

Il volume propone l'opera di Shakespeare come fonte d'ispirazione per una rivisitazione di tematiche, stili e opere che si sono contaminati a vicenda nel tempo, traendo spunto dalla realtà umana, sublimata nel linguaggio letterario e artistico. Gli autori dei capitoli hanno 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. Shakespeare, pertanto, rappresenta una 'icona ipertestuale' che ha permesso di esplorare in modalità transculturale e transdisciplinare – permettendo, così, percorsi di lettura personalizzati – da un lato, le molteplici tematiche che caratterizzano la sua produzione artistica e che spaziano dai sentimenti primari alle dinamiche relazionali dal forte impatto emotivo e sociale; d'altro lato, i diversi stili che dal passato hanno influenzato le tante espressioni drammaturgiche e poetiche shakespeariane che, a loro volta, hanno influito su stili letterari, altre forme artistiche e messe in scena teatrali di altri autori successivi fino alla contemporaneità – incidendo perfino sulle attuali rappresentazioni di resoconti storici e di cronaca – 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, Shakespeare ha invero realizzato ciò che è stato ipotizzato da T.S. Eliot nel suo saggio *Tradition and Individual Talent*, configurando l'idea di un passato modificato dal presente e di un presente diretto dal passato. Ciò rende Shakespeare ancora più vivo e contemporaneo e, allo stesso tempo, eterno e universale.

Capitoli di:

Carlo Alberto Augieri

Luca Bandirali

Francesca Bianchi

Stefano Bronzini

Antonio Caprarica

Thomas Christiansen

Janet Clare

Stefano Cristante

Maria Luisa De Rinaldis

Maria Renata Dolce

Antonio Errico

Maria Grazia Guido

Pietro Luigi Iaia

David Lucking

Elena Manca

Mariarosaria Provenzano

Antonella Riem

Alessandra Rollo

Irene Romera Pintor

Valerio Ugenti



Lingue & Linguaggi

vol. 27 - Numero Speciale 2018



Tematiche e stili shakespeariani attraverso epoche, discipline e culture

a cura di
Maria Grazia Guido

Lingue & Linguaggi

vol. 27 - Numero Speciale
2018



Università del Salento

Lingue & Linguaggi

27/2018

Numero speciale

**Tematiche e stili shakespeariani
attraverso epoche, discipline e culture**

a cura di

Maria Grazia Guido



UNIVERSITÀ
DEL SALENTO

2018

LINGUE E LINGUAGGI

Pubblicazione del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università del Salento. Tutti i contributi pubblicati in *Lingue e Linguaggi* sono stati sottoposti a double-blind peer-review.

Numero 27/2018

COMITATO DI CONSULENZA SCIENTIFICA DELLA RIVISTA

Orietta Abbati, Università di Torino
Jörn C. Albrecht, Rupprecht-Karls-Universität Heidelberg
Pedro Álvarez de Miranda, Real Academia Española
Carmen Argondizzo, Università della Calabria
Sara Augusto, Universidade de Coimbra
Gabriele Azzaro, Università di Bologna
Marcos Bagno, Universidade de Brasília
Jean-Philippe Barnabé, Université de Picardie (Amiens, Francia), France
Carla Barbosa Moreira, Universidade Federal Fluminense – Brasile
Simona Bertacco, University of Louisville, USA
Roberto Bertozzi, Università di Chieti-Pescara
Silvia Betti, Alma Mater-Università di Bologna
Jean-Claude Blachère, Université Paul Valéry, Montpellier III
Chiara Bolognese, Universidad Autónoma de Barcelona
Maria Bortoluzzi, Università degli Studi di Udine
Maria Luiza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cristiano Broccias, Università degli Studi di Genova
Silvia Bruti, Università degli Studi di Pisa
Sandra Campagna, Università degli Studi di Torino
Catherine Camugli Gallardo, Université Paris Ouest – Nanterre
Xelo Candel Vila, Universitat de València
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Manuel Carrera Díaz, Universidad de Sevilla
Vânia Cristina Casseb-Galvão, Universidade Federal de Goiás
Alessandro Cassol, Università degli Studi di Milano
Gabiella Catalano, Università di Roma "Tor Vergata"
Paola Catenaccio, Università degli Studi di Milano
Marco Cipolloni, Università di Modena e Reggio Emilia
Carmen Concilio, Università degli Studi di Torino
Alessandro Costantini, Università degli Studi di Venezia
Pier Luigi Crovetto, Università degli Studi di Genova
Giorgio de Marchis, Università Roma Tre
María del Valle Ojeda Calvo, Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari"
Jean-Christophe Delmeule, Université Charles De Gaulle, Lille 3
Gabiella Di Martino, Università degli Studi di Napoli
Marina Dossena, Università degli Studi di Bergamo, Italy
Jean-François Durand, Université Paul Valéry, Montpellier III
Claus Ehrhardt, Università degli Studi di Urbino
Roberta Facchinetti, Università degli Studi di Verona
Federica Ferrari, Università degli Studi di Bologna
Teresa Ferrer Valls, Universitat de València
Luisanna Fodde, Università degli Studi di Cagliari
Giuliana Garzone, Università degli Studi di Milano
Sara Gesuato, Università degli Studi di Padova
Dorothee Heller, Università degli Studi di Bergamo
Franco Crevatin, Università di Trieste
Laeticia Jensen Eble, Universidade de Brasília
Mersini Karagevrekci, University of Macedonia
Jean René Klein, Université catholique de Louvain
Emil Lafe, Centro di Studi Albanologici, Tirana
Elena Landone, Università di Sassari
Anna Maria Laserra, Università degli Studi di Salerno
Lucilla Lopriore, Università degli Studi Roma 3
Monica Lupetti, Università di Pisa
Stefania Maci, Università degli Studi di Bergamo
Aldo Antonio Magagnino, Professional literary translator, Italy
Francisco Martín, Università degli Studi di Torino
Daniela Mauri, Università degli Studi di Milano
Selena Millares, Universidad Autónoma de Madrid
Sandro M. Moraldo, Università di Bologna
Rafael Morales Barba, Universidad Autónoma de Madrid, Spain
Mara Morelli, Università degli Studi di Genova
Martina Nied, Università di Roma Tre
Liana Nissim, Università degli Studi di Milano
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine
Elisa Perego, Università degli Studi di Trieste
Francesco Saverio Perillo, Università degli Studi di Bari
Elena Pessini, Università degli Studi di Parma
Salvador Pippa, Università Roma Tre
Diane Ponterotto, Università di Roma "Tor Vergata"
Franca Poppi, Università di Modena e Reggio Emilia
Chiara Preite, Univ. di Modena e Reggio Emilia
Virginia Pulcini, Università di Torino
Alessandra Riccardi, Università di Trieste
Silvia Riva, Università degli Studi di Milano
Federica Rocco, Università degli Studi di Udine
Lupe Romero Ramos, Universidad Autónoma de Barcelona
José-Carlos Rovira Soler, Universidad de Alicante
Mette Rudvin, Università di Bologna, Italy
Vincenzo Russo, Università di Milano
Rita Salvi, Università di Roma "La Sapienza"
Antonio Sánchez Jiménez, Universiteit van Amsterdam
Julián Sauquillo Gómez, Universidad Autónoma de Madrid
Michael Schreiber, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz
Marcello Soffritti, Università degli Studi di Bologna
Elena Spandri, Università degli Studi di Siena
Valeria Tocco, Università di Pisa
Ilda Tomas, Università di Granada, Spain
Georgina Torello, Universidad de la República (Montevideo)
Nicoletta Vasta, Università di Udine
Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid
Ivan Verc, Università degli Studi di Trieste
Graciela Villanueva, Université de Paris Est Créteil Val de Marne
Itala Vivan, Università degli Studi di Milano
Bryan Weston Wyly, Università della Val D'Aosta
Raúl Zamorano Farias, Universidad Nacional Autónoma de México

DIRETTORE RESPONSABILE: Maria Grazia Guido, Università del Salento

DIRETTORE SCIENTIFICO: Giovanni Tateo, Università del Salento

JOURNAL MANAGER: Francesca Bianchi, Università del Salento

COMITATO DI REDAZIONE: Marcello Aprile, Francesca Bianchi, Thomas Christiansen, Alessia Cogo, Silvio Cruschina, Giulia D'Andrea,

Antonella De Laurentiis, Maria Luisa De Rinaldis, Gian Luigi De Rosa, Martin Dewey, Giuliana Di Santo, Maria Renata Dolce, Monica Genesin, Maria Teresa Giampaolo, Maria Grazia Guido, Gerhard Hempel, Pietro Luigi Iaia, Marcella Leopizzi, Elena Manca, Antonio Montinaro, Gloria Politi, Luciano Ponzio, Maria Rosaria Provenzano, Virginia Sciuotto, Diego Símuni.

DIREZIONE E REDAZIONE

Dipartimento di Studi Umanistici

73100 LECCE, via Taranto, 35

tel. +39-(0)832-294401, fax +39-(0)832-249427

Copertina di Luciano Ponzio: *Ecriture* (particolare), 2007.

© 2018 University of Salento - Coordinamento SIBA

<http://siba.unisalento.it>

ISSN 2239-0367

eISSN 2239-0359 (electronic version)

<http://siba-ese.unisalento.it>



Indice

CAPITOLI

- 5 MARIA GRAZIA GUIDO, *Introduzione. Un approccio ipertestuale, transculturale e transdisciplinare all'opera di Shakespeare*
- 17 CARLO A. AUGIERI, *Allegoria in Shakespeare ed identità enunciativa della coscienza. Amleto ed il fantasma paterno come 'voce' di presentimento*
- 33 LUCA BANDIRALI, *Created by William Shakespeare. Tutto il mondo è seriale*
- 43 FRANCESCA BIANCHI, *Rewriting Romeo and Juliet for a young audience. A corpus-assisted case study of adaptation techniques*
- 67 STEFANO BRONZINI, *La tragedia delle ambizioni. Julius Caesar di Shakespeare*
- 87 ANTONIO CAPRARICA, *Diana, una tragedia "shakespeariana". Amore e morte alla Corte d'Inghilterra*
- 97 THOMAS CHRISTIANSEN, *Native speaker standard English versus English as a lingua franca. Where would Shakespeare stand?*
- 125 JANET CLARE, *Shakespeare's hybrid style*
- 139 STEFANO CRISTANTE, *"What news on the Rialto?" Alcune considerazioni sociologico-comunicative su Il mercante di Venezia*
- 165 MARIA LUISA DE RINALDIS, *Shakespeare, Fletcher e l'imprevedibilità della canzone*

- 179 MARIA RENATA DOLCE, *“Never-ending stories”*: da *The Tempest di William Shakespeare alle riletture e riscritture del grande classico nella letteratura caraibica*
- 211 ANTONIO ERRICO, *La memoria sarà una nebbia*
- 221 MARIA GRAZIA GUIDO, *An embodied stylistics approach to acting interpreters’ exploration of Shakespeare’s verse drama. A case-study analysis*
- 263 PIETRO LUIGI IAIA, *Riformulazioni e reinterpretazioni transmediali di Romeo and Juliet*
- 285 DAVID LUCKING, *“The little O”*. *Signifying Nothing in Shakespeare*
- 307 ELENA MANCA, *Eteroglossia e prospettiva nella ricostruzione degli eventi storici. Le strategie degli Historical Plays di Shakespeare e della stampa odierna*
- 323 MARIAROSARIA PROVENZANO, *Da The Tempest di Shakespeare al discorso europeo sulle migrazioni. Un’analisi critica comparativa*
- 331 ANTONELLA RIEM, *Serpenti, eroi e rose di maggio. La danza cosmica di femminile e maschile in Shakespeare*
- 367 ALESSANDRA ROLLO, *Da Shylock alla ‘génération beure’ alla ‘culture banlieue’*. *Identità lacerate, emarginazione e incomunicabilità tra conflitti e cliché*
- 391 IRENE ROMERA PINTOR, *El reflejo de Giraldo Cinthio en la Inglaterra de Shakespeare*
- 411 VALERIO UGENTI, *Alle radici dell’eloquenza shakespeariana. La retorica tra antichità classica ed età cristiana*

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 plutarhiana 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.

ALLEGORIA IN SHAKESPEARE ED IDENTITÀ ENUNCIATIVA DELLA COSCIENZA Amleto ed il fantasma paterno come ‘voce’ di presentimento

CARLO A. AUGIERI

Abstract – A reading of *Hamlet* is proposed in which the consciousness of the Shakespearean character is highlighted as a scene which is allegorically allocutive, where his presentiment regarding his father’s death and felt inwardly becomes a paternal sentiment of enunciation, a request to the son for revenge. At the basis of the transformation of Hamlet’s inward monologue into dialogue, there is the rhetorical use of allegory as a poetic form with which to portray conscience as a dramatic space in which it ‘happens’ that the word ‘present’ becomes performative allocution, which evokes in Hamlet-the-listener the force that drives him to action, and that dispels doubt, on his part, regarding the truth of his inner word, as it is ‘dictated’ by the father. It should be underlined that it is the allegorical personification that is the real ‘active’ protagonist of the tragic action: in the form of the writing itself, a transformation of the personographic identity takes place, in which the *I-idem* becomes *I-ipse* (Ricoeur 1993): an *I* changed from the *you* of the other, an ‘agent’ character committed to ‘wanting’ what the father ‘wants’. The other part of himself that the allegorized enunciation has made authoritative *you*, reassures the self that what he wants (to avenge his father) has become a promise to his father, a performative act of making an oath, by virtue of which his son is ready to ‘do’ what the murdered father, rendered phantom by allegory, expects him to do, according to the divided consciousness of Hamlet’s ego.

Keywords: allegory; consciousness; dialogue; narrative identity; character.

1. Figurazione allegorica e ‘messa in forma’ della trasgressione interiore

Nella rappresentazione estetica dell’esperienza vissuta della vita interiore il solo rapporto simbolico con l’esterno forma un processo di identificazione ‘con’, da cui non può svilupparsi il dialogo ‘intimo’, esistenziale, nel modo del dramma. Che, invece, ha bisogno di una trasgressione, la quale consiste nel sentirmi fuori del ‘mio io per me’, nel riconoscermi in crisi dall’identificazione entro cui si completa, sul piano del senso, il mio io con me stesso. Conflitto primariamente linguistico, in quanto presuppone una

sorta di fenditura, di scissione tra senso e parola, tra intenzione e lingua, tra credere comunicativo e convinzione ‘dentro di me’, non più coincidente con quanto detto all’altro ed enunciato, in risposta, dall’altro.

La trasgredienza presuppone, pertanto, una differenza, una disgiunzione tra senso e parola, maturata nel vissuto interiore, non coincidente con l’esperienza comunicativa dell’io con l’esterno.

In una coscienza ‘mitologica’, ad esempio, non può esserci dramma interiore del soggetto-personaggio: da Frye (1976) a Bachtin (1979) si è d’accordo nel sostenere che il pensiero mitologico è caratterizzato da un’assoluta coincidenza tra ideologia e lingua, per cui esso (Bachtin 1979, p. 177):

è in potere della propria lingua, che dal proprio interno genera la realtà mitologica e fa passare i propri legami e reciproci rapporti linguistici per quelli dei momenti della stessa realtà [...]; ma anche la lingua è in potere delle immagini del pensiero mitologico, che impacciano il suo movimento intenzionale, impedendo alle categorie linguistiche di diventare generali e elastiche, formalmente più pure (in seguito alla loro saldatura coi rapporti concreto-cosali), e limitano le possibilità espressive della *parola*.

Nella coscienza linguistica acculturata secondo la “pienezza del potere del mito sulla lingua e della lingua sulla percezione e sulla concezione della realtà” (Bachtin 1979, p. 177), non può esserci, pertanto, dramma interiore, effetto, invece, di una pluridiscorsività linguistica, di una rottura dell’“unitaria lingua canonica” del mito, per la quale la coscienza del personaggio diventa soggettiva, capace di relativizzare l’autorità linguistica fuori di sé, di decentrare il punto di vista dell’altro, legittimato dal senso comune, oppure dal potere effettivo che ha sul personaggio ‘in crisi’.

La nascita della vita interiore inquieta, drammatizzata, segna il tramonto del modo mitologico del sentire, basato sulla metafora e sul simbolo: forme di uso della lingua costitutive di un tipo di identità-*idem*, coscienza monologica, fondato sull’“assoluta fusione del senso ideologico con la lingua” (Bachtin 1979, p. 177), sul senso di identificazione tra le parole e le cose e, all’interno delle parole, sulla relazione di equivalenza tra significato-tema e significato-vettore, analogicamente uniti.

Scardinata, disgregata la dimensione coincidente del senso con la parola, la coscienza matura entro il proprio confine significante possibili ipotesi del significare, con la conseguenza che si forma entro il proprio spazio interiore un dialogo contrastivo dell’io con l’altro, privato della sua autorità verbale, semantica: l’intenzione soggettiva supera il rispetto per l’altro, il riconoscimento di un’autorità ideologico-verbale, in nome di una propria visione ermeneutica delle cose, formativa di una coscienza bilingue, dialogica, in conflitto.

La coscienza in conflitto è la 'messa in forma' di una vita interiore linguisticamente in dialogo 'relativizzante', entro cui si reinterpreta il reale da un punto di vista 'proprio' per quanto riguarda il personaggio, ormai in grado di creare dentro di sé un proprio mondo, una soggettiva visione del rapporto tra sé e l'atto del significare. 'Nasce' il mondo interiore come spazio di senso dotato di una lingua 'propria', in cui alla metafora identificante con il senso già proposto 'da fuori', subentra una logica metonimica del senso contiguo, enunciata da altri punti di vista, che, *man mano* prendono credito fruitivo nella coscienza, si incarnano in figure allegoriche.

2. Allegoria come personificazione 'parlante' del presentimento

La vita interiore, di conseguenza, elabora immaginativamente 'esseri' enunciatori, personificazioni di punti di vista diversi rispetto ad una visione legittimata dall'autorità 'parlante', ai quali però il soggetto-personaggio presta ascolto, nella convinzione che stia assistendo ad un eccezionale evento dialogico, grazie al quale egli viene informato di ciò che è realmente vero.

La figura allegorica ha il compito semantico-ricettivo di offrire una consistenza ermeneutica all'altro punto di vista, differente, non concorde con quello ricevuto da 'fuori, equivalente di un senso imposto e reso 'normale', in risposta al quale esso è maturato nella solitaria coscienza del personaggio: perché una parola diversa possa legittimarsi nella coscienza ha bisogno di radicarsi comunque, di trovare un *humus* di legittimazione credibile, per non apparire insignificante, superflua, in quanto non legittimata, non confermata da nessuna forma convenzionale di senso.

È interessante costatare nella dinamica verbale, enunciativa, dei testi letterari, narrativi e teatrali, il processo di legittimazione, di valutazione valoriale della parola 'opposta', rispetto a quella autoritaria, legittimata, canonizzata, pure 'nobilizzata', dalla convenzione mitologica del discorso fruito dal personaggio, prima della crisi, in modo mimetico ed identificante.

Ebbene, l'allegoria ha costituito un modo retorico-stilistico interessante nella storia del discorso letterario, precedente la *romanizzazione* della prosa in senso realistico e nel modo colloquiale e quotidiano dell'uso della lingua, prima che, per dirla con W. Blake, la "Comprensione Corporale" prendesse il sopravvento sulla "facoltà dell'Intelletto", a cui, appunto, è "rivolta l'allegoria" (Frye 1976, p. 25).

Cos'è la "comprensione corporale", che rappresenta la crisi dell'uso allegorico del discorso? Lo spiega uno dei critici più interessanti di Blake, N. Frye, secondo il quale l'espressione, "alla lettera, significa conoscenza corporea, ovvero i dati della percezione dei sensi, e le idee da essi derivate"

(Frye 1976, p. 25): spiegazione letterale, non mentale, gnoseologica del poetico, derivante la parola della poesia da un tipo di ideazione percettiva, ma non profondamente concettuale o intellettuale.

Eppure, l'interiorità parla la lingua psicologica e culturale delle idee, con cui l'allegoria ha reso possibile al personaggio narrativo di incontrare sé in un altro, capace di legittimarlo nel suo punto di vista: è accaduto sin dagli eroi di Omero, passando per i soggetti virgiliani, fino ai personaggi di Shakespeare, tutti e tre poeti profondamenti allegorici, come riconosciuti dallo stesso Frye.

L'allegoria, personificando la parola 'propria' del personaggio, enunciata non da lui, ma dalla figura 'autorevole' parlante come persona rappresentativa di un valore affettivo, oppure condiviso nella convenzione socio-culturale di un periodo storico, ha reso 'eroico' il sé parlante, l'io enunciativo del personaggio, oppure l'ha reso vittima del suo conflitto non risolto tra io-coscienza ed io-azione.

Rendere 'eroico' il sé parlante, enunciato di un 'proprio' punto di vista, significa configurare come performativo l'io interpretante, nel senso che si forma nel personaggio-io una coerenza tra la sua coscienza ed il suo 'volere' agire, al fine di attuare in privato, dentro di sé, ciò che egli stesso pensa e presuppone e che però gli risulta convincente per il fatto che il contenuto è detto allegoricamente da un altro 'autorevole'.

La parola di sé, detta dall'altro, allegorizzato come presenza enunciante, costituisce una forza semantica di persuasione, un centro organizzatore dell'azione del personaggio, che opera motivato, confermato, dall'idea contenuta nell'enunciazione e pure dall'emozione che lo lega all'enunciato allegorico.

3. Dal risentimento al presentimento: il fantasma paterno come allegoria di verità nell'*Amleto*

3.1. *L'alter ego allegorico e la resa enunciativa del segreto interiore*

Se l'enunciato è il fantasma del padre morto, come nell'*Amleto* di Shakespeare, ad esempio, la parola detta è, di conseguenza, a carattere patetico, con la duplice funzione emozionale di chiedere e di accusare, di lamentarsi e di benedire. Nel chiedere la parola patetica è molto motivante, in quanto coincide con chi la pronuncia, con la sua intenzione enunciativa. L'allegorizzazione della figura paterna nel testo shakespeariano acquista una posizione di empatia ermeneutica e performativa nei confronti del figlio, perché parla da una lontananza cronotopica, temporale e pure spaziale, dunque, dall'al di là della vita 'vivente', da dove il padre appare come fantasma.

La lontananza cronotopica accentua la fruizione sentimentale della parola enunciata, che diventa ancora più drammaticamente intima nella vita interiore di Amleto, in quanto il padre lamenta la sua uccisione da parte di suo fratello, complice la regina, sua moglie.

La lontananza avvicina di più padre e figlio, in quanto la parola paterna coinvolge personaggi viventi con il presente di Amleto (la madre e lo zio); rende più intimo il risentimento, in quanto il padre-fantasma non occupa uno spazio fisico esterno nel 'di là', ma anche interno all'animo di Amleto, essendo spirito paterno in dialogo con lui.

Il fantasma supera il confine spaziale, potendo essere senza ubicazione determinata, dotato, pertanto, della possibilità di entrare nel segreto *non-luogo* dell'animo: il fantasma paterno motiva lo stile sentimentale della parola, capace di sostituire la parola autoritaria e menzognera dello zio-re e della regina-madre, decostruita dalla parola risentita di Amleto, la quale, convinta perché ispirata dal padre, diventa capace di cogliere la malvagità e l'impostura delle altrui enunciazioni.

La parola sentimentale di Amleto, conseguenza dell'enunciazione risentita e veritativa del padre, delle cui ragioni addotte la prima risuona, promuove il suo parlante (Amleto) a vendicatore ed a testimone di verità, capace di recare giustizia al padre assassinato e di essere realizzazione fattuale del suo desiderio.

Risuonando della confessione del fantasma-padre, la parola di Amleto è semanticamente bivoca, in quanto soprattutto parodica nei confronti della parola ingannevole del re usurpatore.

La bivocità allegoricamente patemica, emozionale della parola di Amleto proviene da un'alterità che pre-dice il suo detto inconfessabile, il quale sarebbe rimasto segreto interiore da non comunicare, se non fosse stato enunciato, riferito dal padre, nella veste di *alter ego* allegorico, di tu-altro, che fa diventare 'compito', missione, il contenuto di idee già presentite dall'io del personaggio.

L'allegoria è sintomo rappresentativo della dicotomia tra natura e cultura, passione e convenzione, verità e menzogna: con la rappresentazione allegorica lo stile shakespeariano dona vivacità al personaggio, cogliendone il dramma interiore in forma di dialogo; permette di 'vedere' dentro la complessità non monologica dell'interiorità, sempre tensiva, introspektivamente scissa, all'interno della volontà, tentata da altre ragioni, in conflitto tra passioni, pure in dissenso morale tra soggettività, modello culturale e volontà emozionale.

Il *principium individuationis*, nel senso junghiano, a proposito di Amleto, si configura nel testo non in modo metaforico, in quanto con la metafora l'io partecipa nel mondo in forma empatica, ritrovandosi per somiglianza ed analogia fuori del suo contorno che lo connota

distinguendolo; è rappresentato, invece, allegoricamente, in quanto le passioni, quelle che la coscienza relazionale censura, bloccandole perché non comunicabili per troppa trasgredienza nei confronti del senso comune, del senso accettato come più conveniente, perché non contrastante con alcuna autorità ideologica, trovano modo di esprimersi, travestendosi come personaggi quasi-reali, trasgredenti, capaci di dire la verità ‘non detta’ e ‘non dicibile’ nel mondo reso estraneo, straniero, in cui pur ‘abita’ il personaggio.

Senza la rappresentazione allegorica, che ha costituito nella storia ‘testuale’ della cultura un “modo naturale di trattare la psicologia” (Lewis 1969, p. 71), la scrittura letteraria e teatrale non avrebbe potuto dare espressione alle notti insonni dell’anima, all’inquietudine, allo sconvolgimento interiore, all’antitesi dentro di sé, al dramma interiore, alla stessa scissione della volontà all’interno del soggetto, insomma al vissuto emozionale, passionale, non parlante la lingua da dentro il contorno ideologico e semantico del familiare, del domestico, della normalità come ideologia legittimata dalla tradizione, recepita ormai come senso comune.

La rappresentazione del *pathos* come processo psicologico del personaggio, la configurazione, semanticamente vivace, delle *dramatis personae*, insomma, è stata possibile grazie all’allegoria, per il cui apporto stilistico si sono superate le tematizzazioni morali delle passioni, le quali, tradotte in lingua concettuale acquistano in universalità e genericità, perdendo però in individualità introversa ed in introspezione riguardante ogni singolo personaggio.

Come il dialogo filosofico ha vivacizzato l’ordine concettuale del discorso, aprendolo a più voci contrastive, apportatrici di vari punti di vista speculativi, così l’allegoria, permettendo di personificare le passioni dell’animo, ha permesso di trasformare l’antitesi psicologica, il processo di introversione, in vocio interiormente dialogico; la tensione ed il conflitto in un intreccio di voci parlanti di passioni-persone: a ragione, C. S. Lewis, a proposito dell’allegoria nella letteratura europea dal medioevo al post-rinascimento, fino al tempo di Spenser, Shakespeare e Milton, poeti che avevano a disposizione, grazie all’allegoria, “il probabile, il meraviglioso considerato come realtà e il meraviglioso riconosciuto come fantasia” (Lewis 1969, p. 90), parla di “pensiero personificato” (Lewis 1969, p. 234) con cui i poeti hanno potuto esprimere la “sensazione di sconvolgimento, comune all’insorgere di tutte le forti emozioni che trascendono la consueta antitesi di dolore e gioia” (Lewis 1969, p. 233).

