'umano. Per definirne il portato esistenziale e filosofico si è spesso ricorso a Schopenhauer, il quale scrive:

La vita di ogni singolo, se la si guarda nel suo complesso, rilevandone solo i tratti significanti, è sempre invero una tragedia; ma, esaminata nei particolari, ha il carattere della commedia. [...] Così, [...] deve la vita nostra contenere tutti i mali della tragedia, mentre noi non riusciamo neppure a conservar la gravità di personaggi tragici, e siamo invece inevitabilmente nei molti casi particolari della vita, goffi tipi da commedia. (Schopenhauer, 1818: vol. II, pp. 424-25)

Il tragicomico beckettiano è illustrazione plastica del pensiero di Schopenhauer.

Un altro possibile parallelismo tra i personaggi di *Endgame* e quelli shakespeariani può essere rintracciato nel rapporto servo-padrone che si instaura tra Prospero-Hamm e Clov-Ariel/Caliban. Sono presenti anche in Beckett entrambi gli aspetti che troviamo nella *Tempest*: l'obbedienza mista ad affetto (in Beckett degradato e quasi scomparso), il desiderio di libertà e di ribellione. Come Ariel, anche Clov desidera andarsene, essere libero, e tuttavia compie tutto ciò che gli viene chiesto: «Do this, do that, and I do it. I never refuse. Why?» si domanda ad un certo punto, quasi stupito; «You're not able to», gli risponde Hamm (Beckett, 1958: 27). Anche Clov è vittima di un sortilegio, quello del teatro. Serve ad Hamm per dargli la battuta, come egli stesso afferma, per spingere avanti il dialogo che si inceppa in continuazione. Infatti, un parallelismo ancora più profondo riguarda proprio l'uso del linguaggio. Come Caliban, anche Clov ha imparato a parlare dal suo oppressore: «I use the words you taught me», gli ricorda rabbioso quan-

do Hamm si lamenta delle sue risposte (Beckett 1958: 28), ma se Caliban si vendica su Prospero maledicendolo nella sua lingua, Clov si rifugia nel silenzio, nel rifiuto di collaborare alla conversazione che è il solo svago o potere di Hamm. Non solo Clov afferma «Let me be silent» (Beckett 1958: 28), ma spesso oppone alle richieste di perdono di Hamm un silenzio tenace e spietato, lo costringe a ripetersi per poi ricordargli che lo aveva sentito anche la prima volta. Se quindi nella *Tempest* insegnare la lingua aveva esiti contraddittori, lirici e insieme ferocemente accusatori (Caliban parla in un *blank verse* elegante e impeccabile, pur usandolo per inveire), in Beckett non è così. Il lirismo in Clov è cancellato: nella versione francese ne rimane traccia in una canzone (oscena o semplicemente volgare) che Clov intona nel finale, ma nella versione inglese anche questo residuo viene obliterato definitivamente, e restano piuttosto le accuse, velate e aggressivo-passive, mosse da Clov nei confronti di Hamm.

L'uso della parola per creare mondi, così fecondo in Shakespeare, ritorna smorzato e residuale in Beckett: come Edgar evoca per Gloucester un mondo fittizio nella scena del suicidio, ricreando una vertiginosa prospettiva attraverso un uso efficacissimo dell'ipotiposi, così spetta a Clov descrivere il mondo esterno, che osserva dalle finestre poste ai lati del palcoscenico e che nessun altro può vedere, né tra i personaggi, né – ovviamente – tra il pubblico. Tuttavia le descrizioni di Clov si limitano a monosillabi e scarse risposte alle domande insistenti di Hamm che, affamato di visioni, vuole sapere come sia la terra, come sia il mare, il cielo, le onde. In comune i due personaggi hanno solo una cosa: l'illusorietà di quanto descrivono; Edgar illude Gloucester con uno scopo salvifico; Clov ci illude che fuori sia rimasto solo grigiore. Non sapremo mai se descrive davvero quel che vede, né se vede davvero quel che descrive.

