

INTRODUZIONE

Un approccio ipertestuale, transculturale e transdisciplinare all'opera di Shakespeare

MARIA GRAZIA GUIDO

1. Principi giustificativi

Questo numero speciale della rivista *Lingue e Linguaggi* intitolato *Tematiche e stili shakespeariani attraverso epoche, discipline e culture* trae origine dal ciclo di lezioni seminariali dallo stesso titolo che si sono tenute nel 2017 per il Dottorato Internazionale in “Lingue, Letterature e Culture Moderne e Classiche” da me coordinato presso l’Università del Salento. Il titolo era giustificato dall’allora coincidente celebrazione dell’opera del drammaturgo e poeta inglese in occasione della commemorazione per i 400 anni dalla sua scomparsa, ma non riguardava in modo esclusivo Shakespeare. Infatti, il leggendario Bardo vissuto in Inghilterra tra il Cinquecento e il Seicento da sempre trascende il suo tempo e la sua stessa persona per incarnarsi nell’archetipo stesso dell’esistenza umana – descritta attraverso innumerevoli sfaccettature nella sua opera – sottoposta all’arbitrio di eventi e sentimenti che la esaltano, oppure la demoliscono. Nel contesto delle lezioni dottorali – e del presente volume che, nei suoi venti capitoli, ne raccoglie una selezione – Shakespeare ha dunque rappresentato una ‘icona ipertestuale’ che, a partire dalla sua opera, ha permesso di esplorare in modalità transculturale e transdisciplinare:

- a) da un lato, le molteplici tematiche che hanno caratterizzato la sua produzione artistica. Shakespeare è un grande della letteratura mondiale per la sua capacità universale di penetrare nella mente umana e giungere alla radice dei sentimenti primari – come, ad esempio, amore, odio, gelosia, inganno, lealtà, cinismo, sbigottimento dinanzi al destino crudele che annienta ogni fervore, o malvagità per avidità di potere in un mondo popolato da esseri efferati. Smuovere questi sentimenti per Shakespeare significa evocare contesti in cui prendono vita dinamiche relazionali connesse a temi dal forte impatto emotivo e sociale, quali: conflitti generazionali, intrighi e crimini politici, terza età, incomunicabilità, femminicidio, guerre, migrazioni, colonialismo, antisemitismo, razzismo,

lotta tra bene e male (spesso dai confini indefiniti), e tanto altro – tematiche che si riscontrano sia nelle opere di Shakespeare, sia in opere di autori a lui precedenti e successivi, oppure in resoconti storici e della cronaca attuale.

- b) D’altro lato, Shakespeare come ‘icona ipertestuale’ ha anche permesso in questo volume di esaminare i molteplici stili che dal passato hanno influenzato le tante espressioni drammaturgiche e poetiche shakespeariane che hanno, a loro volta, influito su stili letterari ed altre forme artistiche (pittoriche, cinematografiche, musicali) e messe in scena teatrali di altri autori successivi, fino alla contemporaneità. Le opere di Shakespeare, infatti, sono da sempre state riscritte per lettori e spettatori di ogni tempo e di tutto il mondo, oggi anche attraverso musical, film, racconti, fumetti e videogiochi. E, come è noto, le sue opere traggono origine da altri racconti ed opere del passato e della cultura classica, in uno scenario culturale in cui Shakespeare ha avuto il merito di instaurare un nuovo e più profondo rapporto con la tradizione. Nell’attuare questa osmosi con le opere del passato e dei periodi a lui successivi, Shakespeare ha così realizzato ciò che è stato ipotizzato da T.S. Eliot (1920/1986) nel suo saggio *Tradition and Individual Talent*, apparso nella raccolta *The Sacred Wood*, nel quale si configura l’idea di un passato modificato dal presente e di un presente diretto dal passato.

Ed invero, in questo capitolo introduttivo ai saggi raccolti nel presente volume, Eliot, con i suoi scritti sul teatro, corrobora precisamente quei principi giustificativi alla base del progetto scientifico che ha sotteso sia le lezioni dottorali, sia l’attuale pubblicazione del numero speciale di *Lingue e Linguaggi*. L’opera d’arte, secondo Eliot, è un tutto vivente che implica tanto il senso storico, quanto il ‘senso dell’atemporale’, cosicché il passato, rivisitato, diventa contemporaneo:

The whole of Literature [...] has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. (Eliot 1920/1986, p. 49).