La personificazione dialogica dell’animo rappresenta, nei confronti della relazione tra interno della coscienza e suo esterno, un oltrepassamento stilistico e semantico rispetto alla reificazione, così come alla già citata identificazione empatica ed alla stessa soggettivizzazione: in effetti, quest’ultima si ferma all’io, l’empatia identificante privilegia l’altro, mentre

nella reificazione si ha a che fare con l'oggetto non 'correlato' soggettivamente. Nella personificazione, invece, dentro l'io si forma il tu, che è l'altro punto di vista interrelato con un'altra voce-altra idea, incarnata in una persona significativa. La quale muta secondo i modelli culturali e secondo le relazioni di adeguazione oppure di differenziazione tra un modello di cultura e la soggettività da cui viene fruita mimeticamente o dialetticamente, in contrasto.

3.2. Presentimento come 'avvertimento' allegorico: sulla resa allocutiva della parola 'propria'

Ebbene, l'allegorizzazione personificante permette a Shakespeare di configurare la complessità interiore di Amleto, attraversata da almeno tre emozioni contigue, risentimento, presentimento ed empatia, con le quali egli si rapporta con tre personaggi familiari, tra loro in relazione di ambiguità estrema: risentimento nei confronti della madre, che si è risposata dopo poco tempo dalla morte del marito, padre di Amleto:

Ofelia: Siete di buon umore.

Amleto: Io?

Ofelia: Voi, mio signore.

Amleto: Già, sono il vostro unico autore di farse. Perché non si dovrebbe stare allegri? Guardate un po' che aria contenta ha mia madre, eppure mio padre è morto da due ore appena.

Ofelia: Son due volte due mesi, mio signore.

Amleto: Già tanto? E allora si metta in lutto il diavolo, perché io voglio farmi un vestito di zibellino. Oh cieli! Morto due mesi fa e non ancora dimenticato! C'è dunque speranza che la memoria d'un grand'uomo possa sopravvivere almeno un mezzo anno! Cerchi di fabbricar chiese, se non vuole passare nel dimenticatoio come il cavallo a dondolo dei bambini. Non dondola più, non dondola più!

(Shakespeare 2012, p. 153);

presentimento, consistente nell'avvertire Amleto che ad assassinare il padre sia stato il fratello di lui, attuale sposo della madre: come constata lo stesso personaggio, il presentimento consiste nel suo avvertire "dentro qualcosa ch'è al di là/d'ogni mostra: il resto non è/che l'ornamento e il vestito del dolore" (Shakespeare 2012, p. 29).

L'al di là del sembrare, differente dal "resto [che] non è che l'ornamento e il vestito del dolore", riguardante il preavvertire, presentare "qualcosa", equivale, nella rappresentazione shakespeariana della vita interiore di Amleto, alla personificazione allegorica dello Spettro del Padre, che appare di notte alle sentinelle di guardia, Marcello e Bernardo, e pure ad Orazio, amico di Amleto, alle cui richieste di identificazione, rivolte con "paura e stupore" (Shakespeare 2012, p. 11), egli non parla, non risponde.

Per le guardie e per Orazio lo spettro non è un'allegoria personificante configurabile in modo chiaro, bensì una strana presenza indecifrabile, sebbene ne colgano una certa somiglianza con il Re defunto da poco:

Orazio: Chi sei tu che usurpi quest'ora notturna
e insieme la figura alta e guerriera
in cui la maestà del re danese, ora sepolto,
marciò un giorno? Parla, perdio, parla dunque!"
(Shakespeare 2012, p. 11).

Al dubbio di Bernardo, se "si tratta di una nostra ubbia o di qualcos'altro?" (Shakespeare 2012, p. 11), gli altri due formulano molte ipotesi, circa l'identità dell'apparenza spettrale, temendo che sia un "fantasma", un triste "presagio" "d'un qualche ribollimento al nostro Stato" (Shakespeare 2012, p. 13), un funesto "araldo", simile a quelli che "anticipano/i fati e preludono a incumbenti sciagure" (Shakespeare 2012, p. 17), un "invulnerabile come l'aria,/e i nostri colpi non sono che una burla per lui" (Shakespeare 2012, p. 19), uno "spirito erratico" (Shakespeare 2012, p. 19), ecc.

Solo Amleto, per il fatto che non conosce il "sembrare", ma l'"essere" delle cose (Shakespeare 2012, p. 27), e, soprattutto, perché sa vedere con l'"occhio dell'animo", riesce a comunicare con il fantasma, che già al primo incontro gli fa cenno di seguirlo, con l'intenzione di voler dire qualcosa a lui soltanto.

La predisposizione di Amleto di saper vedere con l'"occhio dell'animo", oltre che di saper trasformare il sembrare nell'"è" della presenza, permette allo spettro di diventare spirito enunciato, pronto al dialogo con il figlio, a cui chiede di essere ascoltato e "anche di vendicarmi, quando mi avrai udito" (Shakespeare 2012, p. 63), e di stare "ben attento/a ciò che ti svelerò" (Shakespeare 2012, p. 63): si tratta dell'"orribile e snaturato" (Shakespeare 2012, p. 63) assassinio subito, "più pazzo e snaturato" (Shakespeare 2012, p. 63) di tutti gli altri, perché perpetrato dal fratello di lui, zio di Amleto, traditore e seduttore, avendo attratto "alla sua vergognosa lussuria/il desiderio di quella regina che pareva tutta virtù" (Shakespeare 2012, p. 65).

Nel sentire la prima parte della confessione paterna, riferita al gesto del fratello infedele ed usurpatore, Amleto risponde apparentemente incredulo, perché alla domanda di conferma "'Mio zio?", segue l'invocazione alla sua stessa anima definita "profetica", ossia presentificatrice di ciò che 'ora' sta ascoltando: "O profetica anima mia!" (*Hamlet: O my prophetic soul! My uncle!*) (Shakespeare 2012, p. 65).

La confessione del padre-fantasma, figura allegorica di verità, conferma e rende sicuro ad Amleto il suo presentimento interiore, prima fruito dalla coscienza con sospetto e con dubbio, tanto da essere riconosciuta

la sua anima da lui stesso, grazie alla parola paterna, come “profetica”: aggettivo molto pertinente, che sottintende da sempre la dimensione allegorica del senso, proferito da un tu-altro configurato come Persona di Dio nel profetismo ebraico, ad esempio.

L'altro legittima allegoricamente il presentimento avvertito dall'io, rendendolo degno di essere promosso a ‘contenuto di verità’: la promozione a verità delle parole presentite-ascoltate da Amleto subisce nella sua ricezione un processo ‘mitologico’ di verità, per il quale un evento privato (confessione dello spettro paterno) diventa parte evocativa dell'universale, non chiamato a testimonianza, bensì invitato a partecipare a un dramma ‘cosmico’, per una sorta di corrispondenza simpatetica tra individuale e collettivo, tra casa, terra e cielo: “Amleto [dopo la verità riferita dal fantasma]: O voi eserciti del Cielo! O terra!/ E tu, inferno, se debbo aggiungere anche te!/ O mio cuore abbi forza, e voi miei nervi [...]” (Shakespeare 2012, p. 69).

In effetti, si tratta di intervenire sul paradigma tragico di un archetipo umano, culturale, il complesso edipico, con una variante profonda rispetto alla narrazione che ne ha proposto il teatro greco eschileo: Amleto non è, di certo, Edipo, in quanto non uccide il padre, né sposa la madre, ma vendica l'uccisione del padre fatta accadere dallo zio, complice Gertrude, madre di Amleto, sposa del nuovo re: personaggi in balia di sentimenti ambigui, quali l'ambizione e la lussuria, l'adulterio e l'affascinazione seduttrice.

L'incesto riguarda, invece, l'intimità propriamente familiare; mentre, nel testo shakespeariano il rapporto intimo tra madre e figlio non c'entra; il giovane è solo un “profeta” del presentimento, che avverte il dramma subito dal padre, torto e violenza, da parte della “mano di un fratello [che] mi carpi in un sol colpo/la vita, la corona e la regina!” (Shakespeare 2012, p. 67).

C'entra solamente la relazione di verità e di giustizia con il padre, le cui parole-confessioni e il cui invito ad essere vendicato incidono la naturalità del rapporto (“If thou hast nature in thee, bear it non”: “Se non sei snaturato non lo sopportare” – Shakespeare 2012, p. 67), da configurare come essenza memoriale d'identità: “Adieu, adieu, adieu. Remember me” (Shakespeare 2012, p. 68).

L'identità di Amleto si connota come impegno a non dimenticare le parole del padre: la coscienza è promessa di ricordare l'enunciazione paterna, che è richiesta bi-performativa, in quanto contiene un'informazione con cui il padre si confessa ed esprime un suo desiderio di vendetta, con cui invita il figlio a “bear it non”, a non “sopportare” l'abuso delittuoso e, di conseguenza, a non “permettere che il regale letto di Danimarca/sia un giaciglio di lussuria e d'incesto” (Shakespeare 2012, p. 67).

La parola del padre, il suo appello al ricordo (“Adieu, adieu. Remember me” – Shakespeare 2012, p. 68), diventa giuramento nella coscienza del figlio (“I have sworn't”), parola impegnativa, evocatrice della

sua responsabilità performativa nel trasformare il ‘dire’ promesso in ‘fare’ effettivo.

Nella risposta di Amleto il passaggio dal dire al fare, suggellato dalla promessa espressa al fantasma paterno, è riconoscimento, da parte di Amleto, di una motivazione interiore radicalmente sentita fin nelle fibre dell’animo, che Shakespeare configura con il ricorso alla metafora del libro, la quale svolge un ruolo ermeneutico interessante nel configurare l’identità intima del personaggio, in analogia con il libro contenente la parola appresa dall’altro e pure composto da parole scritte dal soggetto, quale autore della sua esperienza vissuta nel ruolo di personaggio.

Ebbene, Amleto promette al padre di cancellare “dalla tavola della mente i ricordi sciocchi e triti,/le parole dei libri, tutte le forme, tutte le impressioni, tutto ciò che vi fu scritto dalla giovinezza e dall’esperienza”, al fine di imprimere, di scrivere, di far vivere nel “book and volume of my brain” (Shakespeare 2012, p. 68), nel “libro del mio cervello”, il comandamento dello spettro, dunque il volere del padre, il suo desiderio conservato fin nel suo essere soggetto fantasma, soggetto enunciato proveniente dalla condizione *essotopica* (*exotopie*) del mondo dei morti.

La metafora di evocazione platonica della memoria come “table” da cui togliere, cancellare le “parole dei libri”, per iscrivere solo l’invito paterno nel “book and volume of my brain” (Shakespeare 2012, p. 68), rafforza la dimensione allegoricamente ‘inscrivente’ della parola altrui nel suo diventare proiezione semipropria, o propria-altrui, ‘enunciata’ dalla voce paterna, l’unica capace di imporsi su quella fruita dagli altri enunciatori.

L’allegoria rende più intima la relazione parola altrui-parola propria nella soggettiva intimità della coscienza, in quanto non proviene dalla scrittura, che distanzia la parola dalla situazione comunicativa nel suo farsi discorso, ma dal contatto ravvicinato del dialogo orale, in cui qualcuno, anche fantasma, nelle funzione illocutiva di ‘tu’, si rivolge a me-io, esprimendosi, comunicando, interpellando la “facoltà dell’Intelletto”, per richiamare ancora una volta Blake, al fine di chiedere qualcosa.

Il chiedere all’io in ascolto diventa, nella relazione comunicativa configurata dall’allegoria, un ‘chiedermi’ dentro il mio io, in lotta verbale tra parole altrui apprese ‘in distanza’ come nella scrittura di un libro e parole ascoltate ‘in vicinanza’ nella relazione dialogica io-tu, da iscrivere in proprio nel “book and volume of my brain”.

La parola allegoricamente ‘rivolta’ a me è mia parola ‘come’ detta da un altro, intimamente a me legato nel ruolo di autore di senso performativo: è questo tipo di parola che predomina sulle altre, assumendo la funzione ermeneutica prioritaria di senso veritativo che non soltanto ‘convince’, ma anche trasforma il soggetto persuaso in soggetto agente che ‘fa’ di conseguenza.

3.3. Presentire, dire e fare: la voce allegorica come processo di 'convinzione' interiore

L'agire del personaggio 'persuaso' da un se stesso personificato allegoricamente, con l'effetto performativo che entro la coscienza la convinzione intellettuale si trasforma in responsabilità d'azione, promessa con il giuramento, diventa prioritario sì da rendere coraggioso il soggetto, pronto dunque all'azione, in quanto non più dubbioso con il suo solitario presentimento.

Nel diventare personaggio-agente, Amleto si configura come soggetto 'agito' dalla parola volitiva del padre, divenuta allegoricamente la 'sua' parola segreta e volontaria, a confronto della quale le parole degli altri con cui egli dialoga, compresa l'enunciazione della madre, appaiono vili e servili, equivoche e dette falsamente in un "mondo [che] è fuor di squadra" (Shakespeare 2012, p. 77). La sua parola 'veritativa', invece, che chiede agli altri (a Polonio ed ai cortigiani amici sin dalla giovinezza, Rosencrantz e Guildenstern, ad esempio) "onestà" (Shakespeare 2012, p. 101) e schiettezza e, secondo la quale, "la Danimarca è una prigione" (Shakespeare 2012, p. 105), il mondo "un pestilenziale ammasso di vapori" (Shakespeare 2012, p. 109) e l'uomo "quintessenza di polvere" (Shakespeare 2012, p. 109), viene intesa da tutti come "capricciosa", strana, alienata, in quanto ormai egli parla come "allontanato dall'intendimento di se stesso" (Shakespeare 2012, p. 89).

Nella realtà, però, confessa Amleto, "sono pazzo soltanto fra tramontana e maestro; quando il vento spira dal sud, distingo un airone da un falco" (Shakespeare 2012, p. 113): fuor di metafora, la distinzione riguarda l'intenzionalità della parola, se detta in modo armonioso e chiaro, a guisa del richiamo dell'airone, perché espressiva della verità, oppure enunciata in modo rapace, a somiglianza del grido predatore di un falco.

In un mondo di falchi e di persone offese e servili, solo gli attori "dicono tutto", non essendoci per loro segreti" (Shakespeare 2012, p. 155); pertanto, è a loro da affidare la recita all'indomani di un dramma, *L'assassinio di Gonzago*, al cui testo sono da aggiungere alcune righe (una dozzina) scritte da Amleto, nelle quali si ripete l'assassino del padre, da far rappresentare agli attori al cospetto del nuovo re di Danimarca.

La parola attoriale svolge lo stesso ruolo enunciativo di 'dire la verità' della parola allegorica, così come la scena diventa il luogo trasgrediente della rivelazione allegorica, allo stesso modo del posto di soglia, di sentinella, dove apparve all'inizio della tragedia il padre-fantasma di Amleto: appunto perché la parola artistica è allusiva ed "avvelena per burla", non imita, ma dice l'autentica verità del 'così è stato', essa ha una funzione catartica nell'uditore colpevole, nei cui confronti l'attore agisce come personaggio allegoricamente rivelatore. Ne è consapevole Amleto, il quale pensa tra sé, mentre decide di

“far recitare a questi attori, innanzi/a mio zio, qualche cosa che somigli/all’uccisione di mio padre” (Shakespeare 2012, p. 127):

Amleto: Qui ci vuol testa. Uhm! Si dice
che talora un colpevole sedendo/a teatro, colpito in fondo all’anima
dall’intreccio, abbia spiattellato subito/i suoi delitti; perché l’assassinio
non ha lingua ma parla con un suo/miracoloso organo.
(Shakespeare 2012, p. 127).

Nell’assistere inconsapevole alla scena teatrale, in cui si rappresenta un delitto simile a quello da lui compiuto, lo zio di Amleto si sente molto turbato; il turbamento causato in lui è la conseguente risposta al presentimento precedente di Amleto: pertanto, il nuovo re, alla vista dell’atto dell’avvelenamento, in coincidenza con la “battuta del veleno” (Shakespeare 2012, p. 129), si alza spaventato, andando via, ‘fuori di sé’, dal teatro: “Luce, luce! Andiamo via!” (Shakespeare 2012, p. 163).

Entrambi gli stati d’animo, presentimento e turbamento, hanno avuto bisogno, per avere conseguenze effettivamente performative nei rispettivi personaggi, dell’apparizione allegorica del fantasma e dell’attore: due soggetti enunciatori di un’unitaria parola veritativa, che, sebbene fosse già recepita dentro l’animo dei personaggi responsabili, non era ancora in grado di motivarne l’atteggiamento di risposta conseguente.

La propria coscienza non basta, essa ci rende “tutti vili” (Shakespeare 2012, p. 135), medita tra sé Amleto, così come riflette che “il colore della decisione/al riflesso del dubbio si corrompe” (Shakespeare 2012, p. 135), e pure che le “imprese più alte e che più contano”, fatte senza un fine relazionato all’altro, “si disviano, perdono anche il nome/dell’azione” (Shakespeare 2012, p. 135): insomma, l’ “Essere ...o non essere” è una condizione esistenziale che ambisce alla scelta di una condizione attiva di non sofferenza vittimistica, di fronte agli “oltraggi di fortuna, [ai] sassi e dardi”, con l’impegno pure di “prender l’armi contro questi guai/e opporvisi e distruggerli” (Shakespeare 2012, p. 133). L’essere supera la condizione di vittima, se sceglie di vivere come un essere ‘per’ adempiere il voto di una promessa, l’impegno responsabile di vendicare un torto, un’ingiustizia subiti a causa della violenza dei “falchi”, animali diversi dagli aironi.

Quando il senso di verità diventa giuramento di una promessa (il caso di Amleto), si supera, di conseguenza, il risentimento ed il sentimento di offesa nei confronti dell’altro, con la pretesa di pretendere modi più attivi perché la verità sia recepita non solo come nuda convinzione, smascheramento di una menzogna dannosa di cui si ha, comunque, qualche sintomo di sospetto, prodigandosi per un rapporto impegnativo con l’altro, per una risposta agente alla domanda di giustizia che un padre offeso, reso vittima innocente, chiede come dovere ‘naturale’, identitario, a suo figlio.

In effetti, la messa in azione di sé può valere come impegno di reazione, di corrispondenza debitrice, interpellatrice, nel rispetto dell'altro, da intendere come 'impegno identificante': è in rapporto al tipo di risposta peculiare all'altro da sé che l'airone si comporta diversamente dal falco; ossia ci si comporta nei confronti dell'altro in maniera delicata ed elegante, come un airone, appunto, oppure in modo rapace e violento come un falco, secondo la 'pazzia' particolare confessata da Amleto, che è, in realtà, un modo saggio per distinguere la differenza comportamentale dei due 'animali' allegorici.

4. Forma dialogica dell'identità: la coscienza di Amleto come 'drammatizzazione' allegorica di riconoscimento

Nell'identificazione del proprio sé una teoria enunciativa dell'identità, quale propongo in questa mia breve argomentazione, riferendomi, in particolare al Ricoeur di *Soi-même comme un autre*, è ricerca di un senso di condivisione (con) o di derivazione da qualcun altro, con il rapporto enunciativo con il quale si forma l'interiorità psichica, la coscienza dell'io-personaggio, entro la quale "l'attribuzione all'altro è tanto primitiva quanto l'attribuzione a se stessi. Non posso significativamente parlare dei miei pensieri, se non posso, nello stesso tempo, attribuirli potenzialmente ad un altro da me" (Ricoeur 1993, p. 116).

La relazione allegorica io-altro presuppone pure uno stato di identificazione empatica dell'io con l'altro, a tal punto che egli diventa il mio stesso io che 'mi' parla come altro: non si tratta di sostituzione dell'altro con l'io, ma di promuovere la condivisione stretta del senso con un altro, promosso a "riferimento identificante" (Ricoeur 1993, p. 117), nei cui confronti l'io diventa esecutore performativo del suo volere.

Il dire diventa fare, direbbe Austin (1962); l'intenzione con cui 'si dice' diviene testimonianza e l'ascolto del senso condiviso si rende interpretazione personale dell'evento e promessa di agire in modo conseguente: è ciò che accade nell'animo di Amleto, che dubita sul modo di morire del padre, ascolta il fantasma paterno, reinterpreta la sua morte ed agisce contro lo zio assassino ed usurpatore.

Nella dimensione allegorico-alloctiva del senso-enunciazione l'altro non funge da specchio proiettivo in cui riconoscersi empaticamente quale volto di sé medesimo, ma da specchio che 'si offre' con il fine di "mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine, e perfino la forma e l'impronta loro all'età e al corpo che il momento esige" (Shakespeare 2012, p. 145).

Le parole sono di Amleto; sono rivolte ai tre attori che devono tra poco recitare la morte di Gonzago, riscritta da lui, secondo l'indicazione dell'assassinio del padre, così come raccontato dal fantasma paterno, e riguardano la funzione della scena teatrale, luogo dello specchio offerto,

dunque, al fine di “mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine”.

La situazione della vita interiore equivale allegoricamente alla scena teatrale, pertanto, entro dove l'altro si offre come specchio dell'io: come volto-specchio parlante, 'tu' enunciativo, capace, a sua volta, di dare “il suo volto alla virtù, la sua immagine al disdegno”.

Virtù e disdegno sono atteggiamenti ed emozioni interiori dell'io, ai quali l'allegoria dona un volto configurante di riconoscimento: l'io non può riconoscersi con il solo suo volto, ovviamente, né in modo separato con il volto dell'altro, altrimenti virtù e disdegno rimangono motivi 'di fuori', magari riferimenti della coscienza interiore, ma non condivisioni responsabilmente vissuti, perché intimamente sentiti.

L'io che sente e vive, che “agisce e soffre”, come il personaggio Amleto, sottintende che sia riconosciuto come soggetto polisemico di esperienza enunciativa, che parla a un tu e che dialogando sente sé come un io che sconfinava nell'altro, si sente implicato nelle parole-specchio dell'altro: non può essere, pertanto, designabile quale referente individuale o medesimezza individualizzata magari cronotopicamente, oppure corpo di cui si parla, di cui parliamo, al di là del suo essere soggetto riflessivo e parlante.

La questione critica del personaggio allegoricamente drammatizzato come Amleto presuppone, di conseguenza, di spiegare e comprendere come “l'io-tu” dell'interlocuzione possa esteriorizzarsi in un 'lui' senza perdere la capacità di designare sé stessi, e come lo 'egli/ella' del riferimento identificante possa interiorizzarsi in un soggetto che si dice da sé stesso” (Ricoeur 1993, p. 120): una problematica critica di ermeneutica letteraria riguardante la personografia identitaria dell'enunciazione, come configurata nella narrazione e nella drammaturgia delle culture, a cui la presente argomentazione intende offrire, 'in margine', un iniziale contributo di riflessione.

Bionota: Carlo A. Augieri è professore ordinario di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università del Salento. Dirige le riviste “Symbolon” e “Generazioni di Scritture”, condirige con Giuseppe Zaccaria la collana “La scrittura possibile. Letteratura critica teoria”, e fa parte del Comitato direttivo di “Ermeneutica letteraria” e di “Comparatismi”. È direttore presso il Centro Interuniversitario di Studi su “Simbolo-conoscenza-società”, presidente dell'Osservatorio permanente europeo della lettura (Univ. di Siena-Arezzo), componente della Giunta della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate, e direttore scientifico presso la casa editrice universitaria “Milella”. Si occupa prevalentemente di teoria e critica letteraria, semiologia, retorica e filosofia del linguaggio. È autore di contributi riguardanti la 'semiosi' del silenzio, la forma del senso simbolico nella scrittura poetica e narrativa; l'interpretazione stilistica ed ermeneutica del testo; la metaforologia letteraria nel dibattito critico contemporaneo.

Recapito autore: carlo.augieri@unisalento.it



Riferimenti bibliografici

- Austin J.L. 1962, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford/New York; tr. it. di Villata C. 1987, *Come fare le cose con le parole. Le 'William James Lectures' tenute alla Harvard University nel 1955*, Marietti, Genova.
- Bachtin M. 1975, *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo 'Chudožestvennaja literatura'; trad. it. a cura di Strada Janovič C. 1979, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Frye N. 1947, *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*, Princeton University Press, Princeton; trad. it. di Plevano Pezzini C. e Valente F. 1976, *Agghiacciante simmetria. Uno studio su W. Blake*, Longanesi, Milano.
- Lewis C.S. 1936, *The Allegory of Love*, Clarendon Press, Oxford; trad. it. di Stefancich G. 1969, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Einaudi, Torino.
- Ricoeur P. 1990, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Parigi; trad. it. di Iannotta D. 1993, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano.
- Shakespeare W. 2012, *Amleto*; trad. it. di Montale E., Mondadori, Milano.

CREATED BY WILLIAM SHAKESPEARE Tutto il mondo è seriale

LUCA BANDIRALI

Abstract – Shakespeare’s works have been the subject of film adaptation since the origins of the medium; television has further expanded the number of adaptations, which Sarah Hatchuel divides into four types. In this chapter, we deal with how two post-network TV series have worked on Shakespearean material: *Will* (2016) and *Slings & Arrows* (2003-2006).

Keywords: adaptation; TV series; television studies; Shakespeare; biopic

1. Il primo, il più adattato

1.1. Lo schema Hatchuel

Il primo adattamento cinematografico di un testo shakespeariano risale al 1899, quando l’inventore William Kennedy Dickson Laurie, collaboratore di Thomas Edison, realizzò un filmato promozionale a supporto di un allestimento teatrale di *King John* per la regia di Herbert Beerbohm Tree; non un adattamento vero e proprio, dunque, ma un *promo* di pochi minuti che presentava tre scene esemplari dell’opera teatrale.¹

Il cinema come medium di riproduzione meccanica del movimento veniva utilizzato spesso per documentare spettacoli in cartellone, con una modalità di ripresa statica e un punto di vista fisso (*filmed stage performance*); successivamente, nella fase di accreditamento artistico del cinema, il teatro shakespeariano in particolare diventa un efficace indicatore di prestigio ed è oggetto di numerosi adattamenti: “Shakespeare è l’autore più saccheggiato (non solo dal cinema europeo) e più importante per conferire al cinema quella legittimazione culturale di cui ha bisogno” (Brunetta 1999, p. 28). La produzione in tal senso non è stata costante nel tempo. Russell Jackson parla di oltre 400 adattamenti nella *silent era* e di appena 40 film sonori, e afferma che “the number of films made from Shakespeare’s plays is relatively small,

¹ La sola scena che non è andata perduta è visibile al seguente link: https://archive.org/details/35315_1411087484_s01_King_John.

although the ‘Shakespeare factor’ in cinema has been enhanced by the numerous offshoots” (Jackson 2000, p. 2). Secondo il *data researcher* Stephen Follows si contano 294 adattamenti effettivi da opere di Shakespeare, mentre sono complessivamente 525 i lungometraggi che lo citano nei *credits*.² Questo comunque ragguardevole *corpus* di opere è stato oggetto di numerosi studi, alcuni dei quali consistenti in tassonomie costruite sui gradi di prossimità tra il testo di partenza e quello di arrivo. In particolare ci soffermeremo sullo schema di Sarah Hatchuel (2004), che individua quattro tipologie di *Shakespeare film*:

- 1) adattamento cinematografico che utilizza il testo inglese originale
- 2) adattamento cinematografico che utilizza un testo tradotto in altra lingua
- 3) film ispirato a opere shakespeariane, per quanto concerne trama e personaggi
- 4) film ambientato in teatri in cui si allestiscono opere di Shakespeare.