Un altro possibile avvicinamento alla scena del finto suicidio nel *Lear* è costituito, come individua anche Kott, dal tema del suicidio esplorato in *Waiting for Godot* attraverso le azioni

di Vladimir ed Estragon. Kott ribadisce che «[i]l grottesco è la tragedia antica riscritta di nuovo e diversamente» (Kott 1961: 96); ma se, come afferma Adorno, la «parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità» (Adorno, 1961: 677), allora il tragico non può che diventare grottesco. Poco oltre, Kott scrive che «il grottesco si svolge in un mondo tragico. La visione tragica e la visione grottesca della vita sono composte dagli stessi elementi» (Kott 1961: 96). Questa concezione dell'esistenza si dipana in Beckett nella contemplazione della sua fine, quando i due vagabondi, per due volte nel corso del dramma, riflettono sull'idea del suicidio. D'altro canto, come visto in precedenza, in Beckett agiva già anche la concezione della vita di Schopenhauer che coniuga tragico e farsesco, grottesco: la vita umana è una tragedia, poiché finisce sempre con la morte del protagonista, di tutti i singoli protagonisti, ma vista in dettaglio ha un carattere comico poiché l'umano non sa più sollevarsi allo *status* di eroe tragico, ma rimane un soggetto insignificante e ridicolo: ecco servito il grottesco. Come nel *Lear* il suicidio di Gloucester è un suicidio tragicomico, che sfiora la risata nel momento in cui l'anziano cieco e disperato Duca cade sulle assi del palcoscenico credendo di gettarsi dalla scogliera di Dover; così è il tentativo goffo di Vladimir e Estragon, con la loro corda fradicia, l'albero sparuto e le loro incongrue cortesie da salotto. La «capriola sulla scena vuota» (Kott 2017: 112) di Gloucester è lo stesso movimento che vede Estragon e Vladimir barcollare alla fine del secondo atto, quando saggiano la corda, con i pantaloni calati di Estragon: patetico, comico, sconsolato. Perché nella commistione di questi elementi si trova il senso del testo, come scrive lo stesso Beckett a Roger Blin: «Il senso dell'opera, posto che esista, è che nulla è più grottesco del tragico. Bisogna esprimere questo fino alla fine, e soprattutto alla fine. [...] E che i pantaloni cadano del tutto, fino alle caviglie. La cosa potrebbe sembrarti stupida, ma per me è di capitale importanza» (lettera a Roger Blin, 9 gennaio 1953, citata in Beckett, 1994: 806)

Kott (1961: 113) mette in relazione la battuta di Pozzo sulla coincidenza degli opposti e quella di Edgar sulla necessità di sopportare. Pozzo, cieco, impotente e disperato, non vede distinzione nei giorni sempre uguali, tanto che nascita e morte finiscono col coincidere: «One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? [...] They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more.» (Beckett, 1954: 86) L'icastica immagine della nascita a cavallo della tomba secondo Kott troverebbe un parallelismo nella scena in cui Edgar cerca di incoraggiare il padre con parole che lo invitano alla sopportazione: «What, in ill thoughts again? Men must endure / Their going hence, even as their coming hither. / Ripeness is all. Come on.» (*King Lear*, 5.2.9-12) La differenza importante, che non viene sottolineata da Kott, riguarda l'atteggiamento dei due personaggi: rabbioso e angosciato quello di Pozzo che, passato attraverso la sofferenza, ha cambiato la pomposa retorica del primo atto con questa brutale manifestazione della sua verità; sereno nell'accettazione della sofferenza quello che Edgar cerca di indurre nel vecchio padre, proprio per non lasciarlo in preda alla disperazione. L'assenza di speranza è evidente in entrambi, ma viene abbracciata in un caso, affrontata per sconfiggerla nell'altro.

Un altro parallelismo individuato da Kott (1961: 117) illustra, attraverso una battuta del *Lear*, una scena di *Waiting for Godot*: «'Tis the times' plague, when madmen lead the blind» (*Lear*, 4.1.49). Certo questo verso pare proprio chiosare l'ingresso di Pozzo e Lucky nel secondo atto, nel quale il cieco Pozzo viene guidato da Lucky, muto, proprio quel Lucky che aveva espresso nel primo atto un furioso e folle monologo frammisto di letteratura, filosofia e teologia, che illustrava le sorti del mondo in un frammentato flusso di coscienza presoché inintelligibile.