Nella sua concezione della Tradizione, dunque, Eliot teorizza la ‘rivoluzione ipertestuale’ (cf. Bolter, Joyce 1991; Delany, Landow 1991; Landow 1992) già messa in atto da Shakespeare in largo anticipo sulle connessioni logiche consentite dalla tecnologia contemporanea – una Tradizione che, come si è detto, deve trascendere ogni organizzazione spazio-temporale per poter vivere simultaneamente in ogni opera d’arte contemporanea degna di essere considerata tale. Shakespeare con la sua opera ha trasceso stili, epoche, discipline e culture in un periodo a cavallo tra il Cinquecento e il Seicento caratterizzato da grandi sconvolgimenti politici, filosofici e scientifici (basti pensare al transito destabilizzante dalla cosmologia geocentrica tolemaica a

quella eliocentrica copernicana e galileiana), molto simile tanto al primo Novecento di Eliot – disorientato sia dal pensiero freudiano di una mente umana in cui passato e presente sono contemporanei, sia da quello affine di Einstein, secondo cui spazio e tempo sono concezioni relative e non assolute – quanto al mondo contemporaneo iper-tecnologizzato di inizio millennio. Tali svolte epocali non hanno difatti solo generato diffidenza, ma hanno anche permesso di scoprire nuove dimensioni, poiché la mente umana e il mondo intero, scomposti, analizzati e ricomposti in associazioni differenti, possono produrre rivelazioni persino sconcertanti – capaci, però, di creare nuove sensibilità estremamente produttive in campo artistico. Shakespeare, con le innovazioni tematiche e stilistiche del suo linguaggio poetico e drammatico, ha senza dubbio trasceso i limiti della cultura del suo tempo e dei tempi a lui precedenti, ponendo le basi del teatro contemporaneo. Questa qualità innovativa è individuabile nella concezione shakespeariana – già post-moderna – delle dimensioni spazio-temporali: spazio e tempo sembrano aver perduto, nel teatro di Shakespeare, la loro qualità di categorie attraverso le quali un drammaturgo può strutturare un dramma, il pubblico percepirlo e il critico descriverlo. In altre parole, le convenzioni del genere, attraverso cui si era abituati a derivare il significato dei drammi, non hanno più funzionato nel solito modo in Shakespeare, nemmeno nella dimensione della messa in scena sullo spoglio palcoscenico elisabettiano, dove tutto era lasciato all'immaginazione del pubblico poiché era solo evocato dalle parole e dai ritmi del *blank verse*. I personaggi dei drammi shakespeariani possono appartenere a realtà spazio-temporali diversissime, hanno un'identità e, tuttavia, allo stesso tempo mancano del tutto di identità e di coordinate spazio-temporali: essi possono improvvisamente spersonalizzarsi e perdere la qualità di agenti del loro stesso fato, poiché il dramma può di colpo rivelarsi contestualizzato non più, ad esempio, nei tempi storici dei *Chronicle Plays*, bensì in una memoria collettiva testualizzata – o, piuttosto, in un rimosso collettivo – in cui passato, presente e immaginario coesistono e tempo e luogo appaiono definiti e, allo stesso tempo, indefiniti. Gli eventi, in apparenza narrati come una storia, non sempre costituiscono una trama organizzata da un nesso di causalità, ma spesso rivelano all'improvviso la loro posizione al di là della storicità, al limite tra esistenza e non esistenza.

Ogni testo shakespeariano, messo in relazione ad un altro testo più antico, porta con sé dei significati, ma non interpreta – piuttosto pone domande e coinvolge il pubblico di lettori o spettatori. Ciò implica che le strategie di significato adottate da Shakespeare, nel momento in cui si serve dell'ipertestualità, non funzionano semplicemente come *imitatio veterum* – sono i cattivi poeti quelli che imitano, sostiene Eliot (1920/1986), mentre i poeti autentici rubano. E 'rubare', per Eliot, consiste nel tenere il vecchio testo a distanza attraverso la decostruzione, la sovversione, e non