Questo modello assume come parametro di riferimento l’opera di partenza intesa come testo letterario e, per quanto riguarda le prime tre tipologie, misura la distanza dalla parola shakespeariana: citata direttamente in originale, citata direttamente in traduzione, non citata direttamente. La quarta tipologia cambia il parametro perché introduce una diversa relazione con il testo di partenza: la citazione è diretta, ma *en abyme*. Nel primo gruppo di opere entrano di diritto adattamenti molto differenti tra loro, come quelli di Laurence Olivier, Orson Welles, Kenneth Branagh, Tony Richardson, fino a Joss Whedon. Le operazioni condotte sul testo shakespeariano rientrano in un insieme canonico di interventi che riguardano, per esempio, la sottrazione di segmenti narrativi per consentire il rispetto della durata media del lungometraggio cinematografico: una rappresentazione dell’*Amleto* a teatro richiede circa quattro ore; gli adattamenti tendono a ridurre variamente la durata (Olivier, 155 minuti; Richardson, 117 minuti), ad eccezione della versione di Branagh (242 minuti).

Gli adattamenti di cui ci occuperemo rientrano nell’ambito della serialità televisiva contemporanea, quella che caratterizza la cosiddetta *Post Network Era* (Lotz 2017), pertanto cominceremo domandandoci se lo schema-Hatchuel dello *Shakespeare film* può essere impiegato per costruire una tassonomia delle *Shakespeare series*.

² Fonte: <https://stephenfollows.com/movies-based-on-shakespeare-plays/>.

1.2. From stage to (post network) screen

Facciamo riferimento in questo caso a un numero estremamente esiguo di opere rispetto al *corpus* cinematografico e a quello televisivo *network*, che non era comunque costituito da format serializzati.³

Non si dà il caso di adattamenti a puntate del primo tipo (con testo originale), del secondo tipo (con testo tradotto) e del terzo (direttamente ispirate a testi shakespeariani); mentre abbiamo interessanti casi del quarto tipo. *Will* (2017) è una serie americana in 10 episodi, creata da Craig Pearce per il *basic cable* statunitense TNT e incentrata sulle vicende del ventenne Shakespeare; *Slings & Arrows* (2003-2006) è una serie canadese in 3 stagioni da 6 episodi, creata da Susan Coyne, Bob Martin e Mark McKinney per il *premium cable* Movie Central e ambientata in una località di finzione in cui si tiene un festival di teatro shakespeariano.

L'adesione al rigoroso schema-Hatchuel tiene fuori dal perimetro indicato una grande quantità di serie che fanno dell'opera di Shakespeare un uso assai vario e occasionale (citazione diretta e indiretta dei testi, costruzione di personaggi e situazioni). Ampliando tale perimetro, come ha fatto Richard Burt, ci si confronta con ogni tipo di approccio derivativo: "When cited in television programs, Shakespeare is likely to be enlisted seriously as sacred icon in a drama such as *Star Trek* (or its spin-offs) or as a preachy parody in any number of situation comedies" (Burt 1998, p. 27). Orientando la ricerca in tal senso, nel dominio delle serie TV contemporanee troveremmo un arcipelago transtestuale spesso caratterizzato da pratiche allusive, nella misura in cui

ciò che ci fa parlare di allusione non è solo il grado di equivalenza con cui il nuovo testo ripete le unità del contenuto e dell'espressione prelevate, ma soprattutto la riproposizione della loro correlazione semiotica originaria. (Zecca 2009, p. 4)

Queste pratiche funzionano efficacemente nel contesto comunicativo della serialità televisiva contemporanea perché il ruolo dello spettatore è molto attivo e partecipativo (Mittell 2017), e l'allusione si fonda proprio sulla competenza enciclopedica del riguardante. In questo senso, l'abbondanza di riferimenti shakespeariani nelle serie TV è semplicemente il sintomo della profonda permanenza di questi testi nel sistema culturale. Molti hanno riconosciuto nel protagonista di *Sons of Anarchy* (2008-2014) i tratti di Amleto, nel personaggio di Petyr Baelish in *Game of Thrones* (2011-) quelli di Iago, nella vicenda di *House of Cards* (2013-) la struttura di *Riccardo III*, ma

³ Un noto ciclo di adattamenti televisivi è *BBC Television Shakespeare*, realizzato dalla televisione di Stato britannica fra il 1978 e il 1985, con 37 opere portate sullo schermo.

l'elenco potrebbe continuare a lungo. A proposito di *Game of Thrones*, il “prestito” shakespeariano è molto più vasto se si pensa alla saga letteraria da cui la serie è tratta:

Martin non è di certo il primo a ispirarsi al decennale conflitto tra York e Lancaster, basti pensare alla tetralogia minore sulla storia inglese di Shakespeare, composta dall'*Enrico VI* (parti 1, 2 e 3) e dal *Riccardo III*. È anzi molto più probabile che il nostro autore si sia lasciato influenzare maggiormente dalla versione teatrale dei personaggi rispetto a quella prettamente storica, attribuendo ai suoi protagonisti caratteristiche e peculiarità distintive delle celebri opere, comprese quelle della seconda tetralogia shakespeariana, l'Enrieide, formata dal *Riccardo II*, dall'*Enrico IV* (parti 1 e 2) e dall'*Enrico V*. Entrambi gli autori nelle loro opere presentano un re in gioventù intrepido e carismatico, mentre nell'ultima parte della sua vita diviene beone e promiscuo (Enrico IV e Robert Baratheon). Gli stessi personaggi dovettero combattere per rovesciare un re “folle”: Enrico IV sconfisse Enrico VI in quella che viene ricordata la battaglia più sanguinosa della storia inglese, avvenuta a Towton il 29 marzo 1461, mentre Robert conquista il trono di re Aerys Targaryen durante la Guerra dell'Usurpatore.

La stessa morte dei due sovrani è molto simile, avvenuta in entrambi i casi durante un momento di svago: una battuta di pesca per Enrico IV e una caccia al cinghiale per Robert. Infine, sia il re inglese che il monarca dei Sette Regni fecero modifiche al proprio testamento in punto di morte, portando in entrambi i casi a tremende lotte per la successione al trono. (Bonaccorsi 2017, pp. 14-15)

Ancora più ingente è il numero di citazioni dirette del testo shakespeariano da parte dei personaggi stessi che mostrano una competenza più o meno solida e una tendenza a farne sfoggio: da *Buffy l'ammazzavampiri* (1997-2003) a *Paranoid* (2016-) se ne contano centinaia, ed esistono siti dedicati che ne tengono traccia.⁴ A livello discorsivo, persino il titolo di una mini-serie della HBO, *Band of Brothers* (2001), è esplicitamente shakespeariano, così come accade nella serie su cui ci soffermeremo, *Slings & Arrows*, il cui titolo cita il monologo di Amleto (“The slings and arrows of outrageous fortune”, *Amleto*, atto terzo, scena prima).

2. Le sassate e le frecce (dell'oltraggiosa fortuna)

In una cittadina canadese dove si svolge un importante festival di teatro shakespeariano, il New Burbage Festival, si annuncia il ritorno di un direttore artistico che all'evento deve sia la sua buona che la sua cattiva fama. La morte improvvisa del direttore in carica, suo mentore, costringe il nuovo regista a subentrare in corso d'opera alla messa in scena di un *Amleto*; nella seconda

⁴ Per esempio tvtropes.org.

stagione si allestisce *Macbeth* e nella terza (e ultima) *Re Lear*. L'ambizione di *Slings & Arrows* è fare *edutainment* assegnando lo stesso peso e lo stesso livello sia alla parte educativa sia a quella di *dramedy*. Gli intenti sono chiari fin dalla puntata pilota, che stabilisce il tono caustico della scrittura a cui lo spettatore dovrà abituarsi: il protagonista gestisce un teatro *off* a Toronto, il cui nome non lascia adito a dubbi sulle risorse a disposizione ("Theatre Sans Argent"). Nella prima scena, l'uomo è impegnato nello sturare un WC mentre parla di debiti e bollette con la sua assistente, consigliandole di rinunciare al telefono ("non c'erano telefoni nei teatri dell'antica Grecia, e se la cavavano egregiamente"), fino al buon esito dell'operazione: "Ho appena aggiustato la toilette", sentenza lui; "Sei un genio, Geoffrey", risponde sarcastica lei. La qualità di scrittura è notevole, tanto da far dichiarare a uno dei più apprezzati *showrunner* della serialità televisiva contemporanea, David Simon (autore di *The Wire*): "There's a wonderful Canadian show called *Slings & Arrows*, about a Shakespearean theatre company, that was so clever it left me with pure, distilled writer-envy".⁵

Non meno cura, però, riceve la parte della messa in scena teatrale all'interno della mini-serie; si impara molto dalle continue discussioni sul modo più corretto e autentico di dirigere e interpretare le opere di Shakespeare, per cui il *topic* principale della serie diventa "the concept of service to the Shakespearean corpus" (Feddersen, Richardson 2014, p. 210). In perfetto accordo con questo spirito di servizio, la serie riesce a far lavorare a pieno regime le due istanze a monte della storia (*edu-tainment*), legandole mediante la proliferazione tematica, nel senso di

un tipo di narrazione 'proliferante', che cresce come un cristallo a partire da un'idea-cellula, per formare un insieme del tutto coerente, anche nelle sue contraddizioni, un insieme che riflette in tutte le sue sfaccettature [...] l'embrione da cui ha avuto origine. (Burch 2001, p. 135)

In sostanza, l'embrione è il teatro di Shakespeare e la serie non si limita a raccontarne il *backstage*: le vite delle donne e degli uomini che ruotano attorno al New Burbage Festival sono in qualche misura configurate dal repertorio shakespeariano, che prolifera dal palcoscenico verso il mondo; tale proliferazione investe sia la storia, basti pensare al motivo del fantasma (Geoffrey si intrattiene con lo spettro del proprio mentore) o dell'amore contrastato, sia il discorso (il titolo stesso della serie).

Di questa vertigine intertestuale entra successivamente a far parte un adattamento brasiliano, *Som & fúria* (2009), serie di 12 puntate creata da Fernando Meirelles per Rede Globo; c'erano tutte le premesse perché *Slings &*

⁵ <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/tv-and-radio-reviews/10174396/Slings-and-Arrows-so-good-it-gave-David-Simon-writer-envy.html>.

Arrows diventasse uno *scripted format* con un vasto potenziale internazionale, dal momento che il teatro shakespeariano è rappresentato in tutto il mondo, ma finora il caso brasiliano è rimasto isolato, né la serie canadese ha avuto un seguito. L'operazione complessiva però ha dimostrato la forte disponibilità del materiale di partenza alle pratiche di rimediazione:

In its combining high cultural forms with popular ones, and its remediating sonnets, songs, play texts, workshops, and performances in televisual form, *Slings & Arrows* reveals its affiliation with other remediated Shakespeares (e.g., Shakespeare in Love, Luhrmann's *William Shakespeare's Romeo+Juliet*, McKellen's *Richard III*, and many other cinematic adaptations over the last two decades). (Fedderson, Richardson 2014, p. 206)

Proprio dall'*entourage* del citato Baz Luhrmann⁶ ha origine *Will*, il fantasioso *biopic* su cui ci apprestiamo a ragionare.

3. Will+Shakespeare

Il rapporto tra Luhrmann e le serie TV si iscrive nel quadro di quello che Jason Mittell chiama "stile al massimo livello" (Mittell 2017, p. 362), vale a dire uno stile televisivo carico di interventi discorsivi, di messa in scena, fotografia, montaggio, suono. A propria firma, il regista di *Romeo+Juliet* licenzia per la televisione la serie *The Get Down* (2017), un prodotto originale Netflix che non viene rinnovato dopo la prima stagione da 11 episodi; *Will* è invece un progetto del suo collaboratore Craig Pearce, per la prima volta impegnato nella scrittura seriale. L'operazione consiste nel creare un mondo narrativo originale attorno alla figura del drammaturgo inglese, una sorta di immaginario ritratto dell'artista da giovane e di affresco del suo tempo. La regia dei primi tre episodi è affidata a Shekhar Kapur, l'autore di *Elizabeth* (1998) e di altri stilizzati film storici e letterari come *Le quattro piume* (2002): l'impatto visivo, soprattutto della puntata pilota, è iperbolicamente barocco: dinamiche scene di massa, inquadrature dal basso o dall'alto, *dutch angles*, raccordi vertiginosi, ogni elemento porta un contributo al senso di spaesamento che il protagonista vive al suo arrivo a Londra, sulle note anacronistiche di *London Calling* dei Clash. Questa scelta musicale non è isolata: si aggiungono, fra il primo e il secondo episodio, brani dei Jam, dei Sex Pistols, di Adam Ant e Lou Reed, sia a livello discorsivo-extradiegetico che (nel caso di *Perfect Day*) in funzione di musica di scena, con il brano eseguito dai personaggi. Tali anacronismi fanno parte di una strategia complessiva che vuole forzare i limiti

⁶ Oltre allo showrunner Craig Pearce, sono impegnati nella serie anche la montatrice di *Moulin Rouge!* (Jane Moran) e la costumista di *Romeo+Juliet* (Kym Barrett).

del *period drama* per generare un insieme di relazioni analogiche tra l'Inghilterra del XVI secolo e quella del XX secolo: Londra pullula di punk e post-punk che affollano i teatri, le strade, i mercati, e gli attori più in voga sono le rockstar dell'epoca. Il progetto estetico di Luhrmann e Pearce non è altro che una versione televisiva e attardata di ciò che è stato definito “pop Shakespeare hybrid” (Lanier 2006, p. 195), inteso come tentativo di riposizionare e assimilare Shakespeare nel mix culturale postmoderno. In pieno accordo con le tecniche narrative della televisione complessa (l'*enigma narrativo* di Mittell) si può considerare la scelta di incentrare la vicenda sui cosiddetti “lost years”, gli anni in merito ai quali i biografi di Shakespeare non possiedono documenti (1585-1992); questo intervallo ha incoraggiato ricostruzioni fantasiose di ogni genere, recepite anche dal cinema *mainstream* (*Anonymous*, 2011). La struttura narrativa si fonda dunque sull'arco di trasformazione del personaggio nei suoi “anni perduti”, da sconosciuto provinciale a drammaturgo di fama; contestualmente la serie costruisce un plot di orizzonte storico ben congegnato che inserisce Shakespeare nella vicenda delle tensioni religiose e delle persecuzioni subite dai cattolici sotto Elisabetta I. Le figure storiche come Richard Topcliffe e Robert Southwell sono programmaticamente caricaturali, così come Christopher Marlowe, sulfureo mutaforme interpretato da uno degli attori di *Twilight*, la saga dei vampiri. I testi originali di Shakespeare, facendo riferimento allo schema Hatchuel, sono convocati solo in parte, spesso in una modalità che rinvia al processo creativo che li ha generati. Anche in questo caso, come nel precedente preso in esame, siamo di fronte al “soggetto proliferante” di Burch perché i motivi shakespeariani ispirano gli eventi e gli esistenti (personaggi e ambienti), ma anche le pratiche discorsive (i titoli degli episodi: *The Play's the Thing* è una citazione da *Amleto*, *Cowards Die Many Times* da *Giulio Cesare*).

Si tratta certamente di un'operazione pop, pensata per un pubblico differente da quello di *Slings & Arrows*. TNT è una *top cable* che ha cercato di rinnovare la propria immagine per raggiungere un pubblico più giovane,⁷ ma il tentativo di uno “Shakespeare punk” non ha avuto l'esito sperato e la serie è stata cancellata dopo la prima stagione.

⁷ Il *rebrand* di TNT era stato così introdotto nel 2014 dall'allora president Michael Wright: “Today, we are introducing an aggressive update of our drama brand -- our look, our tone and the content behind it”. <http://adage.com/article/special-report-tv-upfront/tnt-rebrand-reach-younger-male-audiences/293206/>.

4. Conclusioni

Nel suo fondamentale studio delle possibilità espressive dei media digitali, Janet H. Murray assume Shakespeare come riferimento fin dal titolo (*Hamlet on the Holodeck*) e scrive:

In trying to imagine Hamlet on the holodeck, then, I am not asking if it is possible to translate a particular Shakespeare play into another format. I am asking if we can hope to capture in cyberdrama something as true to the human condition, and as beautifully expressed, as the life that Shakespeare captured on the Elizabethan stage. (Murray 1997, p. 255)

Se consideriamo la serialità contemporanea o *post network* come una forma avanzata di racconto audiovisivo, specie nella sua declinazione *complex* (Mittell 2017), i due casi di studio presentati rispondono affermativamente alla domanda di Janet H. Murray: è possibile “tradurre” Shakespeare in un format seriale del quarto tipo di Hatchuel, realizzando opere del tutto autonome e costitutivamente dialettiche. *Slings & Arrows* è infatti la sintesi alta di un’istanza pedagogica e di un’istanza di *entertainment*, mentre in *Will* la produzione di conoscenza è l’effetto collaterale di una spettacolare produzione di emozioni. In generale, il tentativo di esplorare lo sterminato universo narrativo, storico, biografico di Shakespeare come orizzonte referenziale risulta coerente con le inclinazioni di un medium che ha a disposizione una vasta quantità di tempo del racconto e può raddoppiare il meccanismo che tipicamente la TV complessa attiva nello spettatore, ossia “quel processo di archiviazione, dimenticanza e riattivazione necessario affinché si venga sorpresi dalla propria memoria” (Mittell 2017, p. 320): una *Shakespeare series* sollecita infatti un primo atto del ricordare la storia narrata episodio dopo episodio, e un secondo atto del rievocare, riconoscere o apprendere gli elementi dell’universo shakespeariano.

Bionota: Luca Bandirali (Latina, 1973), laureato in Architettura (Sapienza - Università di Roma), è stato docente a contratto di Teorie e tecniche del linguaggio audiovisivo presso il corso di laurea DAMS e presso il corso di laurea in Scienze della Comunicazione dell’Università del Salento; è abilitato per la II fascia nel settore concorsuale 10/C1. Fa parte del comitato di redazione della rivista di critica cinematografica *Segnocinema* e del Centro Studi e Ricerca nel settore del cinema e dell’audiovisivo della Fondazione Apulia Film Commission. È membro fondatore del Centro di Ricerca Interdipartimentale in Digital Humanities (Università del Salento). Suoi saggi sono apparsi su *Comunicazioni sociali*, *Cinergie*, *Imago*, *Fata morgana*, *L’avventura*, *Mediascapes*, *H-ermes*. Fra le sue pubblicazioni in volume: *Mario Nascimbene compositore per il cinema* (Argo, 2005); *Musica/regia* (Argo, 2008); *Nell’occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza* (Lindau, 2008); *Il sistema sceneggiatura* (Lindau, 2009), *Filosofia delle serie*

tv (Mimesis, 2012).

Recapito autore/i: luca.bandirali@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Bonaccorsi V. 2017, *“Le cronache del ghiaccio e del fuoco”*: elementi storici e suggestioni letterarie, in Martin S. e Re V. (a cura di), *“Game of Thrones”*: una mappa per immaginare mondi, Mimesis, Milano/Udine, pp. 11-32.
- Brunetta G. (a cura di) 1999, *Storia del cinema mondiale*, Einaudi, Torino.
- Burch N. 2001, *Prassi del cinema*, Il Castoro, Milano.
- Burt R. 1998, *Unspeakable ShaXXXspeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*, St. Martin’s Press, New York.
- Fedderson K. e Richardson J.M. 2014, *“Slings & Arrows”*: An Intermediated Shakespearean Adaptation, in Fischlin D. (a cura di), *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia and the Limits of Adaptation*, Toronto University Press, Toronto, pp. 205-228.
- Hatchuel S. 2004, *Shakespeare, from stage to screen*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jackson R. (a cura di) 2000, *The Cambridge Companion to Shakespeare on film*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lanier D. 2006, *Will of the People: Recent Shakespeare Film Parody and the Politics of Popularization*, in Henderson D. E. (a cura di), *A Concise Companion to Shakespeare on Screen*, John Wiley & Sons, London, pp. 176-196.
- Lotz A.D. 2017, *Post Network. La rivoluzione della TV*, Minimum Fax, Roma.
- Mittell J. 2017, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, Minimum Fax, Roma.
- Murray J.H. 1997, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, The Free Press, New York.
- Zecca F. 2009, *La citazione filmica e il meccanismo della transtestualità cinematografica*, in “E/C” (2009), pp. 1-17.

REWRITING *ROMEO AND JULIET* FOR A YOUNG AUDIENCE

A corpus-assisted case study of adaptation techniques

FRANCESCA BIANCHI

Abstract – Children’s literature has been explored from different perspectives. General agreement seems to exist on the fact that writing for children involves adjusting contents and language (vocabulary and syntax) to the target audience, but no systematic and detailed description of the linguistic strategies used or required to adapt texts to young audiences is available. The current chapter analyses two narrative versions of Shakespeare’s *Romeo and Juliet* written in contemporary English by the same author for two young audiences of different ages, and investigates this author’s adaptation techniques through corpus-assisted methods. The analyses show that the author has resorted to a clear set of adaptation techniques, with some differences in the two texts. These language and cultural context adaptation strategies (Klingberg 1986) are in perfect keeping with the affective needs and cognitive abilities of each age group as described in theoretical and empirical studies on children’s literature and developmental psychology.

Keywords: children’s literature; corpus linguistics; stylistic analysis; *Romeo and Juliet*; adaptation techniques.

1. Introduction

Rewriting and adapting classical masterpieces for children is a practice that goes back in time. Originally,

books were adapted for children in order to offer them ‘great literature’, [but] it was often with a didactic intention. These adaptations therefore reveal much about contemporary attitudes and expectations with regard to young readers and childhood in general. (Beckett 2009, p. 19)

This practice has continued to our times. Contemporary age-targeted versions of famous masterpieces, which are the focus of the current work,¹ fall somewhere in between a literary text and a pedagogical tool with both cultural and linguistic aims.

Children's literature – including adaptations of adult texts – has been largely explored from three perspectives: literary scholars have investigated the position and role of children's literature, or of single authors or books for children, within literature as a historical, cultural and social polysystem (e.g. Hunt 2005; Lundin 2004; Shavit 1986; Vandergrift 1990); other scholars have adopted a pedagogical perspective and focused on how to teach literature or reading abilities to children through children's literature (e.g. Barone 2011; Gamble, Yates 2002); finally, translation scholars have illustrated the main issues connected to translating children's texts into a different target language and for a different culture (e.g. Klingberg 1986; Lathey 2015; Oittinen 2000; Shavit 1986; van Coillie, Verschueren 2006). In these works, there appears to be general agreement that writing for children involves adjusting contents and language (vocabulary and syntax) to the target audience, but to the best of my knowledge no systematic or detailed description of the linguistic strategies used or needed to adapt texts to young audiences is available.

The current work takes a step in this direction, investigating adaptation techniques and using the methods of corpus linguistics. In particular, this study analyses and compares two narrative versions of Shakespeare's *Romeo and Juliet* written in contemporary English for two young audiences of different ages by an experienced literature and language schoolteacher. The study addresses the following research questions:

1. What kind of adaptation techniques did this author employ?
2. Did the author really differentiate between his two target audiences, and, if so, how?
3. To what extent are the techniques used by this author in keeping with scientific observations on the tastes, needs, and abilities of young readers?
4. To what extent can corpus linguistics help us to outline the adaptation techniques adopted in texts of this type?

To these aims, Section 2 provides an introduction to children's literature by focussing on specific content and language issues directly related to creating or adapting texts for different age groups. Section 3 offers a compact review of how corpus linguistics can be used in the analysis of language and style in literary texts. Section 4 describes the material and analytical methods

¹ The current work focuses on versions specifically created for children and children's literacy in L1. This excludes graded readers, which – though sometimes used with children – target adult learners studying English as a FL/L2 (Hill 2008).

employed in the current study, while Section 5 discusses the results of the analyses. Finally, Section 6 summarizes the most important results of the current study and, by evidencing some of its limitations, suggests possible paths for further research on the topic.

2. Children's literature: content and language issues

As briefly mentioned in the Introduction, scientific studies on children's literature provide only rather broad information on how texts are or should be written or adapted for children. The considerations that are most relevant to the current study are summarised in the following paragraphs.

Analysis of children's books show three typical ways of writing a story for children (Lathey 2015): adopting the voice of the oral storyteller ("Once upon a time..."); adopting an omniscient narrative stance, but with ironical comments to adult inconsistencies, a sort of "narrative voice that conspires with the child reader to unmask ridiculous aspects of adult expectations and behaviours" (Lathey 2015, p. 19 in the Kindle edition); and adopting a child narrator, i.e. a child speaking to his/her peers. Analyses of adaptations across times have shown that adaptations are generally based on what society believes to be pedagogically and morally appropriate for children (e.g. Klingberg 1986; Shavit 1986), implementing adjustments that can be classified into six macro-categories (Klingberg 1986): cultural context adaptation; modernization; purification; language adaptation; abridgement; and localization. Furthermore, Bell (1986, cited in Lathey 2015) argues that the dominant narrative tense in English is the simple past, and suggests that children's books should use it as their primary narrative strategy.

Appleyard (1991) illustrates the interests and needs of readers considering age-related developmental stages, each stage corresponding to a different approach to reading. He identifies five reader roles across a person's life, from early child to adulthood. In later childhood and adolescence – the age groups targeted in the current study – the reader is described, respectively, as Hero or Heroine, and as Thinker. Readers at both these developmental stages require a narrative structure that is complex enough to hold the child's attention, and characters with whom the child can identify. For later-childhood readers, characters are what they do, which involves presenting them primarily through dialogue and action, plus a few distinctive traits. Furthermore, for this age group, characters should ideally be fairly simple (either heroes or villains). Identification with the characters in the story becomes even stronger among teenage readers, and at this stage it is important that "the characters of adolescent novels match their readers' newfound sense of complexity, but do not exceed it" (Appleyard 1991, p. 106). However, what really distinguishes

teenage readers from other age groups is their appreciation for realism and for stories that make them think, which, according to Sellinger Trites (2000) and James (2009), calls for treatment of topics of specific interest to them such as death and sexuality.