Benché qui si sia solo accennato ad una ben più ampia rete di intrecci e rimandi, è opportuno citare seppur brevemente un aspetto che accomuna in una sintesi paradossale Shakespeare, Cartesio e Beckett. Sappiamo che Beckett, appassionato di filosofia, intesse spesso il suo teatro di riferimenti nascosti, di citazioni stravolte il cui scopo è sorprendere lo spettatore, far balenare accostamenti inediti, significati nuovi. Uno di questi è il momento nel quale Hamm vuole sapere come stiano i genitori, e Clov, ubbidiente, va a controllare. Alla richiesta se Nell sia morta, Clov risponde affermando che pare di sì, non ne saremo mai certi. Mentre quando Hamm chiede cosa stia facendo il padre e Clov risponde «He's crying», Hamm chiosa con l'affermazione «Then he's living» (Beckett, 1958: 38). Viene quindi riproposto in chiave beckettianamente pessimista il fiducioso *cogito ergo sum*, che in inglese suona come *I think, therefore I am*. Nel mondo di Beckett, prosciugato di ogni speranza, il fondamento dell'esistenza non viene dato dal pensiero, ma dal grumo di sofferenza che ci abita: piango, dunque sono. Pur con i dovuti distinguo, Lear sembra evocare una simile posizione, che lega l'esistere alla sofferenza, quando, nella tempesta che sconvolge gli elementi e la sua mente, afferma che «we came crying hither / [...] when we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools» (*King Lear*, 4.6.174, 178-9).

La cifra stilistica di questi parallelismi e delle citazioni shakespeariane nella trama dei testi è tuttavia sempre la stessa: la caduta nel grottesco, il prosciugamento retorico, il disseccamento parodico e crudele, la totale assenza di speranza. Come già detto, «Our revels now are ended», afferma Hamm citando Prospero, ma l'inserito non fa che sottolineare ingigantendolo l'abisso fra il tripudio linguistico, artefice di mondi e di fecondità immaginifica (anche nel tragico), e la spaventosa desertica sterilità/stilizzazione del mondo beckettiano, nel quale i «festeggiamenti» sono l'ombra di feroci sgarbi reciproci.

E se il rapporto con Dio, per Gloucester, è paragonato alla

malvagità di dèi annoiati e implacabili, per i quali non siamo che un giocattolo da distruggere per divertimento, Hamm, in una inversione paradossale, dopo aver pregato giunge stupefatto alla conclusione che «The bastard! He doesn't exist!» (Beckett, 1958: 34). Il cielo si è completamente svuotato.

Anche Macbeth, alla fine della sua vicenda dannata, vede la vita come una storia assurda, priva di senso, con una disperazione degna di Beckett: «it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» (*Macbeth*, 5.5.26-8). Lo spazio circoscritto tra la disperazione della modernità, incipiente in Shakespeare, estenuata in Beckett, e la consolazione estetica della letteratura, è quello nel quale possiamo trovare l'espressione autentica dell'umano. Shakespeare e Beckett sono due mondi lontani, separati, ma entrambi osservano la vita con sguardo fermo e la restituiscono senza infingimenti, senza sbavature. L'animale forcuto del *King Lear* (3.4.106) che in *Hamlet* (3.2.127) si trascina strisciando fra la terra e il cielo trova infine nel moderno teatro di Beckett la sua rappresentazione più distillata e pura.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Beckett, Samuel (1954): *Waiting for Godot*, London: Faber, 2010.

Beckett, Samuel (1957): *Fin de partie*, Paris: Minuit.

Beckett, Samuel (1958): *Endgame*, London: Faber, 2009.

Beckett, Samuel (1994): *Teatro completo*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino: Einaudi.

Shakespeare, William (1997): *King Lear*, edited by R.A. Foakes, The Arden Shakespeare Third Series, London: Thomson Learning.

Shakespeare, William (2016): *Hamlet*, edited by Ann

Thompson and Neil Taylor, *The Arden Shakespeare Third Series*, London: Bloomsbury.