semplicemente farlo proprio ed incorporare la vecchia struttura nella nuova, ma piuttosto, come fa Shakespeare, si tratta di ‘espropriarla’. In questo modo, il nuovo testo – e, nel caso specifico, la produzione teatrale shakespeariana – non dovrà essere definito attraverso il vecchio, bensì attraverso il modo in cui viene accolto dal pubblico di ogni tempo nel momento in cui va in scena. Ed è al pubblico, in particolare, che Shakespeare fa riferimento quando sperimenta un nuovo linguaggio drammatico in versi e distrugge intenzionalmente la drammaturgia delle forme teatrali canonizzate dagli autori classici, allo scopo di restituire al pubblico la sua autorità interpretativa. Lo stesso T.S. Eliot, in un altro saggio di *The Sacred Wood* (1920/1986) dal titolo *The Possibility of a Poetic Drama*, esplora le connessioni tra teatro e linguaggio poetico, nonché la possibilità di proporre il dramma in versi ad un vasto pubblico contemporaneo – così come era riuscito a fare Shakespeare nel suo tempo. Si tratta, ancora una volta, di entrare in un rapporto vitale con il passato per raggiungere la conoscenza dello stesso presente – e non per sconvolgere, oppure per essere originali. Come mai – si chiede Eliot – nel periodo elisabettiano questo genere di teatro in versi coinvolgeva *the big audience*, e non ora? La risposta dello stesso Eliot è: perché nel periodo elisabettiano si aveva un *temper of the age* ed una prontezza da parte del pubblico a reagire a certi stimoli. La mancanza di ciò è una delle mancanze fondamentali del teatro contemporaneo. Nel teatro elisabettiano in generale – e nel teatro shakespeariano in particolare – si aveva innanzitutto la vita, mentre il teatro moderno, denuncia Eliot, è quasi esclusivamente un teatro a tesi, filosofico, attraverso il quale si cerca di indottrinare il pubblico: si fa del teatro un veicolo del credo filosofico dell’autore, come già accadde in Goethe. Sostiene Eliot:

He [Goethe] embodies a philosophy. A creation of art should not do that: it should replace the philosophy. (Eliot 1920/1986, p. 66)

Un’opera d’arte, al contrario, dovrebbe essere un sostituto di questo filosofare, dovrebbe suscitare un senso critico ed un pensiero filosofico liberante. L’idea di teatro che Eliot accetta rientra, insomma, nel concetto aristotelico dell’arte come imitazione della vita, che egli attribuiva a Shakespeare. Solo quando si hanno delle imitazioni della vita sul palcoscenico si può vedere la realtà da una prospettiva non distorta – quando, cioè, si porta sul palcoscenico un mondo che l’autore ha sottoposto ad un processo di esemplificazione che tralascia le pressioni contemporanee che cercano di indurlo a produrre opere capaci di veicolare dottrine filosofiche, religiose, oppure, semplicemente, ‘un significato più profondo’. Quando Wyndham Lewis scrisse di come fosse evidente il fatto che Shakespeare avesse a cuore la gloria militare e le azioni marziali, Eliot replicò (in Spender 1975, p. 83):

Do we? Or rather did Shakespeare think anything at all? He was occupied with turning human actions into poetry.

Shakespeare, in altri termini, non ha fatto altro che tradurre le esperienze di vita in poesia poiché – come afferma Eliot (1920/1986) – tutta la grande poesia dà l'illusione della vita reale. Ancora T.S. Eliot (1932/1951), nel suo saggio *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, riprende il discorso sul legame tra la poesia e le correnti ideologiche di un periodo particolare – qui afferma che ‘i poeti non pensano’, non hanno, cioè, pensieri originali, ma soltanto emozioni in relazione alle idee e le opinioni vigenti nel periodo in cui essi operano. Nel periodo elisabettiano, per esempio, Seneca era molto in voga e ciò non poteva lasciare indifferente un poeta come Shakespeare il quale, infatti, se ne fece influenzare. Ma le idee che sottendono l'opera di Shakespeare non sono solo quelle di grandi personalità come Seneca. Alla base della sua opera ci sono anche tutte le mode popolari del suo tempo e il pensiero di uomini di gran lunga culturalmente inferiori a lui. Shakespeare non faceva altro che rappresentare in teatro la molteplicità della vita intorno a lui, era capace di esprimere lo spirito del suo tempo *sub specie aeternitatis*. Scrive Eliot:

If Shakespeare had written according to a better philosophy, he would have written worse poetry; it was his business to express the greatest emotional intensity of his time, based on whatever his time happened to think. (Eliot 1932/1951, p. 137)

Sempre Eliot – che della dimensione ‘eterna’ dell'opera shakespeariana subì il fascino e cercò di carpirne le dinamiche così da attualizzarle nel mondo moderno – nel suo saggio *Euripides and Prof. Murray* (in Eliot 1920/1986), si pone il problema di come presentare i testi antichi ai lettori moderni. È uno sbaglio, afferma, mostrare la poesia greca applicando una lingua swinburniana, perché questa diventa uno schermo ancor più impenetrabile della stessa lingua greca. Il saggio è, in realtà, una stroncatura al Professor Gilbert Murray, uno dei massimi traduttori dal greco del suo tempo. Afferma Eliot:

This is really a point of capital importance [...] that he [Prof. Murray] should stretch the Greek brevity to fit the loose frame of William Morris and blur the Greek lyric to the fluid haze of Swinburne. [...] It is inconceivable that anyone with a genuine feeling for the sound of Greek verse should deliberately elect the William Morris couplet, the Swinburne lyric, as just an equivalent. [...] And it is because Professor Murray has no creative instinct that he leaves Euripides quite dead. (Eliot 1920/1986, pp. 74-77)

Qui è evidente l'idea di un passato che deve rivivere attraverso il presente, di una tradizione classica che non è morta, ma che va vivificata ricercando nel presente – e attraverso un linguaggio contemporaneo – quei modi più vicini possibile agli originali, ma pure adatti a comunicare efficacemente ad un

pubblico moderno le emozioni e le esperienze presenti in un'opera d'arte dell'antichità. Shakespeare, nel suo teatro, ha rivitalizzato i classici – e le sue opere, a loro volta, sono state rivisitate ed attualizzate nel corso dei secoli fino all'epoca contemporanea. Tuttavia per Shakespeare contenuto e forma non sono mai separabili – ed è per questo che le opere shakespeariane originali continuano a comunicare con il pubblico di lettori, spettatori e critici odierni, veicolando un'eredità culturale e spirituale che non va perduta, ma che continua ad essere condivisa poiché rimane valida anche in contesti moderni. E alla domanda: cosa si può fare per rivitalizzare l'opera di Shakespeare? Si può rispondere che è giusto esplorarla e farla propria attivando procedure decostruttive di resa in altre forme artistiche e non artistiche, in altri linguaggi, attraverso altri generi e nuovi media (cf. Guido 1999), ma è altresì vero che in Shakespeare, forma e contenuto non sono mai separabili, e che nei suoi versi non c'è alcuna sovrabbondanza o forzatura linguistica, né tantomeno stonature stilistiche, oppure un linguaggio drammatico *out of fashion* – generato, cioè, dall'uso di modi retorici appartenenti ad un'epoca diversa e in stridente contrasto con lo spirito dell'opera moderna (cosa che, al contrario, Eliot riscontrava nelle traduzioni dei drammi greci di Murray). In realtà, il *blank verse* di Shakespeare non è un espediente stilistico, non è un artificio poetico, bensì la resa etnopoetica (Hymes 2003) spontanea di un ritmo del parlato che gli spettatori del suo tempo percepivano come naturale. Esattamente come le trascrizioni in versi delle narrative orali autoctone contemporanee (Guido 2018; Hymes 1994) e delle narrazioni epiche dell'antichità classica che traggono anch'esse origine dall'oralità (cf. Guido *et al.* 2018). I testi shakespeariani, infatti, si componevano e ricomponavano sul palcoscenico elisabettiano, interagivano con il pubblico di ogni estrazione sociale, partecipe ed in piedi intorno al palco, e quindi venivano modificati e trascritti come 'verbali' dei discorsi orali con i loro ritmi emotivi, resi nella metrica spontanea del *blank verse* nel corso delle varie rappresentazioni (di cui la versione riportata nel First Folio tradizionalmente costituisce quella più accreditata). Anche oggi, il ritmo e la dizione del *blank verse* shakespeariano, se incorporato nel ritmo del respiro e delle emozioni degli attori che interpretano i personaggi di Shakespeare, produce un effetto del tutto naturale sugli ascoltatori, proprio perché forma e contenuto del linguaggio sono inscindibili e si adattano continuamente agli svariati sentimenti nella loro espressione drammatica. Infatti, in Shakespeare l'espressione dell'emozione, del sentimento attraverso il verso è innata nel discorso dei personaggi, il cui linguaggio appare al pubblico spontaneo e in armonia con la loro personalità, con i loro pensieri e sensazioni (Guido 2013).