Finally, general agreement exists on the need to adjust vocabulary and syntax to the reading abilities of young audiences, but no description of what this entails can be found in the scientific studies on children's literature. For some insight into this issue, we need to look into experimental studies on language acquisition and reading comprehension. Reid and Donaldson's (1977, cited in Gamble, Yates 2002), for example, observed that embedded subordinate clauses, hidden negative clauses, and passive voice are not easily understood by children, while Chapman (1987, cited in Gamble, Yates 2002) singled out cataphoric reference, ellipsis, and conjunctive ties. Long *et al.* (1997) observed that less-skilled readers have difficulties in making causal inferences. Other researchers have found that less-skilled readers benefit from the presence of section titles (e.g. Cain, Oakhill 1996; Yuill, Joscelyne 1988). Finally, on the lexical level, less-skilled readers have been seen to be hampered by low-frequency words (e.g. Nation, Snowling 1998), while Gamble and Yates (2002) suggest that figurative language may be problematic for children readers.

Adaptations of adult novels to youngsters should consider some or possibly all the factors illustrated above.

3. Corpus linguistics and literary texts

Corpus linguistics – i.e. “the electronic analysis of language data” (Fischer-Starcke 2010, p. 1) – has been employed in the investigation of English texts of all natures, including literary texts. In literary-text analysis, corpus methods may contribute to “document[ing] more systematically what literary critics already know (and therefore add to methods of close reading), but they can also reveal otherwise invisible features of long texts” (Stubbs 2005, p. 22). This section introduces the corpus linguistics tools and analytical methods used in the current study, and briefly illustrates how they have been applied so far to the analysis of language and style in literary texts.

By tools I mean software programmes specifically designed to investigate (concordancers) or add annotations (taggers) to a corpus. Concordancers retrieve all instances of a given word or phrase and display them along with their surrounding co-texts. Taggers enhance a corpus with technical annotations. Two types of automatic annotation have been largely used in the analysis of literature and will be employed in this study: semantic annotation, in which every word in the corpus is matched to a semantic field; and part-of-speech (POS) tagging, in which every word in the corpus is

labelled according to the morphosyntactic category it belongs to. An annotated corpus can be investigated starting from the annotated information, as well as from words in the corpus.

In the analysis of literary texts, one particular method appears to have been preferred over others by researchers, and this is keyword analysis, along with extensions of the keyword concept to semantic tags (key domain analysis) and POS tags (key POS tag analysis). In keyword analysis, the word list of a corpus is automatically compared to that of another corpus (called ‘reference corpus’), in order to highlight words with outstanding frequency. The degree of outstandingness of the specific word in the corpus is called ‘keyness’ and is established by statistical methods. Unusually frequent words in comparison to the reference corpus are called ‘positive keywords’, while unusually infrequent words are called ‘negative keywords’. Keywords provide information on the contents of a corpus, in terms of its aboutness, but also its structure and style (e.g. Fischer-Starcke 2010; Scott, Tribble 2006). Different reference corpora generally provide different outcomes (see for example Fischer-Starcke 2010); however, any reference corpus may yield interesting results (Scott and Tribble 2006, p. 65). The automated extraction of keywords is generally accompanied by manual analysis of their concordances, that is lines of texts surrounding the keywords. Concordances help researchers to observe semantic and grammatical patterns; these are technically known as collocations and colligations. The words that co-occur with a node word are called ‘collocates’. Analysis of a node’s collocates allows researchers to observe its semantic preference, i.e. the node’s preferential association with a given experiential domain, and its semantic prosody, i.e. the semantic qualifications the node word derives from its association with other words in the co-text.

Keywords allowed Fischer-Starcke (2009, 2010) to identify the themes of two novels by Jane Austen and enabled Gerbig (2010) to show that travel writing has changed in time not only in terms of the topics addressed, but also as regards the positioning of the travel-writer within the story. In Mahlberg (2010), and Mahlberg and Smith (2010), keywords were the starting point for identifying potentially interesting words for further analyses. Culpeper (2002) used the keywords tool to cross-compare the characters in a play and highlight different lexical and grammatical patterns for each of them. Finally, in an analysis of Shakespeare’s *Romeo and Juliet*, Scott and Tribble (2006), observed that beside illustrating the aboutness of the play, the keywords were able to give insight into some stylistic devices, such as a distinctive use of exclamations ‘oh’ and ‘ah’. Furthermore, Archer, Culpeper, and Rayson (2009) used semantic tagging and the extraction of key domains to compare Shakespeare’s love tragedies to love comedies, finding that the two sets of data were characterized by different domains and different love metaphors. Finally, in Murphy (2007), analysis of key POS tags in the soliloquies of 12 works by

Shakespeare clarified that soliloquies provide important stage directions for the characters (third person form of lexical verbs), perform an evaluative function of other characters or actions (general adjectives), reveal the speaker's intentions (first person singular pronoun) and express generalizations (plural common nouns), this last property being possibly related to a moralizing function.

The current study draws inspiration from the papers above and adopts keyword analysis – and its extensions – as its primary method of investigation for the identification of the stylistic features and linguistic traits that characterize two narrative adaptations of *Romeo and Juliet* for young audiences.

4. Materials and methods

This work analyses and compares two narrative versions of *Romeo and Juliet*, distributed by the e-book publisher *No Sweat Shakespeare*,² taken from its children's series (*The Shakespeare for Kids* series), and from the teenage series (*Modern English Shakespeare* series). All the books in those series are written by Warren King, a former schoolteacher and a specialist in bringing Shakespeare to young audiences.³

The e-books in *The Shakespeare for Kids* series – aimed at children aged 8-11 – are collectively described on the website as follows: “[these books] tell the stories of Shakespeare's plays in very simple language, are highly abridged and are not broken up into acts and scenes”.⁴ The *Modern English Shakespeare* series – for a more grown-up audience – includes descriptions specific to each volume, and the one of *Romeo and Juliet* reads: “translated as an easy to read, exciting teenage novel. Follows the acts & scenes of original Romeo & Juliet text. Allows you to master the plot, characters & language of Romeo & Juliet”.⁵ These different descriptions and the fact that these two narrative versions of *Romeo and Juliet* are presented as two separate editions creates

² <https://www.nosweatshakespeare.com/ebooks/>

³ As declared in *Romeo & Juliet - for kids* (section About The Author), Warren King “has been teaching English literature for thirty-five years in English comprehensive and public schools. During the 1980's he was seconded to the national Shakespeare and Schools project to help develop methods of teaching Shakespeare in the classroom to bring the plays to life for pupils of all ages. After the project ended he continued that work as an adviser in to a London Education Authority, where he worked with teachers in creating Shakespeare projects in schools and helping English teachers, both primary and secondary, to make Shakespeare lively, comprehensible and enjoyable for their pupils.”

⁴ <https://www.nosweatshakespeare.com/ebooks/>

⁵ <https://www.nosweatshakespeare.com/ebooks/modern-romeo-juliet/>

expectations on the existence of substantial differences between them, the differences being due to the different target audiences.

The two e-books considered in this study were converted into text-only files, after removing the tables of contents, information about the series and the author, and copyright notices. The cleaned-up texts, now containing exclusively the *Romeo and Juliet* narratives, were automatically tagged with Wmatrix (Rayson 2009), an online corpus analysis and tagging system that also detects multi-word units (such as *give up* and *on his own*) and treats them as single words. Wmatrix includes a highly efficient POS tagging software for English texts (CLAWS; Garside, Smith 1997) and a semantic tagger (USAS; Rayson *et al.* 2004), and integrates several reference corpora to use for the automatic extraction of key words, key POS tags, and key domains.

Table 1 provides a quantitative outline of the two texts under investigation, the children's and the teenager's versions of *Romeo and Juliet*, here called C-R&J and T-R&J for short.

| | Children's version (C-R&J) | Teenager's version (T-R&J) |
|------------------------|-------------------------------|-------------------------------|
| Tokens (Running words) | 26,782 | 27,619 |
| Types | 3,529 | 3,610 |
| POS tags | 145 | 146 |
| USAS tags | 332 | 336 |

Table 1

Quantitative outline of the children's and the teenager's versions of *Romeo and Juliet*.

In overall quantitative terms, the two narrative versions show great similarities. The teenage version is only 837 words longer (+3.12%), and shows 81 types more (+2.29%). These texts also feature practically the same number of grammatical forms (POS tags) and semantic fields (USAS tags).

The texts were first compared to three sub-sets of the British National Corpus (BNC): Sampler Written Imaginative; Sampler Written Informal; and Sampler Spoken.⁶ The Written Imaginative sub-set includes drama, poetry and prose fiction. The other two sets were chosen because they include frequent direct dialogue. Comparison with the BNC Sampler Written Imaginative helped to highlight the strategies adopted by the author to adjust the play for young audiences, by evidencing the peculiarities of the texts under investigation compared to other forms of creative writing for a general (usually adult) audience. It was also a first step in observing similarities and differences between the two narrative versions. Comparison to the other two sets of the

⁶ <http://ucrel.lancs.ac.uk/bnc2sampler/sampler.htm>

BNC served the purpose of verifying whether certain features (in particular the presence of everyday vocabulary) were a specific adaptation strategy or a consequence of the presence of ample stretches of dialogue in the texts. Comparisons were performed at the level of words (keyword lists), and POS tags (key POS tags). In the automatic comparisons to the BNC sub-sets, only the positive key items with very high statistical significance ($LL > 15.13$, $p < 0.0001$, 1d.f.) were examined. While some keywords were immediately interpretable, others required scrutiny of their concordance lines and an analysis of their co-text, or plotting – a visual feature that shows in what part of the text/story a word appears. For concordancing and plotting, AntCont (Anthony 2013)⁷ was used. The similarities and differences emerging from these comparisons are presented in Section 5.1.

Finally, the children's and the teenager's versions of *Romeo and Juliet* were compared to each other, for a more systematic analysis of their differences. First, automatic comparison between the two texts was performed using Wmatrix, at the level of words, POS tags and semantic tags. However, even considering all possible log-likelihood cut-off values,⁸ this form of comparison returned zero key POS tags, only one positive keyword with statistical significance (*act*) and one key domain (semantic tag K4 - DRAMA, THE THEATRE AND SHOW BUSINESS). This would suggest that the division of the teenage version in Scenes and Acts is the only difference between the two texts. Hypothesizing different degrees of lexico-grammatical complexity between the two versions, I used Sketch Engine⁹ (Kilgarriff *et al.* 2014) to search the texts for specific grammatical structures (noun phrases, relative clauses, passive voices, *that* subordinate clauses), but once again no substantial differences could be observed between the two texts. Believing that some difference must distinguish the two editions besides division in Acts and Scenes, I explored the texts further by using the Compare feature in MS Word. This evidenced a series of differences, which were manually analysed and classified. The results of this manual analysis are discussed in Section 5.2.

5. Results

Section 5.1 presents and discusses the results obtained by comparing the children's and the teenager's versions of *Romeo and Juliet* with the BNC. Section 5.2 compares the narrative texts to each other.

⁷ <http://www.laurenceanthony.net/software.html>

⁸ <http://stig.lancs.ac.uk/cgi-bin/wmatrix3/help.pl#logl>

⁹ <https://www.sketchengine.co.uk>

5.1. The narrative versions vs. the BNC

Automatic comparison of the two narrative versions of *Romeo and Juliet* to the Written Imaginative sub-set of the BNC Sampler returned 78 and 77 positive keywords for the children’s version and the teenager’s version, respectively, and 13 key POS tags above the given threshold for each version. As many as 72 items (92-93%) in the keyword lists are key for both texts, with minor rank differences, while the two POS lists include exactly the same positive key items, with minor rank differences. For this reason, the keywords and POS tags above the threshold are listed in alphabetical order in Tables 2 and 3.

As expected, the positive keywords of the narrative versions (Table 2) provide insights into the aboutness of the texts, but also indications about their structure and style. Similarly, their positive key POS tags (Table 3) primarily provide insights into the stylistic peculiarities of these texts, but not only. As we shall see, the key words and the key POS tags converge in the same directions.

| Common to the two texts | | | | | C-R&J only | T-R&J only |
|-------------------------|----------|---------|----------|----------|------------|------------|
| as though | face | holy | n't | this | find | act |
| beautiful | fight | hurry | nurse | Thursday | girls | even |
| bed | get up | husband | oh | torch | oh no | fellow |
| beg | give | if | Paris | turned | please | scene |
| chapel | go | ill | 's | wedding | prince | wake up |
| come on | go on | kill | said | what | thumb | |
| count | going to | killed | servant | wife | | |
| cousin | gone | let 's | servants | wo | | |
| crying | grave | lips | she | word | | |
| dancing | he | 'll | stared | you | | |
| dead | heaven | love | stop | young | | |
| death | her | 'm | stopped | your | | |
| desperate | here | man | swear | | | |
| die | him | master | sword | | | |
| do | his | me | tell | | | |

Table 2
Keywords compared to BNC Sampler Written Imaginative.

| Tag | Description |
|-------|---|
| APPGE | possessive pronoun, pre-nominal (e.g. my, your, our) |
| CS21 | subordinating conjunction (e.g. if, because, unless, so, for) |
| PPHO1 | 3rd person sing. objective personal pronoun (him, her) |
| PPHS1 | 3rd person sing. subjective personal pronoun (he, she) |
| PPIO1 | 1st person sing. objective personal pronoun (me) |
| PPY | 2nd person personal pronoun (you) |
| UH | interjection (e.g. oh, yes, um) |
| VBZ | is |
| VM | modal auxiliary (can, will, would, etc.) |
| VM21 | modal auxiliary (can, will, would, etc.) |
| VV0 | base form of lexical verb (e.g. give, work) |
| VVD | past tense of lexical verb (e.g. gave, worked) |
| VVGK | ing participle catenative (going in be going to) |

Table 3
Key POS tags compared to BNC Sampler Written Imaginative.

5.1.1. Key items pointing to content and structure

Without even checking concordance lines, it is easy to understand that some of the common keywords portray main themes in the play, which are:

- A tragic story: *crying; dead; death; desperate; die; grave; ill; kill; killed.*
- Love and marriage: *beautiful; husband; lips; love; wedding; wife.*
- A noble setting: *count* (capitalized in the concordance lines); *master; servant; servants.*
- Religion: *chapel; heaven; holy.*
- Fights: *fight; sword.*
- Family ties: *cousin; husband; wife.*
- Intentions and promises: *going to; let's; if; 'll; swear; wo + n't; key POS tag VVGK.*

Knowledge of the original plot suggests that also other common items in the list relate to content. *Thursday* is the day when Juliet would have to marry Paris, but drinks a sleeping potion instead. The *Nurse* and *Paris* are important characters in the play. Some important events in the plot (Romeo sneaking in at Capulet's party; Romeo and Paris visiting Juliet's tomb) take place at night, and moving at night requires a *torch*. Keyword *dancing* is connected to Capulet's party, where Romeo and Juliet fall in love at first sight, while *hurry*

signals the urgency that marks some of the characters' actions. Finally, Juliet is found (apparently) dead in her *bed*. (A check of the concordance plot of *bed* using AntConc confirms that this keyword is mostly concentrated in a single point towards the end of the text).

If we consider the very few keywords differentiating the children's version from the teenage version, we observe that a few of them, too, point to content and plot. This is the case of keywords *Prince* in C-R&J, and *wake up* in T-R&J. The keyness of the former is a consequence of the key role played by Prince Escalus in the plot. The verb, instead, significantly appears exclusively towards the end of the file when the Friar's expedient is first described and then put into action.

Finally, words *act* and *scene*, which characterize the teenage version, appear as key because only this version is divided into acts and scenes.

5.1.2. Key items relating to adaptation – Presenting characters through dialogue and action

Some keywords appear to be associated with direct or reported speech. In fact, *said* – ranking third in both keyword lists ordered by LL – always appears in accompaniment to direct dialogue (e.g. 'Right,' he said. 'We're on. Pick a fight with them. I'll be right behind you.' 'That's what I'm afraid of,' said Gregory.). Also *come on* predominantly appears in spoken interaction (96.6%), with the frequent intent to "encourage [a person] to do something they do not much want to do" (53.6%), including stopping their current actions, and less frequently to "encourage them to hurry up" (28.6%), or to signal that "what they are saying is silly or unreasonable" (17.8%).¹⁰ Many of the verbs in Table 2 are frequently used in the imperative form or with subjects *I* or *you*, both circumstances being indicative of direct dialogue: *get up* (66.7% imperative); *go on* (91.7% imperative); *give* (48.8% imperative; 36.6% *I/you* subject; total of 85.4%); *stop* (55.6% imperative; 7.4% *I/you* subject; total of 63%); *tell* (58.8% imperative; 32.4% *I/you* subject; total of 91.2%); *go* (49.4% imperative; 12% *I/you* subject; total of 61.4%); not to mention imperative *let's*. This is also evident in the key POS list, with the presence among key items of tags VM21 (*let's*), and VV0 (base forms, i.e. imperatives), and of items PPIO1 (*me*), PPY (*you*), and APPGE (*my*; *your*; etc.). Finally, deictics *here* and *this* can be markers of spoken discourse, and, indeed, in the current texts they appear predominantly in dialogic lines.

¹⁰ The Collins English Dictionary (<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/come-on>)

Other key items, too, point to the presence of spoken discourse; these are keyword *please* appearing in the CR&J list only, and exclamations, i.e. key POS tag UH, keyword *oh* (common to both texts), and keyword *oh no* present in C-R&J only. (For more details on exclamation *oh*, see the next section.)

Finally, key POS tags VVD (past tense of lexical verb), but also PPHS1 (3rd person sing. objective personal pronoun) and PPHO1 (3rd person sing. subjective personal pronoun) can be interpreted as indicators of the narrative texture into which direct or reported speech is inserted.

Integrating ample stretches of dialogue into the narrative texture can be considered a specific adaptation strategy that performs two fundamental functions: on the one hand, it maintains some of the dialogic features of the original play; on the other hand, it meets the young audiences' need for characters presented through dialogue and action (Appleyard 1991).

5.1.3. Key items relating to adaptation – Making the text dynamic

The unusually high frequency of *go* is probably due to the fact that the texts under examination are narrative versions of a play. On stage, actors continuously enter and exit the scene, often upon the orders of other characters. This makes the scene dynamic despite the contents of the dialogues. In written plays, stage directions as well as dialogues contribute to providing readers with information about the characters' movements, thus suggesting the idea of dynamic action. In the current narrative versions, this role is performed by lines like those reported in Excerpt 1, where the characters' utterances, including verb *go*, evoke changes of scene and lots of events.

| | | |
|------------------------------------|----|---|
| Let 's | go | to Capulet 's party , Romeo . No-one will mind. |
| Alright , I'll | go | , said Romeo . |
| I have to | go | . Come on Juliet , the Count 's waiting . |
| Go on , darling. said the Nurse . | Go | and meet your love . |
| Hand me a mask , Benvolio . Let 's | go | Come on , then , said Benvolio . |
| Let 's | go | , said Benvolio , If we do n't get a move on |
| Alright then , off we | go | . [END OF CHAPTER] |
| Tybalt stopped . He turned . | Go | and get my rapier , Boy. |
| then to a passing servant : | Go | and get more torches |
| You 'd have to | go | to Friar Lawrence 's chapel for that |
| Come on, let 's | go | . Hey Mercutio ! |
| That 's enough . Time to | go | . Where 's Horatio ? |

Excerpt 1

Extract from the concordancing of keyword *go*.

Thus, the presence of the verb *go* in the keywords is indicative of the author's attempt to convey dramatic action in writing. This makes the text more dynamic and more successful at holding the reader's attention, thus meeting a fundamental need for young readers (see Appleyard 1991).

5.1.4. Key items relating to adaptation – Explication strategies

Some key words and POS tags suggest the idea that the author deliberately tried to be clear and explicit. These are keywords *do*, *as though*, *oh*, *oh no*, *even*, and *face*, and key POS tag CS21.

When used in its auxiliary role (68% of instances), the verb *do* appears primarily in negative constructions (78.2%) – which contributes to explaining the keyness of *n't* –; it also appears in interrogative or emphatic constructions, though in much smaller proportions (respectively, 19.3% and 1.7%). Overt negative structures, compared to hidden ones, are much easier to understand for children (see Reid, Donaldson 1977), and the systematic use of the former over the latter can be considered a strategy aimed at explicating rather than implying.

The key POS tag CS21 (subordinating conjunction) includes the following items: *as if / as though* (38.5%; *as though* appears also key in the keyword list); *even if / even though* (23.1%); *so that* (28.9%); *seeing that* (3.8%); *in case* (1.9%); *now that* (1.9%); and *rather than* (1.9%). These conjunctions – which in Systemic Functional Grammar (Halliday 2004) are almost all classified as instances of enhancement, of causal-conditional type (*even if / even though*; *so that*; *seeing that*; *in case*; *now that*) or manner (*as if / as though*) – explicate relations between circumstances and events. In other words, they are there to facilitate comprehension of the characters' actions and decisions.

Keywords *oh* (appearing key in both texts), and *oh no* (in C-R&J) are rhetorical ways to emphasize the distress of the characters. Analysis of the concordances of *oh* will clarify this point. In the current texts, *oh* appears 74 times, compared to only 8 instances of *ah*. *Ah* indicates primarily surprise (62.5%); in the remaining cases it appears in a positive environment (all utterances by the Nurse). *Oh*, on the other hand, is used mostly in negative circumstances (63.5%), and more rarely in positive circumstances (18.9%), ambiguous sentences (12.2%), mockery (2.7%), or to indicate surprise (2.7%).¹¹ Thus, in these texts *Oh* seems a rhetorical way to emphasize the

¹¹ Compare these uses to Scott and Tribble (2006), where, in analysing Shakespeare's *Romeo and Juliet*, the authors observed that 'oh' was more likely to be used in a positive environment, than 'ah' (although both appeared in mockery).

distress of the characters, which can be considered an explication strategy to the benefit of young readers.

Keyword *even*, which characterizes the teenage version, performs an emphatic role, too. It appears exclusively in its adverbial function, and is meant to emphasize feelings and circumstances, thus making them more evident.

Finally, concordancing of keyword *face* shows that this word accompanies adjectives ‘his’, ‘your’, ‘her’ or a genitive structure (‘s’) in 1L position; furthermore, it is followed to the right by verbs ‘was’ or ‘showed’ (1R) and nouns or adjectives indicating emotions (2R; ‘concern’; ‘surprise’; ‘twisted’; ‘solemn’; ‘grim’; ‘dripping [water]’; ‘stinging’; ‘growing [redder]’; ‘red’; ‘pale’; ‘bad’). Thus, in the narrative versions under analysis the description of a character’s face appears to be an important means to convey the character’s emotions.

5.1.5. Key items relating to adaptation – Simplification and repetition strategies

The verbs *gone*, *stared*, *stopped*, *turned*, *do* (when used as lexical verbs; 32% of cases), *m* (*am*), and *s* (i.e. *is*; also key as POS tag VBZ), and the noun *man* can be interpreted in the light of the author’s attempt to “tell the stories of Shakespeare’s plays in very simple language”. This is true also for personal pronouns and adjectives (*he*; *her*; *him*; *his*; *me*; *she*; *you*; *your*; POS tags PPH01, PPHS1, APPGE). With the only exception of *stared*, these words are key also against at least one of the other two reference corpora (*m*, *s*, *you*), if not both (*give*; *gone*; *stop*; *stopped*; *tell*; *turned*; *he*; *her*; *him*; *his*; *me*; *she*; *your*), which means that they are statistically more frequent in these narrative versions than in written informal texts and/or spoken language. This lends support to the idea that the author of these versions has systematically resorted to simple everyday language and used a set of rather general verbs and nouns more frequently than in everyday conversation or informal writing.

Furthermore, words *word* (key in both texts), *find* and *girls* (key in C-R&J), and *fellow* (key in T-R&J) also contribute to this category of common words repetitively used for the sake of simple style.

Finally, a few keywords tend to appear in set phrases. This is the case of *beg*, which appears in phrase ‘I beg of you’ in 70% of concordance lines, and *word*, which appears in the phrase ‘[I want/’d like] a/one word with you/one of’ in about 21% of cases. Repeating set expressions could be considered a strategy aimed at facilitating understanding by less-expert readers or readers with limited vocabulary.

5.1.6. Key items relating to adaptation – Strategies that help readers to identify with characters

Keyword *young* collocates with a range of nouns – including ‘man’, ‘men’, ‘Romeo’, ‘lady(ies)’, ‘woman’, ‘servant(s)’, ‘fellow’, ‘Count’, ‘Capulet’, ‘Montague’, and ‘couple’. Although also in the original play many characters are described as young, so much emphasis on the young age of the characters may be a device to help the new, young audience to identify with them.

5.1.7. Key items that are difficult to interpret

The few key items that have not yet been discussed are rather difficult to interpret. These are: key POS tag VM; and keyword *thumb* (C-R&J only).

Tag VM (modal auxiliary) expresses primarily intentions (56%; *will, shall, 'll, would, won't*), ability and possibility (33.3%; *can, could*), and only minimally other types of stances (*may, might, must, should*, for a total of only 9.8%).

Finally, *thumb* (key in the children’s version) appears exclusively in the set phrase ‘bite [one’s] thumb at [someone]’, “[a]n archaic insult, often accompanied by the gesture of biting one’s thumb at the person being insulted” (The Free Dictionary).¹² Insulting gestures are more typical of young people than senior ones, so reference to this gesture could be a way to emphasize the young age of the characters, so that the young audience can identify with them. However, this is an archaic insult, which might not be easy to understand for children aged 8-11.

5.2. C-R&J vs. T-R&J

This section summarises the results of the current manual analysis and classification of the difference between the two narrative texts, assisted by an automatic comparison between them using MS Word’s Compare tool.

A macroscopic difference between the two versions considered in this study lies in the fact that, in place of scenes and acts, C-R&J is divided into sections introduced by a title, and sometimes also by a brief descriptive paragraph providing background information. Indeed, less-skilled readers have been shown to benefit from the presence of section titles (e.g. Cain, Oakhill 1996; Yuill, Joscelyne 1988). The titles in this work have precise functions: specifying the place (*On the balcony; At Friar Lawrence’s cell; The tomb*) or time (*Wedding day*) of the action; drawing attention to specific characters or roles (*Montagues and Capulets; Juliet; Uninvited guests*;

¹² [https://idioms.thefreedictionary.com/bite+\(one%27s\)+thumb+at](https://idioms.thefreedictionary.com/bite+(one%27s)+thumb+at)

Where's Romeo?); but above all disclosing the gist of the section (e.g. *A marriage arrangement; The commitment; Married; The fight; Trapped*), the character's feelings (e.g. *Bursting with excitement; Oh heavy day*), or both gist and feelings (e.g. *Disaster; A ray of light; A brave act*).

Some differences can also be observed at the level of content. In fact, the teenage version – unlike the children's version – makes frequent reference to love and sex. Women are called *whore, slut*; sexual innuendos are extremely frequent and very easy to grasp (e.g. *Well, the Count will just have to take you in your bed. He'll wake you up with a big fright, won't he?*; Juliet's thought that *[t]he darkness would hide her blushes when they made love*). Even the pure and ingenuous love between Romeo and Juliet is described through physical images (e.g. *He shivered with the anticipation of touching her; Their bodies touched and they stayed like that, pressed against each other, for a long time before he spoke again*). The author has clearly adapted the text to adolescents' specific interest in sexuality (see Sellinger Trites 2000; and James 2009).