Shakespeare, William (1984): *Macbeth*, edited by Kenneth Muir, *The Arden Shakespeare*, London: Routledge.

Bibliografia secondaria

Adorno, Theodor W. (1994): “Tentativo di capire *Finale di partita*”, in Samuel Beckett, *Teatro completo*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino: Einaudi-Gallimard, pp. 658-94 (1^a edizione 1961).

Berman, Marshall (1988): *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Harmondsworth: Penguin 1988 (1st edition 1982).

Berlin, Norman (1976): “Beckett and Shakespeare”, *The French Review*, Apr., 1967, Vol. 40, No. 5 (Apr., 1967), pp. 647-51.

Chattopadhyay, Arka (2012): “‘Worst in Need of Worse’: *King Lear*, *Worstward Ho* and the Trajectory of Worsening”, *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, 2012, Vol. 24, *Early Modern Beckett / Beckett et le début de l’ère moderne: Beckett Between / Beckett entre deux* (2012), pp. 72-87.

da Silva Gregório, Paulo (2020): “Waiting for Lear: Re-creations of Shakespeare’s Play Through Beckett at the Royal Shakespeare Company”, *Anglo Saxonica*, No. 18, issue 1, art. 6, 2020, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.31>

Eliot, Thomas S. (1997), “Tradition and the Individual Talent”, *Id.*, *The Sacred Wood*, London: Faber, pp. 39-49 (1st edition 1919).

Kettle, Arnold (ed.) (1964): *Shakespeare in a Changing World*, London: Lawrence and Wishart.

Kott, Jan (1961): “*Re Lear*, ovvero, *Finale di partita*”, in *Id.*, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano: Feltrinelli, pp.

92-128. Trad. it. di Vera Petrelli, 2017 (prima edizione italiana 1964).

Marowitz, Charles (1963): "Lear Log", *The Tulane Drama Review*, Winter, 1963, Vol. 8, No. 2, pp. 103-21.

Praz, Mario (1964): "Prefazione. Della critica storica, della critica valutativa e dell'interpretazione shakespeariana di Jan Kott", in Jan Kott (2017): *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, pp. VII-XXVI.

Restivo, Giuseppina (1991): *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Bologna: Il Mulino.

Schopenhauer, Arthur (1818): *Il mondo come volontà e rappresentazione*, traduzione di Paolo Savj-Lopez e Giovanni Di Lorenzo, Bari: Laterza 1968 (prima edizione italiana 1914-16).

Tassi, Marguerite (1997): "Shakespeare and Beckett Revisited: A Phenomenology of Theater", *Comparative Drama*, Summer 1997, Vol. 31, No. 2 (Summer 1997), pp. 248-76.

West, Alick (1964): "Some Current Uses of 'Shakespearian'", in Kettle, Arnold (ed.) (1964): *Shakespeare in a Changing World*, London: Lawrence and Wishart, pp. 253-66.

«Né il cielo sbirci dalla coltre dell'oscurità»: ovvero, cesellando i dialoghi per il doppiaggio del *Macbeth*

Angela Sileo
Università degli Studi di Milano

1. Introduzione sulla traduzione (audiovisiva)

La traduzione audiovisiva (AVT) si riferisce al trasferimento di un testo multimediale e multimodale da una lingua/cultura di partenza a una lingua/cultura di arrivo (Gambier, 2014: 45). Si tratta di una traduzione fortemente vincolata (Perego, 2005) dai molteplici codici che operano simultaneamente all'interno di un prodotto audiovisivo: i segni verbali e quelli visivi, un codice uditivo e uno visivo, imprescindibili uno dall'altro sebbene legati da relazioni di tipo vario, che possono essere di ridondanza o di complementarità o ancora di autonomia, contraddizione, eccetera (Gambier, 2014: 48).