Dunque, anche in traduzione, o nelle varie trasposizioni in forme artistiche ed espressive diverse, il linguaggio drammatico di Shakespeare non dovrebbe essere ricostruito su schemi rigidi, artefatti, imposti sui suoi

personaggi, poiché questi vanno rispettati anche quando si trasfigurano in soggetti diversi, si riversano in riletture del mondo reale, oppure in mondi possibili ed impossibili della realtà virtuale e multimodale, poiché il linguaggio drammatico dei personaggi di Shakespeare – in qualsiasi situazione vengano essi dislocati – deve sempre suonare vera, reale al pubblico, non falsa e artificiale, altrimenti il pubblico non riconoscerebbe più quei personaggi nei contesti delle varie riscritture.

2. Capitoli

Ed è sulla base dei principi giustificativi appena illustrati che il presente numero speciale di *Lingue e Linguaggi* ha preso Shakespeare come ispirazione per una rivisitazione di tematiche, stili ed opere che si sono contaminate a vicenda nel tempo, traendo sempre spunto dalla realtà umana, sublimandola nel linguaggio letterario e artistico. Gli autori dei capitoli (che si susseguono in ordine alfabetico come link ipertestuali, per permettere ai lettori percorsi di lettura personalizzati) hanno difatti esplorato Shakespeare a partire dalle proprie aree di studio e di ricerca per poi convergere in un progetto comune che ha prodotto quest'opera collettanea dalle tante sfaccettature e dai tanti raccordi attraverso epoche, discipline e culture diverse. Pertanto, possibili 'navigazioni ipertestuali a tema' (Landow 1992) fra i capitoli possono riguardare argomenti come: 'percorsi per singole opere'; 'influenze di opere del passato sui drammi shakespeariani'; 'influenze dei drammi shakespeariani nel presente'; 'analisi socio-psicologica dei personaggi shakespeariani'; 'eroine shakespeariane'; ed altri ancora. Ciò ha reso l'archetipo di Shakespeare ancora più vivo e contemporaneo e, allo stesso tempo, eterno, universale e trasversale.

Il volume ha inizio con la scrittura funambolica del Capitolo 1 di Carlo Alberto Augieri, in cui si esplora la coscienza sdoppiata di Amleto che trasforma un presentimento sul possibile assassinio del padre in richiesta performativa dello stesso padre, allegoricamente trasformato in fantasma, a mettere in atto la vendetta. Si prosegue quindi con il Capitolo 2 di Luca Bandirali che illustra alcuni recenti adattamenti filmici delle opere di Shakespeare per le serie televisive *post-network*, tra cui *Will* e *Slings and Arrows*. Anche il Capitolo 3 di Francesca Bianchi analizza le strategie di adattamento linguistico e culturale di un'opera shakespeariana, *Romeo and Juliet*, riscritta in due versioni narrative per diversi gruppi di età di giovani lettori. Il Capitolo 4 di Stefano Bronzini esplora la matrice di *Morality Play* medievale del dramma shakespeariano *Julius Caesar*, dove protagonista non è né Cesare, né gli altri personaggi di uguale rilievo, bensì proprio il tema dell'ambizione, prendendo così le distanze dalla fonte plutarca di quest'opera. Nel Capitolo 5 di Antonio Caprarica è la figura di Diana,