From a more specifically linguistic or stylistic perspective, the most frequent type of difference is represented by the replacement of a word with a synonym. In fact, many are the cases where a simple word in the children's version corresponds to a more sophisticated word in the teenager's one (Table 4; the corresponding words are underlined).

| | C-R&J | T-R&J |
|----|---|---|
| 1 | <i>producing mouth-watering <u>smells</u></i> | <i>conjuring mouth-watering <u>aromas</u></i> |
| 2 | <i>this was the <u>big</u> moment</i> | <i>this was the <u>critical</u> moment</i> |
| 3 | <i>controlling himself <u>really well</u></i> | <i>controlling himself <u>admirably</u></i> |
| 4 | <i>An officer of the city's <u>police force</u></i> | <i>An officer of the city's <u>Watch</u></i> |
| 5 | <i>baked bread and frying <u>bacon</u></i> | <i>baked breads and frying <u>hams</u></i> |
| 6 | <i>disturbed the <u>peace</u></i> | <i>disturbed the <u>tranquility</u></i> |
| 7 | <i>his thoughts about Tybalt were not the</i> | <i>his thoughts about Tybalt were not the</i> |
| 8 | <i>his daughter was very <u>pretty</u></i> | <i>his daughter was very <u>desirable</u></i> |
| 9 | <i>What do you say to my <u>offer</u></i> | <i>What do you say to my <u>proposition</u></i> |
| 10 | <i>said</i> | <i>Intimated</i> |
| 11 | <i>from the <u>next</u> room</i> | <i>from the an <u>adjoining</u> room</i> |

Table 4
Examples of lexical substitution.

Examples [1]-[3], [6], and [9]-[11] are cases in which a more common word was used in the C-R&J, compared to a less-frequent word in T-R&J. These – as well as examples [7] and [8] discussed below – are all instances of Klingberg's (1986) language adaptation strategy, differently applied to the

two age groups. Examples [4] and [5], on the other hand, are cultural context adaptations (Klingberg 1986): the terms used in the teenage version (*Watch*, and *hams*) presuppose some knowledge of medieval habits and institutions and are replaced in the child version with cultural equivalents in current British society. Finally, examples [7] and [8] illustrate a preference for concrete terms vs. abstract ones in the child and teenage versions, respectively, probably in keeping with Gamble and Yates's (2002) observation that figurative language may be problematic for younger readers.

The children's version is also characterized by greater explication (Table 5), achieved either by lengthier or clearer descriptions of a concept (examples 12-13) or by adding information (examples 14-18).

| | C-R&J | T-R&J |
|----|--|---|
| 12 | <i>buzzing with <u>preparations for the day ahead</u></i> | <i>humming with <u>activity</u></i> |
| 13 | <i>the Montague men couldn't ignore</i> | <i>the Montagues couldn't ignore</i> |
| 14 | <i>Two of them, <u>Gregory and Sampson</u>, stepped out</i> | <i>Two of them stepped out</i> |
| 15 | <i>He [...] asked his friend, <u>Balthasar</u>.</i> | <i>He [...] asked his friend.</i> |
| 16 | <i>caught sight of <u>his fifteen year-old cousin</u></i> | <i>caught sight of <u>Romeo</u></i> |
| 17 | <i>You need to <u>see her among a lot of other girls, and make comparisons</u></i> | <i>You need to make comparisons.</i> |
| 18 | <i>'And I'll bite my thumb at them. If they take that it will really show them up.' <u>It certainly would, because biting your thumb at someone was the worst insult you could give to another person.</u></i> | <i>'And I'll bite my thumb at them. If they take that it will really show them up.'</i> |

Table 5
Examples of explication in C-R&J.

The only observable syntactic difference between the two versions is the presence of a few elliptical sentences in the teenage text, and their total absence in the other text: e.g. *Not in love!* vs. *You're not in love*; *Not a penny!* vs. *I won't take a penny!*. This seems to suggest the author's awareness that ellipsis is difficult to understand among less-experienced readers (Gamble, Yates 2002), and is yet another example of how Klingberg's (1986) language adaptation strategy can be realized.

Finally, T-R&J includes long stretches of metaphorical or lyrical descriptions. Below are a few examples:

Then come on doomsday, sound your trumpet, because who is alive if those two are dead?’

She wished the god of the sun would whip his horses so that they would carry him faster to the distant west and allow night to fall like a thick curtain.

she had bought a house of love but not yet taken possession of it - she was like some brand new item that hadn't yet been used

He loved nature. He often thought about the soil - about the way that it encompassed the whole of life. It was a grave that took all life into itself when it died but it was also a mother, from which all new life sprang

These are absent in C-R&J, and rightly so, since, as we have seen in Section 2, figurative language is problematic for younger readers (Gamble and Yates 2002).

6. Concluding remarks

This work has investigated adaptation techniques in two versions of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, respectively targeting later childhood and adolescence. To this aim, a range of corpus-analytical methods were used.

Comparison of the two narrative versions to specific sets of the BNC sampler (Section 5.1) has evidenced a range of stylistic devices adopted by the author to adjust the texts to the needs of a young audience. In both texts, adaptation revolved around the following strategies:

- Integrating ample stretches of dialogue into the narrative texture. This strategy meets two separate needs: it maintains some of the dialogic features of the original play, and also meets the young audiences' need for characters presented through dialogue and action (see Appleyard 1991).
- Conveying the idea of action and continuous changes of scene, linguistically marked by the presence of the verb *go*. Once again, this strategy not only contributes to maintaining features of the original play, but also to making the plot more dynamic, and thus more suitable to hold the reader's attention, a fundamental need for children (see Appleyard 1991).
- Adopting a range of explication strategies:
 - explicating relations between circumstances and events to facilitate comprehension of the characters' actions and decisions;
 - explicating the character's emotions by conveying them through concrete descriptions of their faces;
 - explicating the character's distress by underlying it with

exclamations ‘oh’ or ‘oh no’;

- and preferring overt negative structures to hidden ones, the latter being difficult for children to understand (see Reid, Donaldson 1977).

Explication strategies go in the direction of limiting the need for children to make causal inferences, a difficult cognitive task for the less-skilled (see Long *et al.* 1997).

- Using a set of very common verbs and nouns with a frequency that is well above average. Implicitly, this entails avoiding low-frequency words that in children would hamper fluent reading and comprehension (see Nation, Snowling 1998).
- Repeating set expressions, in order to favour understanding by less-expert readers or by readers with limited vocabulary.
- Implementing strategies that help readers to identify with characters, such as emphasizing the young age of the characters (see Appleyard 1991).

Comparison of the two narrative versions to each other (Section 5.2) has evidenced differences between the two texts, connected to children’s and teenagers’ different needs. More specifically, in the children’s version the author:

- Replaced acts and scenes with titled sections performing a range of specific functions, for the benefit of less-skilled readers (see Cain, Oakhill 1996; and Yuill, Joscelyne 1988).
- Added introductory descriptive paragraphs.
- Used simpler vocabulary (see Klingberg 1986).
- Preferred concrete terms to abstract ones (see Gamble and Yates 2002).
- Used lengthier or clearer descriptions of a concept and added information, for greater clarity.
- Limited the use of elliptic sentences (see Klingberg 1986; and Gamble, Yates 2002).

The teenage version on the other hand includes:

- Long stretches of metaphorical or lyrical descriptions.
- More technical vocabulary, sometimes even requiring knowledge of medieval habits and institutions.
- Frequent reference to women, love and sex, in order to meet adolescents’ specific interest in sexuality (see Sellinger Trites 2000; and James 2009).

These language and culture context adaptation strategies are in perfect keeping with the affective needs and cognitive abilities of each age group as described in theoretical and empirical studies on children’s literature and

developmental psychology (Section 2), which suggests that the author is indeed an experienced writer.

The analysis has illustrated how the concept of adaptation can be operationalized into a range of structural, linguistic, and stylistic choices. This description of these strategies could be of use to authors writing or adapting texts for children and teenagers, but also to translators working in the area of children's literature.

From a methodological perspective, corpus linguistics methods of investigation have proven useful in highlighting features common to the two narrative versions under investigation. In particular, keyword analysis – based on a statistical comparison between the text under investigation and one or more reference corpora – has made it possible to identify strategies that would not have been (easily) observable in other ways (e.g. preference of overt negative structures to hidden ones; explicating relations between circumstances and events), and has given evidence that the observed features are systematic rather than accidental. The corpus linguistics methods tested in this work, however, have proven almost useless in evidencing differences between the two versions, the reason being that the features that distinguish the children's from the teenage version – eventually observed using the Compare feature in MS Word – did not include semantic, lexical, or grammatical repetitions. It cannot be excluded, however, that differences of these types could be identified using other corpus methods (e.g. analysis of hapax legomena) or the application of specific tools, such as the English Regressive Imagery Dictionary.¹³

Finally, the structural, linguistic, and stylistic strategies described in this study, though representing a highly interesting set of devices, do not cover the entire gamut of resources and practices for adapting a text for young audiences. The academic and professional communities would certainly benefit from a systematic description of the viable adaptation strategies and devices and of their congruence with the needs of different age groups. Such a systematic description may be achieved with a corpus analysis of a much larger corpus of adaptations for children, including texts by several experienced authors.

¹³The English Regressive Imagery Dictionary (RID; <http://www.provalisresearch.com/wordstat/RID.html>) is composed of about 3,200 words and roots assigned to 29 categories of primary process cognition, 7 categories of secondary process cognition, and 7 categories of emotions. [...] These categories were derived from the theoretical and empirical literature on regressive thought. The dictionary allows to distinguish primordial or regressive thinking (in which images dominate over concepts) from those indicating secondary or conceptual thinking (which highlight understanding of logical continuity and relationships between concepts).

Bionote: Francesca Bianchi is researcher and lecturer at the University of Salento, Lecce, Italy. One of her primary research interests is corpus linguistics and how corpus linguistic methodologies can be applied to discourse and genre analysis. She has applied corpus methods to the analysis of academic papers, audiovisual material, and web material. Her studies have appeared in a range of national and international publications. She has published a volume titled *Culture, corpora and semantics*, a methodological investigation in the use of elicited data and Web data in the analysis of cultural specificities.

Recapito autore: francesca.bianchi@unisalento.it

References

- Anthony L. 2013, *Developing AntConc for a new generation of corpus linguists*, Proceedings of the Corpus Linguistics Conference (CL 2013), July 22-26, 2013, Lancaster University, UK, pp. 14-16. http://www.laurenceanthony.net/research/20130722_26_cl_2013/cl_2013_paper_final.pdf (14.01.2018).
- Appleyard J.A. 1991, *Becoming a Reader: The experience of fiction from childhood to adulthood*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Archer D., Culpeper J. and Rayson R. 2009, *Love - 'A familiar of a devil'? An exploration of key domains in Shakespeare's comedies and tragedies*, in Archer D. (ed.), *What's in a word-list? Investigating word frequency and keyword extraction*, Digital research in the Arts and Humanities, Ashgate, Farnham, pp. 136-157.
- Barone D.M. 2011, *Children's literature in the classroom. Engaging lifelong readers*, The Guilford Press, New York/London.
- Beckett S.L. 2009, *Crossover Fiction. Global and historical perspectives*, Routledge, New York/London.
- Bell A. 1986, *Translator's notebook: delicate matters*, in "Signal" 49, pp. 17-26.
- Cain K. and Oakhill J.V. 1996, *The nature of the relationship between comprehension skill and the ability to tell a story*, in "British Journal of Developmental Psychology" 14, pp. 187-201.
- Chapman J. 1987, *Reading: from 5-11 years*, Open University Press, Milton Keynes.
- Culpeper J. 2002, *Computers, language and characterisation: An Analysis of six characters in Romeo and Juliet*, in Melander-Marttala U., Ostman C. and Kyto M. (eds.), *Conversation in Life and in Literature: Papers from the ASLA Symposium. Association Suedoise de Linguistique Appliquee (ASLA)*, 15, Universitetsstryckeriet, Uppsala, pp. 11-30.
- Fischer-Starcke B. 2009, *Keywords and frequent phrases of Jane Austen's Pride and Prejudice. A corpus-stylistic analysis*, in "International Journal of Corpus Linguistics" 14 [4], pp. 492-523.
- Fischer-Starcke B. 2010, *Corpus Linguistics in Literary Analysis. Jane Austen and her contemporaries*, Continuum, London/New York.
- Gamble N. and Yates S. 2002, *Exploring children's literature. Teaching the language and reading of fiction*, Paul Chapman Publishing, London.
- Garside R. and Smith N. 1997, *A hybrid grammatical tagger: CLAWS4*, in Garside R., Leech G. and McEnery A.M. (eds.), *Corpus Annotation: Linguistic Information from Computer Text Corpora*, Longman, London, pp. 102-121.
- Gerbig A. 2010, *Keywords and key phrases in a corpus of travel writing: from Early Modern English literature to contemporary 'blooks'*, in Bondi M. and Scott M. (eds.), *Keyness in Texts*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 147-168.
- Halliday M.A.K. 2004, *An Introduction to Functional Grammar*, Hodder Arnold, London.
- Hunt P. (ed.) 2005, *Understanding children's literature*, Routledge, London/New York.
- James K. 2009, *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*, Routledge, New York/London.
- Kilgarriff A., Bušta J., Jakubiček M., Kovář V., Michelfeit J., Rychlý P. and Suchomel V. 2014, *The Sketch Engine: ten years on*, in "Lexicography" 1, pp. 7-36.
- Klingberg G. 1986, *Childrens' fiction in the hand of translators*, CWK Gleerup, Malmo.
- Lathey G. 2015, *Translating Children's literature*, Routledge, New York/London.

- Long D.L., Oppy B.J. and Seely M.R. 1997, *Individual differences in reader's sentence- and text-level representations*, in "Journal of Memory and Language" 36, pp. 129-145.
- Lundin A. 2004, *Constructing the canon of children's literature. Beyond library walls and ivory towers*, Routledge, New York/London.
- Mahlberg M. 2010, *Corpus Linguistics and the Study of Nineteenth-Century Fiction*, in "Journal of Victorian Culture" 15 [2], pp. 292-298.
- Mahlberg M. and Smith C. 2010, *Corpus Approaches to Prose Fiction: Civility and Body Language in Pride and Prejudice*, in Busse B. and McIntyre D. (eds.), *Language and Style*, Palgrave, Basingstoke, pp. 449-467.
- Murphy S. 2007, *Now I am alone: A corpus stylistic approach to Shakespearian soliloquies*, in Gabrielatos C., Slessor R. and Unger J.W. (eds.), *Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics & Language Teaching*, Vol. 1, <http://www.lancaster.ac.uk/fass/events/laelpgconference/papers/v01/Volume01.pdf#page=68> (14.01.2018).
- Nation K. and Snowling M.J. 1998, *Semantic processing and the development of word recognition skills: Evidence from children with reading comprehension difficulties*, in "Journal of Memory and Language" 39, pp. 85-101.
- Oittinen R. 2000, *Translating for Children*, Garland Publishing, New York/London.
- Rayson P. 2009, *Wmatrix: a web-based corpus processing environment*, Computing Department, Lancaster University. <http://ucrel.lancs.ac.uk/wmatrix/> (14.01.2018).
- Rayson P., Archer D., Piao S.L. and McEnery T. 2004, *The UCREL semantic analysis system*, in *Proceedings of the workshop on Beyond Named Entity Recognition Semantic labelling for NLP tasks in association with 4th International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2004), 25th May 2004, Lisbon, Portugal*, pp. 7-12. https://www.researchgate.net/publication/228881331_The_UCREL_semantic_analysis_system (14.01.2018).
- Reid J. and Donaldson H. 1977, *Reading: Problems and Practices*, Ward Lock, London.
- Scott M. and Tribble C. 2006, *Textual Patterns: Key Words and Corpus Analysis in Language Education*, John Benjamins, Philadelphia.
- Shavit Z. 1986, *Poetics of children's literature*, The University of Georgia Press, Athens/London.
- Sellinger Trites R. 2000, *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, University of Iowa Press, Iowa City.
- Stubbs M. 2005, *Conrad in the computer: examples of quantitative stylistic methods*, in "Language and Literature" 14 [1], pp. 5-24.
- van Coillie J. and Verschueren W. (eds.) 2006, *Children's Literature in Translation: Challenges and strategies*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- Vandergrift K.E. 1990, *Children's literature. Theory, research and teaching*, Libraries unlimited, Englewood, Colorado.
- Yuill N. and Joscelyne T. 1988, *Effects of organizational cues and strategies on good and poor comprehenders' story understanding*, in "Journal of Educational Psychology" 80 [2], pp. 152-158.

LA TRAGEDIA DELLE AMBIZIONI *Julius Caesar* di Shakespeare

STEFANO BRONZINI

Abstract – In *Die fröhliche Wissenschaft* Nietzsche states that to Brutus “Shakespeare consecrated his best tragedy – it is at present still called by a wrong name,—” (aphorism 98). On the contrary, *The Tragedy of Julius Caesar* proves to be an extremely appropriate title to let ambition stand out as the protagonist of the play. It thus becomes clear why, after the words “speak hands for me! [...] – Then fall Caesar”, the noble Brutus can declare with his bloody hands “Ambition’s debt is paid”: such words are uttered in the same scene where Cassius predicts “How many ages hence/ Shall this our lofty scene be acted over,/ In states unborn, and accents yet unknown?”. Thus, Shakespeare entrusts Brutus with the task of revealing the very essence of the tragedy – “How many times shall Caesar bleed in sport,/ That now on Pompey’s basis lies along,/ No worthier than the dust?” –, as if the Bard wanted ambition to act as a protagonist, not to be ascribed to any of the characters. In this way, the origin of *Julius Caesar*, rooted in the Morality Play, shows through. The Roman play in the Elizabethan version performed by fifteen actors, where Medieval allegorical themes and Renaissance themes merge and blur, is devoted to a theme not to a hero. *Julius Caesar* deals with ambition, not with Julius Caesar as such. The Renaissance Bard, detaching himself from his Plutarchean source, made all actors the protagonists of a tragedy that was rich – maybe excessively – in material. In the 1599 play, there are a lot of elements – even too many –, exactly those ingredients which would have returned, properly balanced, in the later great tragedies: *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, *Antony and Cleopatra*, are Renaissance heroes indebted to *Julius Caesar*.

Keywords: theatre; history; tragedy; Shakespeare; Plutarch.

1. Introduzione

“Una altra cagione ci è, e grandissima, che fa gli uomini congiurare contra al principe; la quale è il desiderio di liberare la patria, stata da quello occupata. Questa cagione mosse Bruto e Cassio contra a Cesare” (Machiavelli 2001, p. 553). Così nel libro III dei *Discorsi*, argomentando *Delle congiure*, Machiavelli sostiene che i due congiurati volessero salvare la Repubblica dalla tirannia. Invero la questione appare molto dibattuta e non tutti si allinearono con il pensiero del fiorentino. L’elenco dei partecipanti alla controversia sorta un istante dopo l’assassinio di Cesare, anzi già durante la

preparazione della congiura, e perpetratosi per secoli, è vasto e annovera nomi illustri. A enumerarli si rischia di fare torto a qualcuno, ma che intorno alla figura di Cesare si sia aperta un'ampia gamma di interpretazioni è cosa assodata.

Nell'Inghilterra *Early Modern* certo il *Julius Caesar* di Shakespeare (1599) ha un ruolo predominante, ma è opportuno ricordare ancor prima la tragedia seneciana *Cornélia* (1573 e pubbl. 1574) scritta da Robert Garnier – che Thomas Kyd nel 1594 tradusse importandola in Inghilterra –, o l'anonimo *Caesar's Revenge* (1595 pubbl. 1606), senza dimenticare i successivi *Caesar and Pompey* (ca. 1604, pubbl. 1631) di George Chapman, *Julius Caesar* (1607) di William Alexander, *Catiline His Conspiracy* (1611) di Ben Jonson, *The False One* (ca. 1620, pubbl. 1647) di John Fletcher e Philip Massinger, solo per citare alcuni tra i più celebri che dimostrano il vasto interesse per il personaggio di Cesare. In Inghilterra la fama di Cesare, infatti, aveva attecchito nell'immaginario già nel primo Cinquecento e, dopo il riaccendersi dell'attenzione ai testi classici, raggiunse il periodo rinascimentale senza perdere il valore simbolico recuperato dalla lezione dell'umanesimo.

Immaginare, pertanto, che Shakespeare non percepisse la potenzialità drammaturgica offerta dalla figura di Cesare è molto improbabile, anche perché l'ampia diffusione della traduzione in inglese a firma di Thomas North delle *Vite* plutarchee gli offrì l'occasione per ritornare su un tema già sondato nell'ultima opera dedicata alla storia inglese, ovvero *Richard III*: l'ambizione al potere. In quell'opera il bardo esaltava la linea dinastica Tudor di Elisabetta, mettendo in scena la storia del deforme e ultimo discendente dei Plantageneti, Riccardo III di York, che aveva indossato i panni di “a Villaine And hate the idle pleasures of these dayes” (*Richard III*, I, i, 30-31), pur di conquistare la corona. Come era stato per la storia dell'Inghilterra, anche nel 1599, misurandosi con la storia romana, Shakespeare non era interessato agli aspetti storiografici o tantomeno alla verità storica, ma era affascinato dalle potenzialità insite nelle vicende esemplari offerte dalla Storia che gli consentono di sondare la natura dell'uomo.

L'ambizione al potere è il tema dominante del *Julius Caesar*, anche se si usa con parsimonia il termine *ambition*. La prima volta lo pronuncia Cassio. Nel soliloquio, il primo del *play*, è lui che nomina “Caesar's Ambition” (I, ii, 320). In seguito Casca, dialogando con Cicerone, descrive prodigiosi e terrificanti segni premonitori, nominando “Th'ambitious ocean swell, and rage, and foam,/ To be exalted with the threatening clouds” (I, iii, 7-8). Per ascoltare ancora *ambition* si deve arrivare all'inizio del secondo atto: dove, sempre in un soliloquio, Bruto recita che “But 'tis a common proof,/ That Lowliness is young ambition's ladder,/ Whereto the climber upward turns his face” (II, i, 21-23). Ancora Bruto riutilizza il sostantivo

ambition nel terzo atto, quando, nel clima concitato dopo l'assassinio di Cesare, dichiara con le mani sporche di sangue: "Ambition's debt is paid". Il riferimento, forse, è a Cesare, ma non esplicitato; è certo invece che nella *Vita di Cesare* e in quella di *Bruto*, sia di Plutarco sia nella traduzione di North, dopo l'assassinio si legga che Bruto non riuscì a proferir parola. "Ambition's debt is paid", quindi, è un innesto tutto accreditabile a Shakespeare.

Ancora nella scena seconda del terzo atto riappare *ambition* nelle orazioni funebri sia di Bruto sia di Antonio, ma dopo nel testo di Shakespeare il termine non si trova più, pur se aleggia in ogni dove.

Così, anche se Friedrich Nietzsche nell'aforisma 98 della *Gaia Scienza* sostiene come a Bruto "Shakespeare avesse dedicato la sua migliore tragedia, che ancora oggi viene chiamata con un nome sbagliato" (Nietzsche 2000), è più che evidente come *Julius Caesar* risulti titolo quanto mai adeguato per far assumere a protagonista proprio l'ambizione. Il *drama* romano in vesti elisabettiane recitato da quindici attori, dove i motivi della tradizione medievale allegorica e quelli rinascimentali si fondono e confondono, è dedicato a un tema e non a un eroe. *Julius Caesar* tratta dell'ambizione e non certo di Giulio Cesare.

Sin dall'inizio della tragedia, dove la cronologia degli avvenimenti è a dire poco claudicante, si comprende come Shakespeare lavori con i materiali plutarchei senza farsi scrupoli di manipolarli *ad usum delphini*. Nell'Inghilterra di fine Cinquecento il *drama* romano è funzionale sia per mettere in scena la *vexata quaestio* dell'assenza di eredi al regno, e quindi i pericoli della guerra civile, sia per glorificare e divinizzare Elisabetta (Gentili 1991). Ancora: *Julius Caesar* diventa una prima occasione per confrontarsi con la forma del tragico moderno.

Lo si comprende sin dall'inizio, quando sul palcoscenico entrano alcuni artigiani intenti a inneggiare al trionfo di Cesare su Pompeo. Uno solo prende la parola – il *cobbler* – e da lui il tribuno Murellus ascolta giochi di parole e doppi sensi che fecero ridere l'eterogeneo pubblico del *Globe*. Quegli artigiani sono ignari dei pericoli che minacciano la Repubblica, anzi per quella folla il bene generale è garantito proprio dal *dictator* e loro, come canne al vento, si piegano senza esitazione al vincitore. Il tribuno Murellus ascolta infastidito quei festeggiamenti e ricorda quando, pochi anni prima, gli stessi che inneggiano a Cesare erano stati fautori dei festeggiamenti in favore di Pompeo, cioè proprio di colui che Cesare aveva sconfitto. Gli artigiani sono attori di una recita presentata in forma di replica.

La lunga tirata di Murellus riprende molti dei materiali della fonte plutarchea. Scorre l'elenco dei *facts* e si comprende che a Shakespeare interessa inscrivere quella trama romana nel clima successivo alla guerra civile. Le parole di Murellus hanno una valenza profetica – "Pray to the gods

to intermit the plague/ That needs must light on this ingratitude” (I, i, 54-55) – paragonando passato e presente.

Allontanata la folla, Murellus e Flavius, un altro tribuno, si ripromettono di togliere i simboli collocati sulle statue per le festività dei Lupercali, ed è allora che, alludendo alle piume che spuntano pericolosamente sull’ala di Cesare e che potrebbero farlo volare troppo in alto, Flavius imprime una svolta al *play*.

These growing feathers plucked from Caesar’s wing
Will make him fly an ordinary pitch,
Who else would soar above the view of men,
And keep us all in servile fearfulness. (I, i, 73-77)

Sono battute che proiettano sul palcoscenico il futuro e che si contrappongono a quelle di Murellus rivolte al passato. I due tribuni inscrivono il *Julius Caesar* tra passato e futuro, cioè in quello spazio di mezzo – *interim* – che pochi anni dopo si ritaglierà il principe Hamlet. Così se Murellus aveva definito il titolo del *play within the play – ingratitude* –, è Flavius che suggerisce l’ambizione quale protagonista del *drama*. La tragedia dell’ingratitude, recitata dall’ambizione o dalle ambizioni, non poteva che essere dedicata a Cesare, cioè a colui che proprio Plutarco (1987, p. 439) nella *Vita di Cesare*, poco prima della congiura, aveva indicato quale vittima dell’ambizione: “Ma l’odio più vibrante e che l’avrebbe portato a morte glielo produsse l’aspirazione al regno, che fu per il popolo la causa prima per odiarlo, e invece per quelli che da tempo lo avversavano il pretesto migliore” (60,1).

Plutarco (1987, pp. 445-447) parla dell’*aspirazione al regno* di Cesare e poco dopo allude anche all’ambizione dell’*ingrato* Bruto: “A seguito di tutto ciò Cassio si accorse che l’ambizione di Bruto andava a poco a poco riscaldandosi, e più di prima insistentemente lo incitava” (62,8).