AVT è un termine che ingloba numerose modalità, ma l'obiettivo è sempre quello di produrre messaggi equivalenti in codici diversi, là dove sarebbe auspicabile garantire un'equivalenza nella differenza. Il concetto di equivalenza in traduzione è stato per lungo tempo associato a quello ormai datato di fedeltà o infedeltà del testo tradotto rispetto a un originale che, in quanto tale, in quanto testo scelto per essere tradotto, è già di per sé carico e caricato di una valenza maggiore rispetto a qualsiasi altro. La sacralità del testo di partenza, raggiungendo l'apice quando si tratta di quello biblico, viene attribuita a qualunque testo sia ritenuto sufficientemente

valido da meritare di essere reso in un'altra lingua e inserito all'interno di un altro sistema culturale: «to class a source-text as worth translating is to dignify it immediately and to involve it in a dynamic of magnification [...]. The motion of transfer and paraphrase enlarges the stature of the original» (Steiner, 2004: 189).

Si parlava della Bibbia, testo sacro *par excellence*. Quanto meno in un'ottica occidentale e cristiana. Per chi studia letteratura e conosce le vicende storico-politiche e linguo-culturali dei Paesi anglofoni, esiste un'altra bibbia ben precisa, la raccolta di testi sacri messi per iscritto a posteriori dai discepoli del bardo.

Affrontare la traduzione di un testo shakespeariano, carico di tanta sacralità, richiede un atto di grande coraggio. Ancora più complesso è il compito di un dialoghista che dovrà adattare quel testo all'immagine sullo schermo, vincolandolo ulteriormente alla dimensione visiva e a quella uditiva. Nel corso di questo saggio, mi concentrerò sull'adattamento della tragedia *Macbeth*, commissionato dalla RAI nei primi anni '80, a partire dalla versione originale prodotta dalla BBC. Nei paragrafi che seguiranno, verranno analizzate alcune aree di maggiore difficoltà, sottolineando come il lavoro creativo della dialoghista (Daniela Guardamagna) abbia risolto determinate criticità nell'adattamento del testo shakespeariano, mantenendo intatto il senso dell'originale e al contempo garantendo al pubblico italiano una visione / fruizione priva di qualsivoglia stridore.

2. Il doppiaggio

Il doppiaggio è tra le modalità audiovisive maggiormente impiegate e da tempo contende al sottotitolo la geografia europea, secondo una distinzione ormai non più funzionante tra *subtitling* e *dubbing countries* (Perego, 2005). Le differenze tra queste due tipologie di lavorazione sono numerose e spesso legate a motivazioni di tipo economico, sociale, politico e

culturale. La scelta del doppiaggio nel caso italiano fu in un certo senso obbligata, sin dall'avvento del cinema sonoro e dalla successiva invenzione appunto del doppiaggio nei primi anni Trenta del secolo scorso. In un Paese come l'Italia, in cui il livello di analfabetismo era altissimo, preoccupava fortemente il rischio di un'acuta disaffezione del pubblico verso il cinema. È altresì noto il tentativo del governo mussoliniano di salvaguardare la lingua nazionale da eventuali interferenze linguistiche e di proteggere al contempo la nascente industria del doppiaggio, così come quella cinematografica in senso più ampio. Per tutti questi motivi, con il Decreto Regio datato 5 ottobre 1933, il governo impose che ogni pellicola straniera dovesse essere doppiata in italiano e, ancor più nel dettaglio, in territorio italiano (Raffaelli, 1983).

Il doppiaggio è una forma di lavorazione assai complessa e costosa: il testo, prima tradotto in maniera letterale, è poi adattato al sincronismo, che ne rappresenta il vincolo più vistoso e lo contraddistingue da tutti gli altri tipi di traduzione audiovisiva. Il sincronismo può essere di tipo articolatorio, distinto in qualitativo (i movimenti oro-labiali degli attori sullo schermo o «battiti»: Guardamagna, 2007) e quantitativo (la lunghezza della battuta). Esiste poi un sincronismo di tipo paralinguistico o cinesico (Chaume, 2004: 41), che riguarda i movimenti degli attori sullo schermo. Rispettare tutti questi vincoli è fondamentale per produrre un adattamento che non interferisca con la sospensione dell'incredulità linguistica (Romero-Fresco, 2009), sospensione che è alla base del patto tra spettatore/fruitori e produttore/traduttore del testo audiovisivo. Quando un potenziale fruitore si pone di fronte allo schermo, stringe una sorta di patto tacito, un contratto con chi gli/le offre quel determinato prodotto. In altre parole, lo spettatore accetta di (far finta di) credere che le immagini sullo schermo siano reali e raccontino di vicende o eventi realmente accaduti; accetta, inoltre, di (far finta di) credere che i personaggi sullo schermo (seppure palesemente inseriti in un contesto diverso dal suo ed evidentemente circondati da og-