Principessa del Galles, ad incarnare le eroine delle tragedie shakespeariane che pagano con la vita il prezzo della propria emancipazione. La vera storia di Diana, infatti, sembra esattamente ‘costruita’ sullo schema drammatico dell’eroina tragica che dal teatro classico è giunto fino a quello di Shakespeare. Il Capitolo 6 di Thomas Christiansen esamina l’inglese di William Shakespeare caratterizzato anche da processi di adattamento e strategie di *translanguaging* tipiche di una variazione artistica di inglese utilizzato come ‘lingua franca’ anche fra parlanti nativi del suo tempo. L’argomento trattato da Janet Clare nel Capitolo 7 riguarda lo stile ibrido di Shakespeare tanto nelle commedie – sia classiche che romantiche – quanto nelle tragedie, caratterizzate da un linguaggio innovativo che si sviluppa da una contaminazione di generi e modalità drammatiche. Il Capitolo 8 di Stefano Cristante esamina, da una prospettiva sociologica, i comportamenti di tre personaggi del *Merchant of Venice*: Shylock, l’odioso usuraio ebreo vittima di pregiudizi e di violenza razzista; Portia, figura femminile proto-femminista; e il mercante Antonio, in balia della depressione per l’allontanamento dell’amico Bassanio che sposerà Portia. Il Capitolo 9 di Maria Luisa De Rinaldis esplora l’uso della canzone in Shakespeare e Fletcher come strategia testuale per definire la soggettività alternativa dei personaggi femminili. Il Capitolo 10 di Maria Renata Dolce analizza i processi di appropriazione, trasformazione ed attualizzazione di *The Tempest* di Shakespeare nella letteratura caraibica, come strategia di decolonizzazione culturale e di formazione di una coscienza nazionale. Prende l’avvio da una citazione dal *Macbeth* shakespeariano (“*Lady Macbeth*: La memoria, custode del cervello, sarà una nebbia.” Atto I, scena 7), il Capitolo 11 di Antonio Errico, che esplora i processi attraverso i quali, nel mondo contemporaneo, la ‘memoria tecnologica’ frammenta e rende incoerente la ‘memoria collettiva’, il sapere e perfino il tempo. Il Capitolo 12, scritto da me, Maria Grazia Guido, introduce il concetto di *Embodied Stylistics* applicato all’analisi degli effetti dei testi di Shakespeare sugli *acting interpreters* (tra i quali anche un illustre regista e due celebri attori britannici) che li incarnano attraverso l’improvvisazione, la riscrittura creativa e la messa in scena del ritmo del *blank verse*, riattivando così, nel processo di interpretazione, i propri schemi cognitivi ed emotivi. Il Capitolo 13 di Pietro Luigi Iaia esamina un corpus di riformulazioni transmediali per *video games* tratti dall’opera *Romeo and Juliet*, che viene così sottoposta a processi multimodali di ri-narrazione e reinterpretazione per essere resa più accessibile a differenti tipologie di riceventi impliciti. Il Capitolo 14 di David Lucking analizza il concetto del ‘Nulla’ (*Nothing*) nell’opera di Shakespeare (in particolare, in *Hamlet* e *King Lear*), partendo dai nuovi costrutti matematici della sua epoca, basati sul simbolo ‘zero’, per esplorarne le dimensioni sia generative che distruttive e la loro valenza nella struttura delle opere. Nel Capitolo 15, Elena Manca

esamina la struttura dei drammi storici shakespeariani, in particolare, di *Henry IV* ed *Henry V*, caratterizzati da un'evidente eteroglossia nella rappresentazione degli eventi narrati attraverso diverse voci sociali, registri e stili discorsivi – una struttura che si riscontra anche nella ricostruzione di eventi storici in un corpus di articoli giornalistici contemporanei apparsi in quotidiani britannici ed italiani. Nel Capitolo 16, Mariarosaria Provenzano propone un'analisi comparativa tra *The Tempest* di Shakespeare e le narrative migratorie contemporanee. In particolare, il capitolo analizza da una prospettiva linguistico-culturale, la percezione del personaggio di Prospero da parte del nativo Calibano, paragonandola alla percezione dell'Unione Europea da parte dei migranti africani, i quali la rappresentano come istituzione politica che impone strumenti legali per controllare le migrazioni. Nel Capitolo 17, Antonella Riem esamina alcuni personaggi femminili delle opere shakespeariane, in particolare delle commedie, in riferimento ad un modello culturale di *partnership*, basato sul bene comune, in opposizione al modello maschile dominante ai tempi di Shakespeare imposto con prepotenza e fondato sull'individualismo. Il Capitolo 18 di Alessandra Rollo introduce il controverso personaggio di Shylock – figura tragica di ebreo crudele in *The Merchant of Venice* – come simbolo di alterità equiparato alla *Génération Beure* di figli di immigrati nord-africani che, nella Francia contemporanea, affermano la propria identità scissa e marginalizzata contribuendo alla realizzazione della *Culture Banlieue* nelle periferie urbane. Nel Capitolo 19, Irene Romera Pintor identifica in alcune opere di Giraldo Cinthio le fonti dei drammi shakespeariani *Othello* e *Measure for Measure*, e si interroga sulla reale competenza della lingua italiana di Shakespeare e sulla sua capacità di approfondire la psicologia dei personaggi (appena accennata nelle fonti) attraverso una straordinaria maestria nell'uso della lingua inglese. Infine, il Capitolo 20 di Valerio Ugenti esplora le origini dell'eloquenza shakespeariana, facendola risalire alle teorie retoriche classiche di Isocrate ed Aristotele riferite al greco antico, di Cicerone e Quintiliano riguardanti il latino, fino alla Cristianità che rende inscindibili linguaggio retorico (anche con le sue strutture metriche) e vita reale.