Prima di giungere al fatidico “a seguito di tutto ciò...”, il racconto plutarco, iniziato con il riferimento all’ambizione di Cesare, si sofferma sugli avvenimenti precedenti alla festa dei Lupercali, quando proprio Cesare, dopo aver respinto per tre volte consecutive la corona offertagli da Antonio, ordinò che il simbolo del potere regale fosse portato in Campidoglio. Fu allora che (Plutarco 1987, p. 443) “si videro le statue adorne di diademi regali, che due tribuni della plebe, Flavius e Murellus, vennero a togliere: ricercarono poi coloro che per primi avevano salutato Cesare come re e li condussero in carcere. Il popolo li seguiva applaudendo, e li chiamava Brutì, perché era stato Bruto che aveva posto fine alla monarchia e ne aveva trasferito il potere al senato e al popolo. Ma Cesare per questo si irritò ed esonerò dalla carica Murellus e il suo collega: nell’accusarli, schernendo anche il popolo, continuava a chiamarli Brutì e Cumani” (61,8-9). “Così tutti

si volgono a Bruto che sembrava discendere, per parte di padre, dall'antico Bruto e per parte di madre dai Servili, un'altra casata famosa, ed era genero e nipote di Catone" (Plutarco 1987, p. 445; 62,1).

Sempre nella *Vita di Cesare* Plutarco riferisce che alcune lettere anonime avevano raggiunto Bruto, sollecitandolo ad intervenire. Si deve tornare a quel passo – “A seguito di tutto ciò Cassio si accorse che l'ambizione di Bruto andava a poco a poco riscaldandosi, e più di prima insistentemente lo incitava” – per comprendere che Shakespeare, lettore di Plutarco grazie alla traduzione di North, trovò quel brano diversamente reso: “Cassius finding Brutus ambition sturred up by these seditious billes...” (Plutarco 1998a, p. 325).

2. L'incitamento all'azione

Messaggi anonimi indirizzati a Bruto sono presenti sia in Plutarco sia nella traduzione di North, e si intercettano anche nel testo di Shakespeare. Tutti insomma menzionano quei *billes*, anche se in modi e in tempi diversi.

In Plutarco precedono e sono contigui a quel *a seguito di tutto ciò*; nella traduzione di North diventano per Cassio la ragione prima della crescente ambizione di Bruto. Nel *Julius Caesar* di Shakespeare, invece, i messaggi sono nominati da Cassio che riferisce a Bruto di aver ascoltato: “Where many of the best respect in Rome/ (Except immortal Caesar) speaking of Brutus/ And groaning underneath this age's yoke,/ Have wish'd that noble Brutus had his eyes” (I, ii, 59-62). In seguito, sempre Cassio nel soliloquio che chiude la scena, esplicita come i biglietti siano ‘strumenti’ utili per sollecitare l'adesione di Bruto alla congiura:

[...] I will this night,
In several hands in at his windows throw,
As if they came from several citizens,
Writings all tending to the great opinion
That Rome holds of his name wherein obscurely
Caesar's ambition shall be glanced at. (I, i, 314-319)

Sul palcoscenico Cassio riferisce anche al pubblico che sarà lui a scrivere i biglietti, fingendo che siano stati redatti da altri e li farà recapitare a Bruto; rivela inoltre che in essi si parlerà di onore, di *Caesar's ambition* e ovviamente dell'auspicio che il nobile Bruto abbia *his eyes*. Argomenti simili, quindi, a quelli già anticipati dallo stesso Cassio a Bruto nel loro precedente dialogo. Nel soliloquio Cassio, infatti, si autopromuove quale regista di una messa in scena e illustra come si possa far leva sull'ambizione di Bruto per renderlo complice della congiura. Dopotutto nella *Vita di Cesare* di Plutarco (1998a, p. 445), anche nella versione di North, gli emissari dei biglietti a

Bruto sono “coloro che aspiravano al rivolgimento di regime” e che “non osavano parlargliene direttamente” (62,7).

L'episodio è narrato anche nella *Vita di Bruto*, però, con alcune differenze. “A seguito di tutto ciò”, infatti, è ovviamente omesso ed è sostituito da una informazione molto dettagliata dei fatti che precedono l'adesione di Bruto alla congiura, cioè il “tutto ciò” è l'oggetto di un esteso racconto. Siamo nella *Vita di Bruto* e di lui si deve parlare (Plutarco 2010, pp. 413-415): “di carattere inflessibile, Bruto difficilmente aderiva alle richieste altrui pur di compiacere. Lo scopo della sua vita era il perseguimento della virtù, che egli cercava di raggiungere in maniera razionale, coerente e decisa. Non si lasciava commuovere da richieste ingiuste anche perché riteneva vergognoso per una persona onesta ciò che alcuni preferivano chiamare ‘falsa timidezza’, vale a dire l'incapacità di respingere proposte indegne. Ripeteva spesso che, a suo parere, chi non fosse in grado di rifiutare alcunché non aveva speso bene la propria giovinezza” (6,8-9).

In più Plutarco, testimoniando l'ottima capacità nel governare e nell'amministrare dimostrata da Bruto durante l'esperienza nella Gallia Cisalpina affidatagli proprio da Cesare, fa riferimento alla rivalità con Cassio per la nomina pretorile, concessa a Bruto sempre da Cesare, e ancora aggiunge lo storiografo che (Plutarco 2010, p. 417) “Bruto esercitava su Cesare un influsso incondizionato e voleva diventare il più importante, ed il più influente dei suoi amici” (7,6). Anche se subito dopo sempre Plutarco (2010, p. 417) dichiara: “Ma a distorglierlo dall'amicizia con Cesare, vi erano le allettanti profferte dell'*entourage* di Cassio. Dopo l'episodio della pretura che li aveva visti rivali, non vi era stata una vera e propria riconciliazione tra i due. Bruto, tuttavia, non era insensibile ai lunghi discorsi che gli facevano gli amici di Cassio che lo esortavano a non lasciarsi commuovere ed affascinare da Cesare, lo invitavano ad evitare l'intimità e le attenzioni che il tiranno gli tributava, non certo per esprimere una qualche forma di stima per la sua virtù, ma per infiacchirne il coraggio ed indebolirne lo spirito ardimentoso” (7,7).

Altro ancora si legge, ma sono sufficienti questi passi per poter affermare che il Bruto di Plutarco fosse caratterizzato da una forte ambizione. Non è la sola informazione che si apprende (Plutarco 2010, p. 419): si scopre anche che Bruto era sensibile alle sirene provenienti sia dagli amici di Cassio sia dai suoi stessi amici che lo esortavano a fare ‘qualcosa’ sia dai cittadini che “gli mandavano messaggi e lettere, sollecitandolo ad agire” (9,5). Ulteriori sollecitazioni gli erano state rivolte affinché passasse alle vie di fatto, per mezzo di alcune scritte trovate “sulla Statua dell'avo di Bruto (colui che aveva abbattuto la monarchia)” dove si leggeva: “Oh se ci fossi tu!” e “Possa Bruto tornare in vita!” (9,6). E ancora: “Ogni giorno la sua tribuna di

pretore veniva cosparsa di bigliettini di questo tenore: ‘Bruto, tu dormi’ e ‘Tu non sei un Bruto’” (9,7).¹

L’invito a fare ‘qualcosa’ per contenere la pericolosa deriva della Repubblica romana sfociava nell’augurio che quel ‘qualcosa’ fosse fatto al più presto. Dal racconto di Plutarco, inoltre, si deduce che il *Praefectus Urbi* non fosse insensibile, anche in nome della prestigiosa discendenza, ad assumere un ruolo da protagonista nel presente. È lecito dunque sospettare che Bruto, sollecitato da più parti, fosse solo indeciso su quale *via* dovesse intraprendere per perseguire la propria ambizione e divenire così un protagonista della storia di Roma.

Poi c’è il Cassio, sempre, di Plutarco. È scarna di informazioni la *Vita di Cesare*, dove ci si sofferma con maggiore attenzione su Cassio solo in prossimità della congiura. Si ribadisce che il dittatore fosse stato fazioso nel concedere la nomina di pretore a Bruto, pur dovendo egli stesso constatare che (Plutarco 1987, p. 445) “Cassio ragionava meglio, ma non sarebbe passato avanti a Bruto” (62,5). Si insinua persino il sospetto che fosse lo stesso Cesare, maestro del *divide et impera*, a voler suscitare la rivalità tra i due. Si appura, inoltre, che vi fosse almeno una ragione perché Cassio provasse astio per Cesare, che ci fossero fondati motivi di invidia verso Bruto e si ribadisce che lo stesso Cassio fosse ambizioso: dopotutto aveva nutrito speranze di assumere la carica pretorile.

Nella *Vita di Bruto*, invece, è più ampio lo spazio che Plutarco dedica a Cassio. Il rancore e l’invidia mostrati da Cassio per Bruto sono trattati con cura, ma è ancora più esplicito che “chi lo [Bruto] accese d’odio e lo trascinò per altra via fu Cassio, uomo passionale, nemico di Cesare più che della tirannide”. Inoltre (Plutarco 2010, pp. 417-419) “Dicono le fonti che Bruto mal tollerasse il dominio assoluto e Cassio odiasse chi lo deteneva” e per questo “non si lasciava sfuggire occasione alcuna per muovere accuse a Cesare” (8,5-6).

È interessante, quindi, sondare quale fosse la *via* che Bruto aveva intrapreso prima che Cassio gli prospettasse l’*altra*. Plutarco è chiaro. Cesare, che “aveva dei buoni motivi per non fidarsi del tutto di Bruto e per muovergli dei rimproveri”, paventandone “la fierezza” e “il prestigio”, “sospettava dei suoi amici, pur fidandosi della sua indole” (8,1). Anche se proprio Cesare, rispondendo alle accuse rivolte a Bruto, reo d’aver già proprio contro di lui, aveva sostenuto, “poggiando la mano sul proprio corpo”: “Perché mai? Non pensate anche voi che Bruto aspetterà la fine di questa povera carne? Facendo così intendere che Bruto era l’unico degno di ereditare il potere” (8,3) e ancora si legge in Plutarco (2010, p. 417) che “certamente Bruto sarebbe

¹ Anche in Cesare 62,7; Svetonio, *Divinus Iulius* 8,3; Appiano, *Guerre civili* II 112, 469; Cassio Dione XLIV 12, 1-3.

riuscito ad ottenere ciò sol che un po' avesse assecondato Cesare, in attesa che il suo potere diminuisse e la fama dei suoi successi si indebolisse" (8,4)². Insomma, aveva già fatto intendere Plutarco, Bruto se avesse saputo attendere avrebbe appagato la sua aspirazione.

Anche nelle versioni di North sono riportati, più o meno alla lettera, gli stessi episodi. Shakespeare li lesse, quindi, e colse la potenzialità drammatica sia dell'ambizione di Bruto sia del rancore e dell'invidia dell'ambizioso Cassio. Quel "chi trascinò Bruto in *altra via* fu Cassio" era una valida indicazione per Shakespeare, che pose all'origine dell'azione drammatica il confronto dei due. Forse al bardo lo suggerì la traduzione inglese di quel brano, già citato, della *Vita di Cesare* (Plutarco 1987, pp. 445-447; 62,8) che North aveva risolto (Plutarco 1998a, p. 325):

Cassius finding Brutus ambition sturred up by these seditious billes, did pricke him forward, and egge him on the more, for a private quarrell he had conceived against Caesar: the circumstance whereof, we have sette downe more at large in Brutus' life.

Se il Cassio di Shakespeare, infatti, cerca il modo per imbrigliare Bruto in un complotto da tempo nell'aria, nella *Vita di Bruto* Plutarco (2010, p. 421) narra che Cassio prima "fece un sondaggio presso gli amici per conoscere la loro disponibilità ad ordire un complotto contro Cesare: tutti diedero il loro assenso a patto che l'operazione fosse guidata da Bruto. Essa, infatti, richiedeva non tanto concorso di braccia e audacia quanto piuttosto un capo carismatico e solo Bruto era in grado di capeggiarla, garantendone con la sua presenza la legittimità" (10,1). Dopo qualche riga, infatti, North sottolinea: "Therefore Cassius considering this matter with him selfe, did first of all speake to Brutus since they grew strange together for the suit they had for the Praetorship" (Plutarco 1998b, p. 335).

Sia in Plutarco sia in North, quindi, Cassio ideò il complotto e poi, parlandone con i suoi amici, fu *sollecitato* a coinvolgere Bruto. La versione di North mette in bella vista che, spinto appunto dagli altri congiurati, Cassio avesse riflettuto e, solo dopo aver meditato, si fosse recato da Bruto.

Il brano, sia in Plutarco sia in North, conferma che Cassio fu costretto a coinvolgere Bruto. Anche Shakespeare riferisce di pressioni ricevute da Cassio e dagli altri congiurati affinché Bruto fosse coinvolto, ma colloca quelle richieste successivamente al proprio sondaggio. Il primo è Cinna – "[...] if you could/ But win the noble Brutus to our party" (I, iii, 140-141) – che, quasi interrotto da Cassio, riceve una risposta rassicurante anche se

² Cfr. anche 8,1 e 8,3.

sbrigativa: “Be you content”. È allora che nel *play* Cassio parla agli altri dei *billes*.

Good Cinna, take this paper,
And look you lay it in the praetor's chair,
Where Brutus may but find it; and throw this
In at his window; set this up with wax
Upon old Brutus' statue. (I, iii, 142-146)

“Take this paper”, gli stessi messaggi che nella versione di North fecero intuire a Cassio il surriscaldarsi dell'ambizione in Bruto, gli stessi che nel primo soliloquio shakespeariano Cassio confessa di voler scrivere di proprio pugno, anche se con grafie tra loro diverse, e di voler far recapitare a Bruto. Cassio rivela di voler usare dei *billes* per ‘surriscaldare’ l'ambizione di Bruto, ma solo dopo averne sondato le intenzioni.

Parole più incisive sulla complicità di Bruto, infatti, Cassio le reciterà quando, poco dopo aver parlato con Cinna, rimane solo con Casca – “Come Casca, you and I will yet ere day/ See Brutus at his house. Three parts of him/ Is ours already, and the man entire/ Upon the next encounter yields him ours” (I, iii, 153-156) – ed è allora che riferisce a Casca che nel prossimo incontro, quindi dopo aver recapitato i *biglietti*, Bruto aderirà *completamente* al loro progetto.

Ancor prima che parli Cassio, a Casca è affidato il compito di riallineare, seppure in sintesi, il *play* alla fonte plutarcea, riprendendo i motivi esposti dai congiurati sulla necessità di coinvolgere Bruto, quelli che in Plutarco precedono l'incontro tra lui e Cassio:

O, he sits high in all the Peoples hearts:
And that which would appear Offence in us,
His Countenance, like richest Alchymie,
Will change to Vertue, and to Worthinesse (I, iii, 157-160)

Casca parla di virtù, di valore e dell'alta considerazione che gode Bruto: sono gli ingredienti necessari per trasformare il complotto in un gesto nobile. Nulla di diverso, dunque, dalla fonte plutarcea. In sequenza alle battute di Casca, però, si ascolta Cassio che, allontanandosi dalla fonte sia di Plutarco sia di North, declama: “Him, and his worth, and our great need of him/ You have right well conceited” (I, iii, 161-162).

“Our great need of him”, dunque Cassio è molto soddisfatto che l'arguto Casca abbia compreso quanto sia necessario coinvolgere il *noble* Bruto. Sia Plutarco sia North avevano descritto un Cassio sollecitato dagli altri; invece Shakespeare indica in lui il regista di quella trama e gli attribuisce persino il merito d'aver convinto gli altri congiurati della necessità di implicare Bruto.

Siamo in conclusione della scena terza del primo atto, quindi dopo il primo incontro tra Cassio e Bruto, dopo il soliloquio di Cassio e anche dopo la notte ricca di segni premonitori. Quel riflettere tra sé e sé di Cassio dopo le richieste dei suoi amici per il coinvolgimento di Bruto, non è omesso da Shakespeare, e diventa cruciale per la costruzione del *play*. Il bardo non tralascia nulla della fonte plutarca nella versione di North, rendendo il soliloquio di Cassio, dopo il dialogo con Bruto e prima che il pubblico assista alle richieste degli altri congiurati, uno spazio dedicato alla definizione dell'azione tragica.

Well Brutus, thou art noble: yet I see
 Thy honorable mettle may be wrought
 From that it is disposed: therefore it is meet,
 That Noble minds keep ever with their likes;
 For who so firm, that cannot be seduced?
 Caesar doth bear me hard, but he loves Brutus.
 If I were Brutus now, and he were Cassius,
 He should not humour me. I will this night,
 In several hands in at his windows throw,
 As if they came from several citizens,
 Writings all tending to the great opinion
 That Rome holds of his name wherein obscurely
 Caesar's ambition shall be glanced at.
 And after this, let Caesar seat him sure,
 For we will shake him, or worse days endure. (I, ii, 307-321)

L'indagine di Cassio è affidata alla capacità evocativa della parola, che proietta sul palcoscenico contraddizioni, passioni, dubbi, paure, debolezze e anche ambizioni. Cassio, infatti, individua lo spazio dove intervenire per 'plasmare' l'"honorable mettle" di Bruto e così dare una spallata al marmoreo *character* scolpito da Plutarco (2010, pp. 413-415).

3. "Than that poor Brutus with himself at war"

Incontrando il silenzioso e appartato Bruto, Cassio saggia quale sia la natura dell'uomo e quale sia la via per condurlo alla 'scelta'. Mentre il corteo di Cesare esce dal palcoscenico per assistere ai giochi dei Lupercali, infatti, Cassio chiede a Bruto se si recherà ad assistere alla corsa. Al diniego, Cassio insiste e la risposta di Bruto è rivelatrice:

I am not a gamesome. I do lack some part
 Of that quick spirit that is in Antony.
 Let me not hinder, Cassius, your desires;
 I'll leave you. (I, ii, 28-31)

La risposta svela quello che Bruto non è e quello che gli manca rispetto ad Antonio, offrendo a Cassio il destro per proseguire l'indagine; si lamenta, così, d'aver notato come da qualche tempo nello sguardo di Bruto siano assenti la gentilezza e l'affetto usuali, sostituiti ora da freddezza e scontroosità. In tal modo è ribadita la differenza tra quello che Bruto era e aveva un tempo, e quello che adesso non è e non ha. Il filo del ragionamento di Cassio conduce Bruto alla confessione:

Be not deceived: If I have veiled my look,
 I turn the trouble of my countenance
 Merely upon myself. Vexed I am
 Of late, with passions of some difference,
 Conceptions only proper to myself,
 Which give some soil, perhaps, to my behaviours.
 But let not therefore my good friends be grieved
 (Among which number, Cassius, be you one)
 Nor construe any further my neglect,
 Then that poor Brutus, with himself at war,
 Forgets the shows of Love to other men. (I, ii, 38-47)

Nei due versi conclusivi, però, la confessione di Bruto rivela la natura scissa degli eroi tragici shakespeariani: “that poor Brutus with himself at war”. In questo distico, recitato in terza persona, Bruto testimonia il suo essere posseduto da “passions of some difference”, cioè da ragioni contrastanti, e quindi di sentirsi sospeso, incerto se essere il difensore dei nobili valori del passato o l'amico, l'erede, di Cesare.

Descrivendo i perseveranti auspici di autorevoli romani affinché Bruto possa aprire gli occhi su “this age's yoke”, Cassio mostra di aver colto la natura scissa dell'eroe tragico confessata dallo stesso Bruto “with himself at war”.

CASSIUS. Then, Brutus, I have much mistook your passion,
 By means whereof this breast of mine hath buried
 Thoughts of great value, worthy cogitations.
 Tell me, good Brutus, can you see your face?
 BRUTUS. No, Cassius, for the eye sees not itself
 But by reflection, by some other things.
 CASSIUS. 'Tis just,
 And it is very much lamented, Brutus,
 That you have no such mirrors as will turn
 Your hidden worthiness into your eye
 That you might see your shadow. I have heard
 Where many of the best respect in Rome
 (Except immortal Caesar) speaking of Brutus
 And groaning underneath this age's yoke,
 Have wish'd that noble Brutus had his eyes. (I, ii, 48-62)

E, pochi versi dopo, Bruto, anche se diffidente – “Into what dangers would you lead me, Cassius,/ That you would have me seek into myself/ For that which is not in me?” (I, ii, 63-65) –, non si sottrae al potere delle parole di Cassio.

Therefore, good Brutus, be prepared to hear
And since you know you cannot see yourself
So well as by reflection; I your glass,
Will modestly discover to yourself
That of yourself which you yet know not of. (I, ii, 66-70)

Si deve ‘ascoltare’ per ‘vedere’. Ascoltando Bruto vedrà non la realtà, ma le ombre che Cassio, lo specchio e il regista, proietterà sulla scena. Anche Cassio tende a contrapporre passato e presente. Pur presente nella fonte classica, il dialogo tra Cassio e Bruto è risolto da Shakespeare con sapienza teatrale. Cassio procede per passaggi misurati ed è sempre vigile nel cogliere gli spunti offerti dal suo interlocutore. Itera, infatti, le parole di Bruto utilizzandole per i propri fini, come quando prende alla lettera il *timore* menzionato da Bruto che, percependo un clamore fuori dalla scena, afferma: “[...] I do fear the people choose Caesar for their King”. E l’arguto Cassio ribatte: “do you fear it?/ Then must I think you would not have it so” (I, ii, 78-81).

Il Cassio shakeaperiano, per giungere a parlare del tiranno e non della tirannia, attende che sia Bruto a nominare le ‘cose’ in modo da “accenderlo d’odio e trascinarlo così per altra via”.

I would not Cassius, yet I love him well
But wherefore do you hold me here so long?
What is it, that you would impart to me?
If it be ought toward the general good,
Set honour in one eye, and death I’th’other,
And I will look on both indifferently.
For let the gods so speed me as I love
The name of honour more then I fear death (I, ii, 82-89)

Bruto, infatti, insiste su *honour* e *death*, e ancora fa riferimento a “the general good”, offrendo un’irrinunciabile imbeccata a Cassio.

I know that virtue to be in you, Brutus,
As well as I do know your outward favour.
Well, honour is the subject of my story.
I cannot tell what you and other men
Think of this life, but, for my single self
I had as lief not be as live to be
In awe of such a thing as I myself.
I was born free as Caesar, so were you (I, ii, 91-97)

“Honour is the subject of my story”, recita Cassio, prendendo spunto proprio dall’allarmato Bruto, e così all’inizio del suo discorso riepiloga episodi della vita di Cesare: momenti emblematici che mirano ad umanizzare il *Dictator*, e a rendere il possibile monarca non un dio, ma soltanto un uomo, appunto, come Bruto e come lo stesso Cassio; immagini che evocano e riflettono sul palcoscenico un mondo e un ordine delle origini in cui Cassio intuisce che Bruto possa riconoscersi. Nel ricordare quando salvò Cesare che stava affogando nel Tevere, strategicamente Cassio si identifica con Enea, “our great ancestor”, appunto le origini di Roma.

I, as Aeneas our great ancestor
 Did from the flames of Troy upon his shoulder
 The old Anchises bear, so from the waves of Tiber
 Did I the tired Caesar [...]. (I, ii, 112-115)

Nominare il passato estende l’efficacia delle parole: separa la sfera pubblica da quella privata, l’individuo dalla propria funzione sociale, la natura immortale degli dei dalla precarietà degli uomini, offrendo la possibilità a Cassio di mostrare quanto sia necessario, ben oltre le ambizioni di Cesare, garantire continuità ai valori delle origini, ovvero a Roma.

Cassio allinea immagini che pongono coesi e contigui il glorioso passato al presente e, quindi, al futuro. Il titolo del suo racconto è, ovviamente, l’*onore*: di quello aveva parlato Bruto, e Cassio è certo che dell’onore Bruto avrebbe voluto ascoltare.

Al timore di Bruto di vedere incoronato Cesare, Cassio risponde con immagini che rendono il pericolo concreto e prossimo, pur se ancora in forma di semplice possibilità:

[...] it doth amaze me
 A man of such a feeble temper should
 So get the start of the majestic world
 And bear the palm alone. (I, ii, 129-132)

“The start of the Majestic World”: quindi si domanda perché un mondo nuovo e separato da quello delle origini debba essere fondato solo da Cesare. Poi, con grande maestria, Cassio si cheta, mentre si ascoltano altre ovazioni fuori scena che allarmano ulteriormente Bruto. Solo allora Cassio riprende con una serie di interrogativi che convergono nella domanda: “What should be in that Caesar?” Ed è allora che affonda il colpo: “Men at some time are masters of their fates./ The fault, dear Brutus, is not in our stars, But in ourselves, that we are underlings” (I, iii, 138-140). È il ritratto dell’uomo rinascimentale, appunto, quello che Cassio dipinge con tratto nitido come il nuovo eroe. E se esso è rivolto a Bruto, traspare chiaramente che Cassio vi s’identifica. L’*onore* rinveniente dal codice medievale scivola sullo sfondo e

avanza l'ambizione a voler essere anche lui, Cassio, "The start of the Majestic World". Una gemma gli ultimi versi della lunga tirata di Cassio:

O, you and I have heard our fathers say
 There was a Brutus once that would have brooked
 Th'eternal devil to keep his state in Rome
 As easily as a king. (I, ii, 157-160)

Plutarco nella *Vita di Cesare* l'aveva detto – e, a suo modo, l'aveva confermato North – che Cassio si accorse che l'ambizione di Bruto andava a poco a poco surriscaldandosi, e così lo incitava. Per saperne di più del dialogo si deve consultare ancora una volta la *Vita di Bruto* dove si apprende che Cassio, recatosi da Bruto (Plutarco 1998b, p. 421), "chiese espressamente se alle calende greche di marzo avrebbe partecipato alla senatoriale durante la quale i cesariani – correva voce – intendevano porre al senato la questione della monarchia" (10,3). Alla risposta negativa di Bruto, Cassio domandò (Plutarco 1998b, p. 421): "come si sarebbe comportato quando fossero stati interpellati e Bruto affermò che allora gli sarebbe stato doveroso, anziché tacere, esprimere la propria idea a difesa della libertà e, ove fosse necessario, per essa affrontare la morte" (10,4). Le tesi e gli argomenti di Bruto, continua Plutarco (1998b, p. 421), dettero vigore a Cassio che "sollevato, gli chiese ancora: 'Quale romano potrà rassegnarsi all'idea di vederti morire così? Ignori chi tu sia? Oppure credi che solo i tessitori e gli osti lascino i loro messaggi scritti sulla tua tribuna di pretore e non piuttosto i primi e migliori dei cittadini? Agli altri pretori si chiedono elargizioni, spettacoli e lotte di gladiatori, da te si pretende che, per assolvere un debito ereditario, abbatta la tirannide'" (10,5). La traduzione di North del brano plutarcheo dovette favorire alcune soluzioni adottate da Shakespeare: "What, knowest thou not that thou art Brutus?", i *billes*, e ancora il *cobbler*, quello che schermaglia con Flavius e Murellus nei primi versi di *Julius Caesar*, sono tutti materiali utilizzati dal bardo. Quello che Shakespeare omette non è però indifferente. Cassio, nella versione di North, dice chiaramente che i migliori romani chiedono a Bruto "take away of the tyranny". Invece il Cassio di Shakespeare non nomina direttamente il termine *tyranny* e tantomeno *tyrant*.