getti, luoghi o più in generale elementi rimandanti a una cultura differente) parlino la sua lingua. Si immerge così in un'esperienza multisensoriale che da quel momento in poi deve essere priva di qualsiasi elemento straniante che lo "desti" dal torpore sognante in cui accetta di immergersi nel momento in cui stringe il suddetto patto. Il traduttore audiovisivo, e in particolare l'adattatore o dialoghista, deve necessariamente tenere fede a questo patto. Per fare ciò, occorre rispettare e riprodurre una perfetta sincronia tra suono e immagine. L'obiettivo è evitare discrepanze, di tipo linguistico o cinesico o culturale, che appunto destino lo spettatore dal suo "torpore audiovisivo". Risulta ancor più evidente, dunque, l'enorme difficoltà insita in questa modalità traduttiva: una difficoltà che aumenta quando ci si confronta con un testo dotato di sacralità e al contempo di altissima complessità, come quello shakespeariano.

3. *Adattamento intersemiotico*

Ai primi anni '80 risale la realizzazione dei dialoghi per il doppiaggio di una serie BBC, trasmessa in Italia dalla Rai, sotto la supervisione di Agostino Lombardo e sulla base di varie importanti traduzioni edite (Montale, Quasimodo, lo stesso Lombardo, e così via). Un'impresa traduttiva particolarmente complessa dacché la tensione drammatica viene espressa prevalentemente in primi o primissimi piani che rendono ancor più arduo l'adattamento per il doppiaggio. In un'intervista che l'adattatrice del *Macbeth* (Daniela Guardamagna) mi ha concesso, è stato possibile analizzare nel dettaglio alcune tra le scelte più felici di questo adattamento e soprattutto quelle che hanno posto maggiori difficoltà. Si tratta di momenti carichi di *pathos* e particolarmente pregnanti per l'economia generale della tragedia. I sotto-paragrafi che seguono ne analizzano nel dettaglio alcune scene.

3.1. *Macbeth*, I.v.

La prima scena analizzata è quella del primo monologo di Lady Macbeth: dopo aver letto la lettera del marito che preannuncia l'arrivo di lui e soprattutto le promettenti profezie delle streghe, la donna si lascia andare a considerazioni sulla natura del proprio congiunto e su come il suo carattere le faccia dubitare che egli sia pronto a prendersi con mano veloce ciò che gli spetta.

Testo originale	Traduzione	Adattamento
<p>The raven himself is hoarse That croaks the fatal entrance of Duncan Under my battlements.</p> <p>Come, you spirits That tend on mortal thoughts, unsex me here</p> <p>And fill me from the crown to the toe top full Of direst cruelty. [...]</p> <p>Come to my woman's breasts And take my milk for gall, you murdering ministers, [...]</p>	<p>Il corvo stesso è rauco che annuncia gracchiando l'ingresso fatale di Duncan sotto i miei spalti.</p> <p>Venite, Spiriti che presiedete a pensieri di morte, toglietemi il sesso, e riempitemi tutta, dalla testa ai piedi della più spietata crudeltà! [...]</p> <p>Venite alle mie mammelle di donna, e mutate il mio latte in fiele, voi ministri d'assassinio, [...]</p>	<p>È rauco lo stesso corvo che annuncia gracchiando l'ingresso fatale di Duncan sotto i miei spalti.</p> <p>A me ora, voi spiriti che presiedete a pensieri di morte, spogliatemi del mio sesso e riempitemi da capo a piedi, tutta della più spietata crudeltà! [...]</p> <p>Su, presto, venite al mio seno di donna e trasformate il mio latte in fiele, voi ministri di morte e d'assassinio, [...]</p>