Al termine di questa introduzione al volume, desidero ringraziare tre colleghi: Pietro Luigi Iaia, Thomas Christiansen e Francesca Bianchi, per avermi gentilmente offerto la loro collaborazione in diverse fasi dell'*editing*. Sono anche grata ai seguenti colleghi che hanno accolto il mio invito a svolgere la funzione di *peer reviewer* per i capitoli in forma anonima: Paolo Bertinetti, Silvia Bruti, Lorena Carbonara, Fausto Ciompi, Mariaconcetta Costantini, Sara Gesuato, Lucio Giannone, Loretta Innocenti, Alessandra Manieri, Denise Milizia, Francesco Minetti, Fabio Moliterni, Marina Morbiducci, Paola Partenza, Biancamaria Rizzardi, Maria Immacolata Spagna, Cinzia Spinzi, Annarita Taronna, Immacolata Tempesta, Laura Tosi,

Maristella Trulli, e Onofrio Vox. Il mio ringraziamento va infine a Rosita Ingrosso per la sua generosa premura e competenza editoriale presso ESE – Salento University Publishing.

Riferimenti bibliografici

- Bolter J.D. e Joyce M. 1991, *Writing Space: The Computer, Hypertext, and The History of Writing*, L. Erlbaum Associates, Hillsdale, NJ.
- Delany P. e Landow G.P. 1991, *Hypermedia and Literary Studies*, MIT Press, Cambridge, MA.
- Guido M.G. 1999, *The Acting Reader: Schema/Text Interaction in the Dramatic Discourse of Poetry*, Legas, New York/Toronto/Ottawa.
- Guido M.G. 2013, *The Acting Interpreter: Embodied Stylistics in an Experientialist Perspective*, Legas, New York/Toronto/Ottawa.
- Guido M.G. 2018, *English as a Lingua Franca in Migrants' Trauma Narratives*, Palgrave Macmillan, Londra.
- Guido M.G., Iaia P.L. e Errico E. 2018, *ELF-mediated Intercultural Communication between Migrants and Tourists in an Italian Project of Responsible Tourism: A Multimodal Ethnopoetic Approach to Modern and Classical Sea-voyage Narratives*, in Vázquez-Orta I. e Guillén-Galve I. (a cura di), *English as a Lingua Franca and Intercultural Communication: Implications and Applications of English Language Teaching*, Peter Lang, Berna, pp. 97-123.
- Eliot T.S. 1920/1986, *Tradition and Individual Talent*, in Eliot T.S., *The Sacred Wood*, Methuen, Londra.
- Eliot T.S. 1932/1951, *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, in Eliot T.S., *Selected Essays*, Faber and Faber, Londra.
- Hymes D. 1994, *Ethnopoetics, Oral Formulaic Theory, and Editing Texts*, in "Oral Tradition" 9 [2], pp. 330-370.
- Hymes D. 2003, *Now I Know Only So Far: Essays in Ethnopoetics*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- Landow G.P. 1992, *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Spender S. 1975, *Eliot*, Fontana-Collins, Glasgow.