Altri sono gli argomenti. Cassio, infatti, lavora di cesello sulla confessione rivelatrice – "that poor Brutus with himself at war" – e conduce con arguzia Bruto a porsi la domanda che allude proprio al tiranno: perché il solo Cesare può ambire alla corona? Il Cassio di Shakespeare rivela, così, di essere disinteressato alla forma del governo: non spaventato dalla *tyranny*, ma preoccupato semmai che non sia il solo Cesare "the start of the Majestic World". Il primo a nominare "Caesar's Ambition", dopotutto, è Cassio; e lui che rivolgendosi al pubblico parla del tiranno, cioè di Cesare, e non della tirannia.

La tragedia dell'*ingratitudine*, dove l'ambizione è protagonista, mette in scena il conflitto tra le diverse nature dell'ambizione: quella di Cesare, di Bruto, di Cassio e in seguito anche di un fiero e malinconico Antonio, è recitata da *characters* che, accecati dal desiderio di potere, vengono iscritti in un comune destino tragico.

Cassio fa appello all'onore, ma lui "moved Brutus to great cruelty", perché lui stesso è diretto dall'ambizione; la stessa ambizione che Plutarco (1998b, p. 489), nella *Vita di Bruto*, poco dopo la morte di Cassio, sostiene posseggano Ottaviano e Antonio che "combattevano per impadronirsi dell'impero e governarlo da tiranni" (46,3). Un brano che North tradusse "the only mark they shot at in all this war they made was but to overcome, and reign", cioè la stessa ambizione al regno che un allarmato Bruto temeva potesse possedere Cesare: "I do fear the people/ Choose Caesar for their king". *Julius Caesar* è, appunto, un *interim* nella Storia tra la forma di governo repubblicana e quella monarchica.

Comprendiamo così perché Cassio, congedandosi da Bruto a chiusura del loro incontro, possa affermare "think of the world": un'immagine rinascimentale molto emblematica che assume un valore ancora più esemplificativo se, giunti nell'atto secondo, ascoltiamo Bruto proferire la celebre decisione: "It must be by his death". Si comprende allora che la questione posta all'inizio da Cassio abbia trovato in Bruto una risposta. Non è necessario che Cassio incontri una seconda volta Bruto. Autonomamente Bruto fa sua l'*altra via*, dimostrando quanto possa essere celata, anche a se stessi, l'ambizione.

4. L'errata prospettiva di Brutus

Nel soliloquio iniziale del secondo atto, infatti, è il ritratto del tiranno ad essere predominante, quasi che, corrotto dallo specchio Cassio, anche Bruto trascuri la tirannia.

Th' abuse of greatness, is, when it disjoins
Remorse from power; and to speak truth of Caesar,
I have not known, when his affections swayed
More than his reason. But 'tis a common proof,
That lowliness is young ambition's ladder
Whereto the climber upward turns his face;
But when he once attains the upmost round,
He then unto the ladder turns his back,
Looks in the clouds, scorning the base degrees
By which he did ascend. So Caesar may. (II, i, 18-27)

Remorse e power, passione e ragione: ecco la scissione che Bruto individua quale pericolo per la repubblica. Ed allora che, secondo il copione dettato da Cassio, giungono i *billes*. Bruto li riceve e legge:

[...] O Rome, I make thee promise,
If the redress will follow, thou receives
Thy full petition at the hand of Brutus. (II, i, 56-58)

I biglietti trasformano la decisione di Bruto in promessa. Ed è allora che entra in scena il servo Lucio per riferire che si è alle idi di marzo. Si ode qualcuno bussare alla porta, Lucio si reca ad aprire e Bruto, rimasto nuovamente solo, illumina la platea con parole splendide.

Since Cassius first did whet me against Caesar
I have not slept.
Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream:
The genius and the mortal instruments
Are then in council, and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection. (II, i, 61-69)

C'è tutto in quelle parole: perché c'è l'essenza del dissidio che ha caratterizzato Bruto e che egli si illude di aver risolto con la promessa fatta a Roma. Il *play* immaginato da Bruto, però, si rivela viziato da un errore prospettico. Bruto aderisce al complotto pensando che sia sufficiente eliminare il tiranno, citando North, per “take away the tyranny”. Bruto identifica così il pericolo nel solo Cesare. Egli è convinto che sia possibile fermare il procedere della Storia eliminando Cesare, perché così gli ha fatto credere il regista Cassio quando, evocando Enea mentre salvava il vecchio padre Anchise dall'incendio di Troia secondo i voleri degli dei. Cassio aveva ridestato in Bruto il compito di tenere coesi passato e presente, cioè di salvaguardare i valori delle origini di Roma nel presente. Bruto fa suo il desiderio e la necessità di porsi in continuità e contiguità con il passato. Ed allora che Shakespeare, facendo indossare a Bruto le vesti dell'eroe rinascimentale, cioè dell'uomo indotto dalla Storia a intervenire per rimettere “il mondo nei suoi cardini”, definisce il movimento e la forma della azione tragica.

Alla scelta, appunto, Bruto giunge in una travagliata notte. La ritrae con preziosa precisione la moglie, Porzia. In un passo bellissimo, sempre nell'atto secondo, la donna raggiunge Bruto nel frutteto all'alba. Siamo alle idi di marzo, il pubblico ha già ascoltato la decisione di Bruto – “It must be by his death” –, ed è allora che la moglie di Bruto e figlia di Catone, conquista la scena. A lei è affidato il compito di farci ‘vedere’, tramite

flashback, e così portare in scena la profonda sofferenza provata dal “poor Brutus with himself at war” nel doversi piegare all’azione, ovvero la scelta di aderire alla congiura contro Cesare.

Nor for yours neither. You've ungently, Brutus,
 Stole from my bed: and yesternight, at supper,
 You suddenly arose, and walk'd about,
 Musing and sighing, with your arms across,
 And when I ask'd you what the matter was,
 You stared upon me with ungentle looks;
 I urged you further; then you scratch'd your head,
 And too impatiently stamp'd with your foot;
 Yet I insisted, yet you answer'd not,
 But, with an angry wafture of your hand,
 Gave sign for me to leave you: so I did;
 Fearing to strengthen that impatience
 Which seem'd too much enkindled, and withal
 Hoping it was but an effect of humour,
 Which sometime hath his hour with every man.
 It will not let you eat, nor talk, nor sleep,
 And could it work so much upon your shape
 As it hath much prevail'd on your condition,
 I should not know you, Brutus. Dear my lord,
 Make me acquainted with your cause of grief. (II, i, 237-256)

Bruto, l’eroe tragico, indossa le vesti rinascimentali. Prima di quella notte nessuno aveva nominato la congiura o fatto riferimento alla morte di Cesare. Nel soliloquio iniziale dell’atto secondo invece Bruto giunge con precisione alla soluzione: “It must be by his death”. Se Porzia descrive così i segni dell’inquietudine di Bruto, la natura dell’uomo è ben illustrata nuovamente nella scena terza del quinto atto quando, osservando il corpo senza vita di Cassio, ucciso dopo aver ascoltato l’errata interpretazione di una scena di battaglia narrata da Pindaro, Bruto saluta in lui l’ultimo dei Romani e, congedandosi dal passato, dichiara:

Are yet two Romans living such as these?
 The last of all the Romans, fare thee well
 It is impossible that ever Rome
 Should breed thy fellow. Friends, I owe more tears
 To this dead man than you shall see me pay.
 I shall find time, Cassius, I shall find time. (V, iii, 98-103)

Non avrà altro tempo Bruto, che nella scena successiva riappare, ormai sconfitto, bisbigliando il desiderio di essere ucciso prima al fedele Clitus, poi all’amico Dardanio e, dopo aver ricevuto solo dinieghi, si rivolge in ultimo a Volumnius e, confidandogli di aver incontrato due volte lo spettro di Cesare, conclude: “I know my hour is come” (V, v, 19).

5. L'intervallo nella Storia

“La mia ora è arrivata”, recita Bruto, avendo compreso che il tempo a lui concesso è finito. A lui era dato solo vivere in quel tempo di mezzo, appunto lo spazio dell'*interim*. Lui, che aveva pensato possibile intervenire sul corso della Storia, che aveva immaginato di ricomporre l'infranto, che aveva voluto saldare la cesura tra passato, presente e futuro, che aveva creduto, eliminando Cesare, di “take away tyranny”, si arrende scoprendo che quella separazione tra un prima e un dopo era sin dall'inizio già alle sue spalle. Aver ucciso Cesare era stato, dunque, solo un inutile assassinio. L'unico futuro possibile per Bruto è quello concesso dal racconto della sua vita:

I shall have glory by this losing day
 More than Octavius and Mark Antony
 By this vile conquest shall attain unto.
 So, fare you well at once, for Brutus' tongue
 Hath almost ended his life's history.
 Night hangs upon mine eyes, my bones would rest
 That have but labored to attain this hour. (V, v, 36-42)

Nel teatro di Shakespeare non c'è giudizio storico. Al drammaturgo interessano equivoci e rivelazioni, doveri e passioni, contraddizioni ed errori dell'uomo o, usando le parole del romantico *sui generis* William Hazlitt (1821), “the mixed motives of human nature”.

Bruto o Cassio, e anche Cesare o per altri versi la stessa malinconia cui approda il vincitore Antonio, danno voce all'esigenza del drammaturgo di trovare una propria nozione di tragico. Anche per questo *Julius Caesar*, ovvero il *play* dell'ambizione e del potere, può apparire come un laboratorio, una prova generale che permise a Shakespeare di far brillare gli occhi agli spettatori e al contempo di dare una prima significativa e impegnativa risposta a questioni poste già da Marlowe. *The Tragical History of Doctor Faustus*, composto un decennio prima, mosso dalla medesima esigenza di definire un'idea di tragico rinascimentale (Marlowe 1990): “And this the man that in his study sits”. E in *Julius Caesar* i ritratti degli uomini, ovvero dell'eroe tragico, sono quelli di Cesare, Bruto, Cassio e persino Antonio che pur ‘vincitore’ si inchina davanti al corpo senza vita del nemico e, percependo la fine del suo tempo, riconosce che “this was a man”: tutti loro, pur in forme diverse, sono fatti di quel “honorable mettle” che caratterizza il ‘nuovo’ eroe tragico moderno. Solo il giovane Ottaviano, incontaminato dal passato, può far scendere il sipario definendo con nettezza la fine della guerra civile come un “happy day”.

Julius Caesar può risultare, nell'ordine, bello e interessante, complesso e problematico, denso e profondo, storico e politico, dinamico ed esemplare, disperato e malinconico, feroce e delicato: tutto questo e molto di più, perché

in quei cinque atti si riconosce l'ambiziosa ricerca del drammaturgo, che evita di far pendere la bilancia verso alcuno dei contendenti, ben sapendo che vinti e vincitori sono solo attori del grande Globe; interpreti che quel teatro fa essere uomini e, come sosteneva l'irrinunciabile e sarcastico Samuel Johnson, li trasforma *commonly a species*.

Scorrendo la bibliografia critica si percepisce, infatti, che proprio l'ampiezza del disegno drammaturgico di *Julius Caesar* ha potuto, così, favorire negli anni letture filologiche, politiche, storiche, metateatrali. E risulta altrettanto evidente che le interpretazioni offerte, mutate e mutevoli nelle differenti stagioni culturali e politiche, hanno potuto rivolgere lo sguardo a *Julius Caesar* molto spesso ad *usum delphini* (come dimostra la celebre messa in scena del 1937 di Orson Welles), o anche distoglierlo in quei decenni di imbarazzante assenza dalle scene del *play*. Ipotesi vere o possibili, molto ben documentate, ma tutte concesse proprio quell'eccesso di "honorable mettle" presenti nel testo shakespeariano.

Julius Caesar, appunto, è tragedia imperfetta perché perfettibile, come dimostreranno le tragedie successive. In quel *play* c'è molto, forse anche troppo, e quel tutto sarebbe tornato, dosato con precisione, nelle grandi tragedie *Hamlet*, *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*. Tutti eroi rinascimentali che avrebbero dovuto riconoscere di aver contratto un debito con *Julius Caesar*.

Si comprende allora perché in assoluta autonomia dalla fonte, promuovendo tutti i componenti della compagnia a protagonisti, dopo che "speak hands for me e then fall Caesar", il nobile Bruto con le mani sporche di sangue possa recitare "Ambition's debt is paid" e lo pronunci nella stessa scena dove Cassio profetizza "[...] How many ages hence/ Shall this our lofty scene be acted over,/ In states unborn, and accents yet unknown?" (III, i, 111-113) e dove sempre Bruto intuisce e svela quale sia l'essenza stessa del tragico – "How many times shall Caesar bleed in sport,/ That now on Pompey's basis lye alone,/ No worthier then the dust?" (II, i, 114-116) –, quasi che Shakespeare non avesse voluto attribuire l'ambizione ad alcuno dei personaggi, ma farle recitare il ruolo della protagonista tradendo la matrice di *morality play* del *Julius Caesar*.

L'*interim*, ovvero la tragedia dell'*ingratitude*, dopotutto affida il ruolo di protagonista all'ambizione o alle ambizioni, ed è anche tragedia ambiziosa *Julius Caesar* avendo, appunto, il merito di far assurgere il modello dell'eroe tragico rinascimentale.

Bionota: Stefano Bronzini è professore ordinario di Letteratura Inglese nell'Università degli Studi di Bari. I suoi interessi di ricerca sono rivolti, oltre che al teatro shakespeariano, al romanzo inglese del Settecento e dell'Ottocento e alla storiografia anglosassone del diciannovesimo secolo (Macaulay e Carlyle).

Recapito autore: stefano.bronzini@uniba.it

Riferimenti bibliografici

- Gentili V. 1991, *La Roma antica degli elisabettiani*, Il Mulino, Bologna.
- Hazlitt W. 1821, *On Reading Old Books*, in Howe P.P. (a cura di), *The Complete Works of William Hazlitt*, Londra, vol. XII, pp. 220-229.
- Machiavelli N. 2001, *Discorsi sopra la Prima Deca di Tito Livio*; a cura di Bausi F., Salerno Editrice, Roma.
- Marlowe C. 1990, *The Tragical History of Doctor Faustus, Prologue*, in *The Complete Works of Christopher Marlowe*, vol. 28, Clarendon Press, Oxford.
- Nietzsche F. 2000, *La Gaia Scienza*, Rizzoli, Milano.
- Plutarco 1987, *Alessandro e Cesare – Vite parallele*, Rizzoli, Milano.
- Plutarco 1998a, *The Life of Julius Caesar*, in Daniell D. (a cura di), *Lives of the Noble Grecians and Romanes*; trad. di Sir Thomas North, Londra.
- Plutarco 1998b, *The Life of Marcus Brutus*, in Daniell D. (a cura di), *Lives of the Noble Grecians and Romanes*; trad. di Sir Thomas North, Londra.
- Plutarco 2010, *Vite parallele – 3*, Torino, Utet.

DIANA, UNA TRAGEDIA “SHAKESPEARIANA” Amore e morte alla Corte d’Inghilterra

ANTONIO CAPRARICA

Abstract – Diana, Princess of Wales, made history mostly thanks to her status as a global celebrity and as a main character in the gossip papers. This kind of world fame robbed her in life and even after death of the tragic dimension which her short existence fully belongs within. She is a tragic character not just because of the way she died. Like one of Aeschylus’ or Sophocles’ heroines, Diana claims her own right to happiness regardless of the conventional rules and the reason of State. And even more so because in her case the State is the very family she married into, therefore the tearing between public duty and private expectations cuts across what usually is the most protective environment for any individual, i.e. the family. Therein lies the paradox of royalty, and there also the roots of tragedies, in life and on stage, so strikingly similar at the Court of the first Elizabeth as of the second’s. In the works of Shakespeare, the women nearly always pay with their lives the price of their own emancipation. Somehow, this is the same fate that awaited Diana. Even though women’s lib swept England already many decades ago, still the “womanly mistakes” turn out to be as intolerable at the Windsor’s Court in the Twentieth Century as at the Tudor’s in the Sixteenth. After the great moral breaking in the Eighteenth Century of the Georgian rakes and the Blue Stockings, the Victorian age succeeded in the restoration of the old patriarchal power with its family structure. And even a century after, no challenge to the ideology of the Royal Family as a “normal family” could be tolerated. Any lady or princess ready to defy such a stricture had to pay a price. In the end, Diana has got her way but, as in every tragedy, only after her death.

Keywords: duty; expectations; family; emancipation; death.

*No woman can leave the Royal Family with
the head on her shoulders.*
(S. Ferguson, the Duchess of York, 1992).

1. Da *tabloid celebrity* a eroina tragica

Vent’anni sono il tempo di una generazione. Non c’è essere umano adulto nell’estate del ’97 che non ricordi precisamente dov’era e cosa facesse al momento della tragedia dell’Alma, come sempre accade per un evento che incide la storia collettiva. Ma per i *Millennials* nati dopo la sua morte Diana è forse poco più di un nome come Marilyn Monroe o la principessa Grace. È

un personaggio del mito più che un essere umano in carne e ossa. Ai ventenni di oggi deve apparire incomprensibile, o forse solo il prodotto di un isterismo di massa, l'ondata di dolore universale quando la tv annunciò la morte di quella che si può considerare la prima *celebrity* globale. Ma proprio ora che la polvere dei decenni comincia a posarsi, spegnendole, sulle passioni di quei giorni, è tempo forse di provare a restituire Diana alla sua storia. Quella autentica, privata e individuale, che la frenesia commerciale dei media le ha sempre negato.

In tutti questi anni mi è capitato di parlare e di scrivere molto spesso di lei. E ho sempre notato come la sua vicenda umana sia fatta della stoffa della tragedia. Intendo proprio la tragedia dei classici. Come un personaggio di Sofocle, o Euripide, la principessa del Galles resta vittima del Fato che la schiaccia tra l'irresistibile pulsione alla felicità personale e l'implacabile durezza della norma che sacrifica l'individuo al bene di un'istituzione superiore.

Diana non era altro che una giovane donna del suo tempo ansiosa di vivere un sogno d'amore senza il peso delle responsabilità. E il destino, o il caso, l'avevano collocata invece al centro di una famiglia che ha la sua ragion d'essere non nell'amore ma nella ragione di Stato. Una famiglia che in Gran Bretagna è lo Stato. Il conflitto non poteva essere più radicale. E non poteva avere che un esito. L'annichilamento dell'individuo in conflitto con l'imperativo del dovere. Per questo sono convinto che tra le tante sfortune di Diana ci sia anche quella di essere nata dopo Shakespeare. Solo il Bardo avrebbe potuto raccontare degnamente la sua vita, e invece le sono toccati i resoconti approssimativi e pettegoli dei cronisti dei tabloid. O le biografie romanzate di storici sensazionalisti.

Si discute tanto oggi di *fake news*. Si può dire senz'altro che l'esistenza privata e l'immagine pubblica di Diana siano state tra le prime e più illustri vittime. Di lei e attorno a lei si è scritto di tutto. Senza rispetto per la sua memoria né per i sentimenti dei figli così brutalmente privati della sua presenza. Non aveva importanza. Il morboso interesse del pubblico alimentava una ricca industria memorialistica, in cui chiunque l'avesse incontrata non mancava di ritagliarsi una fetta di torta. Un impulso particolare a questa fiorente attività economica lo hanno fornito – e continuano a farlo – le svariate teorie del complotto. Dal punto di vista editoriale offrono certo sulla fine della principessa una variante molto più eccitante del banale incidente automobilistico causato da un autista ubriaco, anche se questa è la semplice verità.

Non finisce, invece, di interrogarci la storia di Diana come essere umano e come figura pubblica. I suoi capricci come la sua generosità, la sua ingenuità e la sua astuzia manipolativa, la sua straordinaria capacità di empatia verso gli ultimi come il suo aristocratico attaccamento al privilegio.

E ancora: la sua battaglia contro i Windsor e la sua fede monarchica, la violenza del suo scontro con Carlo e l'amore dichiaratogli pure il giorno del divorzio, l'ansia di emanciparsi e l'insostenibile leggerezza della sua mondanità...

La vicenda di Diana, la sua scomparsa così repentina, fulminante, mi appare come un'eco inquietante e lugubre dell'ultimo romanzo di Charles Dickens, *Il mistero di Edwin Drood*, lasciato incompiuto sulla scrivania dal grande narratore al momento della sua morte, nel 1870. Nel penultimo capitolo uno dei personaggi, Mr Tartar, ha condotto in barca la bella protagonista Rosa Bud in una scampagnata sulle sponde del Tamigi. La scena è romantica, idilliaca: una giornata assolata, l'aria limpida e frizzante così diversa dall'abituale caligine londinese. La marea sembra far respirare anche il fiume, sospingendo la coppia "nella maniera più allegra e spumeggiante, finché non si fermarono a mangiare in un giardino folto di piante sempreverdi". Poi, troppo presto fu ora di tornare indietro, "e ancora una volta la grande città nera impresse la sua ombra sulle acque, e i suoi ponti scuri li abbracciarono come la morte abbraccia la vita".

Anche per Diana la morte è arrivata come l'ombra cupa non di un ponte ma di un tunnel, improvvisa e inattesa, a nascondere per sempre giornate piene di luce e di gioia. Lei ci è scivolata sotto senza quasi avvedersene, non adagiata in una barchetta lungo il fiume, ma coccolata e viziata come mai in vita sua tra i lucidi mogani e ottoni di un panfilo milionario. Vent'anni dopo, forse la sola domanda a cui non ci sarà mai davvero risposta è chi o che cosa avesse portato lì sopra la principessa del Galles. Pochi tra quelli che la conoscevano hanno mai creduto che la ragione fosse veramente Dodi.

2. Il trionfo di Gloriana e la dannazione di Margaret

Quattro secoli di storia e l'oceano di cambiamenti che distanziano la prima dalla seconda Elisabetta sembrano rendere improponibile qualsiasi paragone tra i due regni. Nemmeno la passione per il teatro accomuna la grande sovrana Tudor alla sua erede Windsor: se la prima adorava i versi di Shakespeare, la seconda notoriamente preferisce alle tragedie i polizieschi del tenente Kojak e le *soap-operas*. Divise su tutto, le due grandi regine inglesi manifestano, però, con tutte le differenze del caso, lo stesso gusto del potere e la stessa sapienza istintiva nell'arte di governo, che si palesa anche in sbalorditive similarità nelle tecniche di regno.

L'apoteosi di Elisabetta I è notoriamente la sua trasformazione in Gloriana, la vergine regina delle fate. È l'invenzione di un grande poeta cortigiano, Edmund Spenser, che per conquistare i favori della sovrana le dedica l'ariostesco poema allegorico *The Faerie Queene*. Elisabetta si identifica in Belphoebe e la sua casta bellezza, ma soprattutto in Gloriana,

monarca che a dispetto del sesso è capace di regnare in gloriosa autonomia. Ma questa autonomia è a un tempo frutto e metafora della condizione che la genera, ovvero la consapevole e volontaria rinuncia alla sessualità. La verginità della sovrana è il prezzo da pagare per la sua indipendenza, l'espiazione per la colpa di sedere – lei donna – sul trono.

La “regina vergine” è dunque l'*éscamotage* teatrale per evitare che la sovrana autentica venga assimilata al suo doppio da palcoscenico, quella Lady Macbeth che ama il potere come un uomo e lo persegue al costo del sangue e coi malefici della magia nera. Oppure paragonata, nella concreta vicenda storica, alla sorellastra sterile e sanguinaria, Maria che l'ha preceduta sul trono ed è stata consegnata alla posterità con l'obbrobrioso *sobriquet* di *Bloody Mary. Damnatio memoriae*, nella vita e sulla scena, che conferma una verità evidente per l'epoca barocca e il teatro di Shakespeare: una donna non è fatta per regnare, e le eccezioni rappresentano una deviazione dalla norma stabilita. Chi osa sfidare questo assioma lo fa a suo rischio e pericolo, giacché non solo viola i presunti limiti della natura femminile ma soprattutto gli effettivi codici maschili che incardinano il potere nella società patriarcale dell'Europa cinque-seicentesca.

Sorprende però ritrovare immutato lo spirito di questi codici nell'Inghilterra di metà Novecento, dopo la prima rivoluzione femminile delle suffragette e gli sconvolgimenti di due guerre mondiali. Soprattutto i due colossali conflitti, a distanza di appena vent'anni l'uno dall'altro, hanno cambiato per sempre nell'isola il posto della donna in casa e sul lavoro. Le hanno aperto le porte della fabbrica. Le hanno indicato la via dell'emancipazione. Eppure sembra che la carica potenzialmente trasgressiva della passione amorosa, di cui la donna è fatta tradizionalmente portatrice nella cultura occidentale, ancora spaventi la massima istituzione del potere politico. A dispetto di mezzo secolo di emancipazione, nell'Inghilterra di Elisabetta II l'amore appare bandito dal trono né più né meno che nel regno della prima.

In primis, è una violazione delle regole la stessa scelta d'amore compiuta dalla giovane regina. Un matrimonio dinastico deve essere dettato dalle convenienze, non dalle inclinazioni sentimentali. È una manifestazione della “spendibilità” di una principessa nell'interesse della società nazionale (patriarcale), e non la soddisfazione delle sue passioni. Inoltre, a peggiorare le cose, si aggiunge la circostanza che la debolezza del cuore si orienti su un *outsider* straniero. Filippo di Grecia sarà pure membro della famiglia reale ellenica, ma nessuno in Inghilterra dimentica che gli antenati sono tedeschi, i parenti sono nazisti e la Gran Bretagna è appena sopravvissuta alla guerra in cui la Germania ha tentato di annientarla.

Elisabetta sfrutta il vantaggio della modernità per fare ciò che la sua omonima non ebbe la forza di fare nel Cinquecento, ovvero legittimare nel talamo coniugale la scelta del desiderio. Ma questo accade prima che la corona, con il suo enorme peso, le poggia sul capo. Quando arriva – troppo presto – il momento di succedere al padre sembra che anche lei, come una sovrana cinquecentesca, si senta costretta a pagare il prezzo della rinuncia per allontanare da sé il fantasma della debolezza muliebre. E poiché vergine non può tornare, eccola mimare in qualche modo la castità dell'antenata: si infligge, stando alla leggenda di corte avvalorata dall'anagrafe dei figli, sette anni di auto-imposta castità. Filippo, già confinato dalla consorte solo in camera da letto, ora viene esiliato pure da lì, privato come in un sacrificio propiziatorio anche dei suoi diritti coniugali.