<p>Come, thick night, And pall thee in the dunnest smoke of hell, That my keen knife see not the wound it makes, Nor heaven peep through the blanket of the dark To cry, “Hold, hold!”</p>	<p>Vieni, densa notte, e avvolgiti nel più oscuro fumo d’Inferno, affinché il mio coltello acumi- nato non veda la ferita che fa, né il cielo si af- facci attraverso la coltre del buio, per gridare “Fer- ma, ferma!”.</p>	<p>Vieni, densa notte, ammantati del più oscuro fumo infernale, che il mio coltello affi- lato non veda la ferita che produce, né il cielo sbirci dalla coltre dell’oscurità, gridando: “No, no!”.</p>
--	--	--

Analisi (del sincronismo qualitativo)

Nella sequenza riportata, in grassetto vengono segnalati i «battiti» più evidenti: solitamente si tratta di bilabiali che nella traduzione a stampa non vengono riprodotte (trattandosi di una traduzione scevra da certe “preoccupazioni sincronistiche”), come in

Come, you **spirits** > Venite, **Spiriti** > A me ora, voi **spiriti**

o come nel caso di «**murdering ministers**», magistralmente adattato in «**ministri di morte**». Nel brano è possibile rinvenire anche un esempio di sincronismo (meno scontato) tra due velari e due labiodentali, che prevedono movimenti meno evidenti del tratto fonatorio ma contribuiscono comunque a una maggiore percezione di sincronismo:

that **my keen knife** > che il **mio coltello affilato**,

a sostituire il lombardiano «il **mio coltello acuminato**», dove un suono velare seguito da una bilabiale non trova corrispondenza nel *sync* originale (neanche a livello quantitativo¹).

¹ Di questioni quantitative tratterò più nel dettaglio nel paragrafo successivo.

La battuta si conclude con

the wound it **m**akes > la ferita che **fa** > la ferita che **p**roduce,

in cui la labiodentale della versione lombardiana stride con la bilabiale di «**m**akes» e viene dunque adattata facendo ricorso a un suono omologo (/p/), stessa scelta operata anche nel segmento illustrato di seguito:

Nor heaven **p**eep > né il cielo si affacci > né il cielo **s**birci.

Qui il testo adattato viene riportato a una maggiore coincidenza semantica con l'originale, oltre che a un minore stridore dal punto di vista del *sync*, anche quantitativo: «peep» è monosillabico, pertanto «si affacci» avrebbe aggiunto sillabe, allungando la battuta. Battuta che, nella versione a stampa, si chiude con la «coltre del buio»: la struttura propone un battito evidente che è assente nell'originale; di conseguenza, nell'adattamento per il doppiaggio, il «buio» viene sostituito dall'«oscurità».

In chiusura, la resa letterale «Ferma, ferma!» ha lasciato il posto a «**No, no!**», a riprodurre il «battito» più visibile dell'originale «**Hold, hold!**», un suono vocalico che prevede un arrotondamento piuttosto evidente della cavità orale, a dimostrare che non sono soltanto i suoni consonantici a mettere in difficoltà un adattatore.

3.2. *Macbeth*, IV.iii.

La seconda scena analizzata è quella in cui Ross porta notizia a Macduff della morte della moglie e dei figli ad opera degli uomini di Macbeth. Anche questo è un momento di profonda intensità emotiva: Macduff reagisce con grande compostezza, il suo corpo rimane pressoché rigido e immobile, tutto il dolore è trasmesso dallo sguardo e dalla bocca, ragion per cui era ancor più importante e altrettanto arduo rendere o adattare, a determinati movimenti oro-labiali e a determinate espressioni facciali, la versione di Lombardo.

Testo originale	Traduzione	Adattamento
<p>MALCOLM Be this the whetstone of your sword; let grief Convert to anger; blunt not the Heart, enrage it.</p>	<p>MALCOLM Sia questa la pietra per affilare la vostra spada: il dolore si muti in ira; non ottunda il cuore ma lo infiammi.</p>	<p>MALCOLM Affilate la vostra spada su questa pietra. Che il dolore si muti in collera, non ottunda il cuore ma lo infiammi.</p>
<p>MACDUFF O, I could play the woman with mine eyes And braggart with my tongue!</p>	<p>MACDUFF Oh! Potrei recitare la parte della donna coi miei occhi E quella del millantatore con la lingua.</p>	<p>MACDUFF Potrei fare la parte della donna con gli occhi e lo smargiasso con la lingua.</p>

Analisi (del sincronismo quantitativo)

Si è parlato, nel paragrafo 2, quello più specificamente dedicato al doppiaggio, del sincronismo quantitativo, già parzialmente anticipato anche nell'analisi della scena precedente. Questo breve scambio di battute dimostra come l'adattamento dialoghi sia un lavoro di cesellatura e, a volte, anche di conteggio di sillabe. Il caso di

braggart > millantatore > smargiasso

è emblematico in tal senso: era necessaria una bilabiale a inizio di questo aggettivo così carico di enfasi, e il «millantatore» lombardiano si dimostra un ottimo equivalente dal punto di vista del significato; tuttavia, come detto nella parte introduttiva, occorre tenere conto anche del sincronismo quantitativo, ovvero della lunghezza delle battute. Se l'attore sullo schermo continuasse a muovere la bocca qualora, invece, l'attore-doppiatore avesse già terminato la battuta, si creerebbe quell'effetto di straniamento di cui si è parlato, un effetto

per cui lo spettatore inizierebbe a sospendere la propria incredulità linguistica e a porsi coscientemente domande sulle motivazioni del senso di *discomfort* che percepisce in quell'istante. Lo stesso avverrebbe nella situazione opposta, ovvero se il silenzio visivo, quello sullo schermo, non coincidesse con quello uditivo. Per tale motivo, se nell'originale è presente un elemento bisillabico, possiamo tollerare appena una sillaba in più (quello che in gergo si chiama «principio della sillaba aggiuntiva»). Di conseguenza, «smargiasso» (trisillabico) è apparsa la soluzione pressoché perfetta, anche sul piano semantico oltre che sul duplice piano del *sync* (qualitativo e quantitativo).

4. Conclusioni

Il presente saggio ha analizzato, seppur brevemente, alcuni punti salienti dell'adattamento dialoghi di una tragedia shakespeariana. La libertà di cui gode la traduzione letteraria, svincolata da esigenze di coincidenza tra componente verbale e visiva, concede al traduttore ampi margini di movimento. Al dialoghista questa ampiezza ed elasticità non sono garantite, e spesso nemmeno concesse, per i motivi più volte specificati nelle pagine precedenti. È in tali circostanze che un adattatore deve attingere a tutta la propria maestria e creatività, limando di qua e cesellando di là.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Shakespeare, William (1998): "Macbeth", in Melchiori, G. (ed.): *Le tragedie*, Milano: Mondadori.

Bibliografia secondaria

- Chaume, Frederic (2004): “Synchronization in Dubbing”, in Orero, P. (ed.): *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam / Philadelphia: J. Benjamins, pp. 35-52.
- Gambier, Yves (1994): *The Position of Audiovisual Translation Studies*, in Millán, C. – F. Bartrina (eds): *The Routledge Handbook of Translation Studies*, 2nd edition, London: Routledge.
- Guardamagna, Daniela (2007): “Il problema dell’adattamento: da My Fair Lady a Shakespeare”, in Scelfo, M. G. – S. Petroni (eds): *Lingua cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali (cinema, televisione, web)*, Roma: Aracne, pp. 107-21.
- Perego, Elisa (2005): *La traduzione audiovisiva*, Roma: Carocci.
- Raffaelli, Sergio (1983): *Le parole proibite. Purismo di stato e regolamentazione della pubblicità italiana (1812-1945)*, Bologna: Il Mulino.
- Romero-Fresco, Pablo (2009): “Naturalness in the Spanish Dubbing Language: A Case of Not-So-Close Friends”, in *META*, 54 (1), 2009, pp. 49-72.
- Steiner, George (2004): *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 4th edition, London, Oxford and New York: Oxford University Press.

L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Testi

I.

Ariana Harwicz,
Mikaël Gómez Guthart,
Disertare, a cura di Marisa
Martínez Pésico

Sezione Saggi

I.

Marcel Bataillon,
À la recherche de l'Espagne.
Cours au Collège de France (1950),
édition de Simona Munari