Nessuno, tranne i diretti interessati, sarà mai in grado di confermare o smentire la verità di queste chiacchiere. Ma il fatto stesso che siano state largamente diffuse indica che, incredibilmente, alla corte di Elisabetta II la donna resta un essere eteronomo proprio come tra '500 e '600. Può avere passioni e ambizioni, e certo più mezzi per soddisfarle, ma esse devono inesorabilmente restare circoscritte in un sistema di valori maschili. E dunque, non può certo essere considerato casuale che la prima vera crisi del secondo regno elisabettiano tragga origine non da un conflitto politico ma dalla ribellione di una donna. Nella "monarchia cerimoniale" del Ventesimo Secolo a nessun sovrano verrebbe in mente di opporsi al "suo" governo, ma a una donna innamorata sì. A incrinare il mito di una famiglia reale "esemplare" sono proprio le velleità di autonomia di una giovane donna che ha la presunzione di sentirsi unica, perché – diceva – "solo io sono figlia di re e sorella di una regina": Sua Altezza Reale la principessa Margaret.

Nelle tragedie di Shakespeare, come abbiamo già osservato, le donne il più delle volte pagano con la morte il conto dell'emancipazione. Non solo la malvagia Lady Macbeth ma anche Giulietta, Desdemona, Ofelia. Una figlia che disobbedisce al padre, o comunque al maschio che ne è padrone, prima viene espulsa dal clan e poi dalla vita. Nella realtà, per fortuna, non si arriva a un prezzo tanto salato solo perché i vincoli socio-affettivo-culturali di solito prevengono il finale tragico. È sufficiente lo spauracchio del ridicolo, la minaccia del bando sociale o delle sanzioni patrimoniali per riportare la ribelle all'ordine. E Margaret, da questo punto di vista, rappresenta un caso di scuola. È l'anno di grazia 1955, la principessa è maggiorenne, adulta e vaccinata. Anche molto, sembrerebbe, innamorata. Ma per quanto lo resterà, una volta privata del titolo di Altezza Reale, dei privilegi, dell'appannaggio? Non per molto, pare pensarlo anche lei. E cede, rassegnandosi a una vita di vizi, per evitare il peccato di un amore socialmente inadeguato. Non è il destino che Diana potrà mai accettare.

3. La vendetta della principessa alla gogna

Quando Lady Di entra in scena la Famiglia e la Corte tirano un collettivo sospiro di sollievo. La ricerca di una “fattrice” reale sembra avere prodotto il risultato ideale. La sposa dell’erede al trono, *ergo* futura regina, è bella, alta, giunonica, dunque presumibilmente fertile. Ignorante come una capra, timida come una *pansé* pare la creatura ideale per condurre un’esistenza apparente: apparente normalità per i sudditi, apparente cordialità per i malati da visitare, apparente dolcezza per i bimbi da accarezzare. Non è forse questo il lavoro dei reali nell’era contemporanea? Ovviamente, i prerequisiti per una sposa reale, ancora in vigore al debutto degli anni Ottanta, risultano scrupolosamente osservati: la fanciulla è doverosamente aristocratica – di uno dei più vecchi lignaggi dell’isola – moderatamente protestante e incredibilmente, nella Londra post-rivoluzione sessuale, vergine.

Che cosa accade per trasformare questo paragone di conformità in una pietra dello scandalo? Quale chimica insurrezionale spinge questa donna qualunque a diventare agli occhi dei Windsor più implacabile di Robespierre, più spietata di un Saint-Just? Non lo sapremo mai, ma è lecito sospettare la complicità di almeno un paio di circostanze: l’ossessione dei media per la principessa che ne fa un mito planetario, e il genio visionario di Gianni Versace che trasforma la goffa ragazzona aristocratica nel corpo del desiderio universale. Una volta assurta nell’Olimpo delle celebrità mediatiche, la vittima predestinata all’altare sacrificale scopre, forse sbalordita, che in realtà è lei a poter rivolgere il coltello contro i suoi carnefici.

La risposta della Corte, come in un rituale macabro dell’epoca barocca, è di dichiararla ufficialmente una strega, primo passo per la condanna al rogo. Veramente, per i cortigiani più ferrigni le fattucchiere sono addirittura tre. Proprio così le chiamano, “le tre streghe di Windsor”, e sono le donne che addirittura in seno alla Famiglia Reale si permettono di rigettare il codice di sottomissione stabilito sin dai tempi della “famiglia felice” di Vittoria e Alberto. Diana del Galles, Sarah di York e Maria Cristina di Kent, moglie del principe Michael cugino della regina: ognuna a modo suo un catalogo di “errori muliebri”. E appare sbalorditivo che questi, nella Corte inglese del Novecento, siano gli stessi – e parimenti inammissibili – di quella del Seicento.

Quali sono infatti le violazioni addebitate a Diana? Contestare il destino pianificato per lei. Infrangere le regole non scritte del mercato matrimoniale dei principi, compresa la supina accettazione del tradimento e il tacito permesso di ricambiarlo. Innamorarsi di un “moro”, o il suo equivalente ai nostri giorni: un *altro*, un diverso, uno straniero, comunque un uomo scelto in spregio degli obblighi di casta e delle regole di convenienza, e magari per soprammercato pure “musulmano” e “abbronzato” come gli ultimi

amanti della principessa. Il reato, a ben vedere, è uno solo: il rifiuto femminile di delegare sessualità o affettività a un parente maschio e adulto. Precisamente come nel XVI secolo. È questo rifiuto che porta le stigmate della devianza e dell’inevitabile punizione fatale. Di nuovo Giulietta, Cordelia, Desdemona. E Diana.

Voglio essere chiaro. L’inserimento della principessa in questa lista di femmicidi non vuol dire affatto che io condivida le teorie del complotto assassino. Diana non è stata uccisa. Ma il suo personaggio sì. Si è trattato proprio di quello che gli inglesi chiamano “*character assassination*”. Una demolizione metodica e largamente condivisa della sua immagine, della sua personalità, della sua stessa auto-stima. È come se in pieno Novecento si fosse riprodotta alla Corte di Elisabetta quella specie di “pulizia etnica” consumata nell’Ottocento dai vittoriani ai danni dei “libertini” del secolo precedente.

Con Guglielmo IV si spense nel 1837 l’ultimo re della generazione dei “*wicked uncles*”, gli zii dissoluti, come presero a chiamarli gli inglesi dopo che l’angelica nipotina dei diabolici vecchietti si fu assisa sul trono. Dissoluti, certo, ma anche eredi di una secolare tradizione libertina che dalla Restaurazione (1660) in poi mescola sessualità trasgressiva e ripudio del conformismo morale, scoperta di nuovi mondi e rigetto delle tradizioni ammuffite, originalità di pensiero e liberazione sessuale, promiscuità ed emancipazione femminile. Perfino le barriere di classe vengono abbattute nella forsennata ricerca di piacere che accomuna gli ultimi Stuart e tutti gli Hannover, pronti come i loro nobili a frequentare i bassifondi e a trasformarsi essi stessi in picari aristocratici pur di strappare un fremito, un’emozione, un’eccitazione non consueta dalla noia.

È una libertà sfrenata di cui anche le donne vengono chiamate a godere, almeno quelle delle classi alte. Come scrive quella gran pettegola di lady Montagu, l’alta società londinese di fine Settecento era governata da una trentina di gran dame che si vantavano di non riuscire a mettere assieme nemmeno un grammo di fedeltà coniugale. Ma questa licenza sessuale non è la sola misura dell’emancipazione. Molto più importante appare il riconoscimento – che dalle *élites* si diffonde all’intero corpo sociale – della sessualità femminile, del diritto delle donne a godere dell’appagamento sessuale alla pari degli uomini e non solo in funzione del loro compito riproduttivo. Perfino Carolina di Ansbach, consorte di Giorgio II, nelle lettere che si scambia con l’innamoratissimo marito indugia nel ricordo dettagliato dei piaceri condivisi a letto.

E non meno importante è che le donne, libere di amare, siano lasciate pure libere di pensare. È nel Settecento londinese che nasce il circolo delle Blue Stockings, antesignane delle francesi *bas bleue*, gentildonne colte, curiose, riflessive, profemministe attaccate per questo dai conservatori

come donne poco femminili, pedanti, noiose. Non lo erano affatto, ma sentivano che la loro ansia di libertà non poteva saziarsi se non con un più forte desiderio di discutere, analizzare, comprendere. Anche Shakespeare avrebbe di che ringraziarle, giacché fu proprio una delle fondatrici del circolo, quell'Elizabeth Montagu, regina dei salotti letterari, a scrivere in difesa del genio inglese contro gli attacchi di Voltaire, e il suo saggio fu la prima incursione di una donna in quella critica letteraria sino allora territorio esclusivamente maschile.

La restaurazione del potere patriarcale sotto il virginale stendardo di Vittoria spazzò via tutto questo. L'aristocrazia conservò licenza di trasgressione sessuale, ma solo al buio e nel silenzio dell'ipocrisia collettiva. L'impero britannico costruito coi sacrifici della *middle class* si tingeva dei cosiddetti valori famigliari, fundamentalmente riconducibili al perbenismo borghese del tipico padre di famiglia, quale si presentava per primo il Principe Consorte. Fu lui a tenere a battesimo con l'adorata mogliettina Vittoria l'ideologia dei reali come "famiglia normale", tutta casa chiesa e lavoro, uno stuolo di figli e severa educazione. Una rappresentazione, ma buona a tenere lontano da Londra il contagio marxista e repubblicano, e a traghettare la monarchia ben oltre le colonne d'Ercole del Novecento.

La prima metà del regno di Elisabetta II si può identificare con l'ultimo guizzo di vittorianesimo. Poi compare Diana e tutto cambia. La ragazzona ignorante, torpida, obbediente, si rivela una formidabile contendente. Tacere e subire? Accontentarsi del primato sociale e rinunciare in cambio al diritto alla felicità? Non è l'idea di Diana Spencer. E non potendosi più spedire alla Torre le principesse ribelli, la Corte ricorre all'arma del ridicolo come già faceva Shakespeare nelle sue commedie per punire le donne restie al giogo. La condotta femminile deviata rispetto alla norma maschile diventa il motore dell'azione comica, che si tratti di una "bisbetica", di una "comare di Windsor", o nella vita vera di una principessa di Galles.

La donna che va in tv a denunciare "un matrimonio troppo affollato", a dichiarare il marito "inadatto a regnare", e perfino ad ammettere le sue proprie infedeltà, non può che essere fuori di sé. Deve, per forza di cose, essere pazza, stupida, bulimica o anoressica, certamente paranoica e affetta da quant'altri disturbi psichici si possano inventare. L'importante è spingerla in angolo, spogiarla di ogni credibilità e perciò stesso renderla inoffensiva, innocua. Visto che non si è piegata, va spezzata. E forse il complotto, *questo* complotto, sarebbe riuscito se il destino non avesse giocato la carta della Morte. Banale, accidentale, in compagnia di un patetico playboy, e ciononostante eroica, grandiosa, insostenibile, perché sotto gli occhi del mondo. E sotto gli occhi del mondo quella fine tragica e troppo precoce metteva anche le responsabilità di chi l'aveva respinta, attaccata, dileggiata. Da morta, la "pazza" diventava l'eroina davanti al cui feretro perfino

Elisabetta doveva chinare il capo.

Era il segno della resa. La monarchia che Diana avrebbe voluto contribuire a cambiare con il suo sorriso, a umanizzare con la sua popolarità, a liberare infine dalla gabbia dorata dei privilegi per avvicinarla alla gente, doveva ammettere che la reprobata aveva ragione. I pianti e il dolore dei milioni che avevano invaso Londra per rendere omaggio alla bara, la disperazione delle masse planetarie unite nel lutto simulato della televisione non consentivano repliche. È la morte tragica della principessa che ha ammutolito i Windsor e ha permesso alle borghesucce Kate e Meghan di arrivare, al braccio dei suoi figli, fin sui gradini del trono. Perciò, come proclamano gli araldi ogni volta che scompare un sovrano, Diana è morta, viva Diana.

Bionota: Antonio Caprarica è giornalista, scrittore e uomo di televisione, studioso di politica estera e di società contemporanea. Giovanissimo redattore sindacale del settimanale *Mondo Nuovo*, è stato poi negli anni Settanta commentatore politico dell'*Unità* e di *Epoca* e condirettore del quotidiano *Paese Sera*. Dalla fine degli anni Ottanta è stato prima inviato di guerra in Afghanistan e Iraq e, quindi, corrispondente fisso del TG1 nei paesi mediorientali con base al Cairo e Gerusalemme; capo degli Uffici di corrispondenza RAI di Mosca (1993), Londra (1997) e Parigi (2006); Direttore del Giornale Radio RAI e di RAI Radio Uno (sempre 2006). Nel 2010 è tornato nella sede di corrispondenza britannica. È autore di romanzi di successo (*La ragazza dei passi perduti*) e vincitore di molti premi di giornalismo, tra i quali: il Premio Gaeta per la letteratura di viaggio; il Premio Ischia di giornalismo internazionale; il Premio Bocconi per le eccellenze italiane, e il Premio Barocco. Fra i suoi molti saggi: *Dio ci salvi dagli inglesi... o no!?*; *C'era una volta in Italia*; *Ci vorrebbe una Thatcher*; *Il romanzo dei Windsor*; *Intramontabile Elisabetta*; *L'ultima estate di Diana*; e *Royal Baby*.

Recapito autore: a.caprarica@gmail.com

Ringraziamenti: Si ringrazia la Comunità Europea per il prezioso supporto a questa ricerca.

Riferimenti bibliografici

- Ackroyd P. 2001, *London – The Biography*, Vintage, Londra.
- Ackroyd P. 2012, *Tudors*, Pan Books, Londra.
- Brown T. 2007, *Lady Diana Chronicles*; trad. it. di Tappa R. e Ferrari M., Corbaccio, Milano.
- Bedell Smith S. 2012, *Elizabeth – The Queen*, Penguin, Londra.
- Cannadine D. 1991, *Declino e Caduta dell’Aristocrazia Britannica*; trad. it. di Lazzari C. e Ceccarelli G., Mondadori, Milano.
- Caprarica A. 2016, *Intramontabile Elisabetta*, Sperling&Kupfer, Milano.
- Caprarica A. 2017, *L’ultima estate di Diana*, Sperling&Kupfer, Milano.
- Cruikshank D. 2010, *The secret history of Georgian London*, Windmill, Londra.
- Gatrell V. 2007, *City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London*, Atlantic, Londra.
- Guy J. 2016, *Elizabeth – The Forgotten Years*, Penguin Books, Londra.
- Linnane F. 2006, *The lives of the English Rakes*, Portrait, Londra.
- Muhlstein A. 1979, *Victoria Regina*; trad. it. di Mainardi R., Bompiani, Milano.
- Paxman J. 1998, *The English – A Portrait of A People*, Michael Joseph, Londra.
- Paxman J. 2006, *On Royalty*, Viking, Londra.
- Picard L. 2003, *Restoration London*, Phoenix, Londra.
- Porter S. 2011, *Shakespeare’s London*, Amberley, Stroud.
- Pimlott B. 1997, *The Queen, A Biography of Elizabeth II*, Harper Collins, Londra.
- Wilson A.N. 2003, *The Victorians*, Arrow Books, Reading.
- Wilson B. 2007, *Decency & Disorder – The Age of Cant 1789-1837*, Faber and Faber, Londra.
- Wilson A.N. 2015, *Victoria, A Life*, Atlantic, Londra.
- Worsley L. 2010, *Courtiers – The Secret History of the Georgian Court*, Faber and Faber, Londra.

NATIVE SPEAKER STANDARD ENGLISH VERSUS ENGLISH AS A LINGUA FRANCA Where would Shakespeare stand?

THOMAS CHRISTIANSEN

Abstract – Sceptics of the utility of studies into ELF (English as Lingua Franca) typically dismiss it as a kind of “Broken English”: a “degrammaticalised” code akin to a so-called pidgin. The implication is that ELF variations are only explicable in terms of interlanguages (Selinker 1972) and ELF users are merely L2 learners who fail to achieve full competence and who involuntarily mix elements from their L1 with the target language. In essence, according to this view, ELF users’ major failing is their inability to replicate Native Speaker Standard English sufficiently well. By contrast, scholars specialising in ELF emphasise, among other things (such as the rights of ELF users to negotiate their own norms), how the notion of the existence of a single, immutable standard is highly questionable (Seidlhofer 2011). As many descriptive, as opposed to prescriptive, linguists of all persuasions have pointed out, a key feature of any linguistic system is its power to generate new structures and forms and generally to be creative, which of course is a central factor in linguistic change and the evolution of languages in general (Seidlhofer, Widdowson 2009). Indeed, according to Widdowson (2015), the emphasis of ELF is not the *variety* of a homogenous speech community but of the *variations* that spontaneously emerge when speakers of different L1s communicate with each other. In this chapter, we will examine the English of William Shakespeare, the “nation’s bard” (Hudson 2008) and a figure often appropriated by prescriptionists as an exemplar of the beauty and power of the English *language* (rigorously in the singular). We analyse Shakespeare’s English as an example of a variation of English in order to illustrate how processes such as adaptation and accommodation together with strategies such as translanguaging (García and Li 2014), inherent in ELF, are neither new nor foreign and can be found in native speaker variations of English, even those which enjoy the highest artistic prestige.

Keywords: ELF; linguistic creativity; linguistic variation; Standard English; translanguaging.

1. Introduction

It has become almost a platitude to define English as an international language used as the default for medium for communication of all kinds (see for example: Christiansen 2016a, 2017; Chevillet 1994, Crystal 2003; Graddol 1998, 2010; McArthur 1998). However, as Seidlhofer (2005, p. 339)

points out, there is a need to distinguish between English when it is used for both international and intranational communication, that is, also between native speakers, and when it is used specifically between speakers of languages other than English (i.e. non-native speakers) and for which *English as a Lingua Franca* (ELF) is widely accepted as the most appropriate term.

Treating the English used between non-native speakers of English as anything other than a defective interlanguage, an imperfect copy of the native speaker “original”, has met with opposition from many traditionalists who refuse to accept that ELF may constitute a legitimate form of English in its own right. Seidlhofer (2011, pp. 28-63) presents a comprehensive critique of the nativeness principle (the idea that non-native speakers should emulate native speakers) on both theoretical and ethical grounds. Citing numerous other scholars, she establishes that the concept of nativeness constitutes a dogma: rarely challenged yet ill-defined, and which is of limited use when seeking to understand in particular ELF.¹ She also argues that ELF users, whether NES (Native English Speakers) or NNES (Non-Native English Speakers), deserve the same rights to set their own norms as do NES using English as a Native Language (ENL) because firstly they constitute the majority and secondly because ELF variations must evolve to reflect their needs, concerns and goals when communicating. Furthermore, Seidlhofer questions the utility of the concept of Standard seeing that it represents an ideal rather than an actual variety and is grounded in the idea of stability and fixedness, which runs very much counter to linguistic reality.²

Following this line, numerous scholars³ have studied the phenomenon of ELF and regrettably, their position has come to be contested in some quarters by those who advocate the more traditional approach, according to which, English is only English when it is spoken by an NES and where it conforms to the norms of the so-called Standard at that: a position which we will refer to here as NES Standard.

Regarding this controversy, examination of the works of Shakespeare (1564-1616) may be revealing as he is often regarded as one of the greatest figures, if not *the* greatest figure, in English literature. He is universally

¹ For a summary of her arguments, see Christiansen (2018).

² According to Widdowson (2015, p. 363): “Variety status is achieved when variations become conventionalized and so settle into what is taken to be a systematic state, in other words, when variation is taken to be regularized to the extent that it constitutes language change. But since language is, as Labov and the complexity theorists have made abundantly clear, intrinsically variable, dynamic, emergent, continuously in flux, the identification of a variety depends on supposing that variation is in a state of suspended animation. In other words, it is an ideal construct, a convenient fiction.”

³ To name but a few: Firth, House, Jenkins, Mauranen, Seidlhofer, and Widdowson.

acclaimed as a master of his native language, English,⁴ someone whose qualities as a writer and wordsmith can be agreed by those on both sides of the NES Standard vs. ELF debate. Revealingly, the expression “the language of Shakespeare” is often used to refer to the English language as a whole, in particular in its most beautiful and artful manifestations.

Of course, we cannot know directly what Shakespeare’s attitudes were to the idea of a standard variety or how he viewed the way non-native speakers spoke English (as an inhabitant of London, he would have had the opportunity to have regular contact with people from other parts of England, Great Britain, and also from the Continent – for example, France, the Low Countries, Spain, Portugal, Italy – and even further afield such as Africa or South Asia). Even if we were to find some of his opinions on the matter preserved in some document, it would (apart from being a monumental find given how few documents other than his works that we actually have relating to him) be largely irrelevant to our purposes here, as people’s professed attitudes and their behavior may often be at odds (see Christiansen 2017 on attitudes to ELF).

More usefully, we can look at the language he uses in those of his works that we have copies of and see what this can tell us about whether in his observable linguistic behaviour he fits more naturally within the NES Standard or the ELF camp.

2. Contrasting ELF with NES Standard English

To ascertain whether Shakespeare’s language adheres either to a NES Standard model or an ELF model, we can refer to Seidlhofer’s summary of the conceptual differences between English as a Foreign Language (EFL) and ELF, as the description that Seidlhofer provides for Foreign Language (EFL) is suitable also for what we have chosen to call NES Standard. This is no coincidence because EFL, traditionally seen, is a model based on NES Standard which L2 learners are expected to emulate: the same process popularly known as the nativeness principle as mentioned above. In Table 1, we reproduce Seidlhofer’s summary, for reasons of clarity replacing her title for column two “Foreign Language (EFL)”, with “NES Standard”.

⁴ Such mystery surrounds the actual life and person of Shakespeare that it has been argued that the author (or authors indeed) of his works only used the name “Shakespeare” as a pseudonym and was in reality various other people including the Earl of Oxford, Francis Bacon, Christopher Marlowe, or even Elizabeth I (over 80 candidates have been proposed – see Gross 2010). Some have even argued that he was a foreign born and thus not an L1 English speaker, for example, Giovanni Florio, one Michelangelo Crollalanza, Sheik Zubayr bin William or indeed Miguel de Cervantes. If Shakespeare really were an L2 English speaker and originally from somewhere outside the English-speaking areas of the British Isles, it would of course be a delicious irony in the context of debate about the merits of ELF, but it is, in any case, highly unlikely.

| | NES Standard | Lingua Franca (ELF) |
|-----------------------------|--|--|
| Linguacultural norms | pre-existing, re-affirmed | ad hoc, negotiated |
| Objectives | integration, membership in NES community | Intelligibility, communication in a NNES or mixed NNES-NES interaction |
| Processes | imitation, adoption | accommodation, adaption |

Table 1

Conceptual Differences between EFL and ELF (Seidlhofer 2011, p. 18) with “English as a Foreign Language (EFL)” replaced by “NES Standard”.

In the subsections below we go through the three rows of the table examining whether Shakespeare’s English fits more easily in the NES Standard column or the ELF one.

2.1. *Linguacultural norms*

Shakespeare was presumably writing for a NES audience but in his time the concept of Standard was very different to that of today because, although norms for English were starting to come into being for official use for public administration,⁵ English had only come to enjoy the status as predominant language in England a relatively short time before.⁶ Furthermore, until printed material became cheap and easily available, which since the introduction of mechanical movable type printing was becoming the case, the language consisted of a range of different varieties, with very different lexis, grammars and pronunciations, and, in the written language alternate spellings abounded.⁷ Shakespeare, in particular, was writing at a time when English was undergoing radical transformations in its transition from its Middle to Early Modern incarnations. Some of these changes, in particular with lexis, have been attributed to Shakespeare himself.

Because of this, it can be convincingly argued that, in Table 1, Shakespeare’s variation of English fits more naturally into the ELF cell on the

⁵ According to Bailey (1991, p.3) “Far from a nineteenth-century image, *standard* was applied to prestige varieties of a language as early as 1711, and then the term merely codified a notion already old. Before that, by the end of the sixteenth century, the phrase *King’s English* had come into use to label normative forms if not actual royal usage”.

⁶ During the Middle English period (1100-1450. according to Graddol 1998, p. 7), as a consequence of the Norman Conquest, the status of English declined and had been largely replaced among those in power by French.

⁷ This is evident in the works and writings of Shakespeare himself. On the six surviving documents agreed by most to contain his signature, he spells ‘William’ in four different ways and ‘Shakespeare’ in no less than five.

table as regards linguacultural norms since it constitutes a case where norms are ad hoc and negotiated rather than pre-existing or re-affirmed. Evidence for this comes from the fact that Shakespeare is, by today's standards, eclectic, if not to say sometimes inconsistent, in his choice of forms.

For example, he uses both 'ye' / 'you' (the former, so traditional grammarians would have believed, the object form: the latter, the subject) apparently interchangeably:

- 1) Hang **ye**, gorbellied knaves, are **ye** undone? No, **ye** fat chuffs;
I would your store were here! On, bacons, on! What, **ye** knaves!
Young men must live. **You** are grand-jurors, are **ye**? We'll jure **ye**, faith.
(*Henry IV Pt 1*)

In Example 1, Shakespeare appears to favour *ye* over *you* as a second person plural pronoun even as a subject. There is one case of 'you' however, which forms part of a question-tag structure. Revealingly, in the tag itself, the *ye* form is used, not *you* again. Of course, the one case of *you* may be put down to an oversight on his part or even on the part of the compositor doing the typesetting.⁸ It is also possible that in some of these cases, Shakespeare is using *you* as a stressed and *ye* as an unstressed form (i.e. rather like a contemporary writer may, using a colloquialism, write "y'know" for the unstressed 'you' in "you know").

In other cases, Shakespeare seems to use interchangeably 'you' and 'thou' and related forms such as *ye*, *thine*, *your*, *thysel*f for second person singular thus ignoring the convention dating from Norman times under the influence of French that *thou* should be used as a *T-form* and *you* a *V-form*.⁹

- 2) PRINCE. [comes forward] Peace, **ye** fat-guts! Lie down, lay **thine** ear close to the ground and list if **thou** canst hear the tread of travellers.

(*Henry IV Pt 1*)

⁸ It must be borne in mind that compositors would often adapt the text that they had been given to set to fit into the layout of the page (for example add or remove letters to make lines fit in the space available or maybe substitute some letters for others or use apostrophes for the same reason or merely because they had run out of that particular character). Studies have been done specifically into the typesetting of the *First Folio*, with scholars trying to discover which of the nine different identified compositors worked on a particular section of the text (see the work of Charlton Hinman, inventor of the "Hinman Collator", editor of the *Shakespeare Quarto Facsimiles* and *The Norton Facsimile: The First Folio of Shakespeare*).

⁹ Simplifying somewhat, T-forms refer to addressees with whom the addressor is on familiar terms; V-forms to those to whom, for whatever reason (and in different cultural contexts different factors may come into play), the addressor wants to show respect: see Brown and Gilman (1960).

In Example 2, in the same line, Prince Henry addresses Falstaff initially with ‘you’ (*ye*) and subsequently with ‘thou’ (*thine, thou*). By Shakespeare’s time, ‘thou’ was becoming archaic (although it was used extensively in the *King James Bible* of 1611),¹⁰ but he used it frequently (by our count, *thee, thine, thou, thy* and *thyself* together occur 14,318 in his collected plays and sonnets).¹¹ It could be argued that the change from ‘you’ to ‘thou’ in Example 2 is the sign of a deteriorating relationship between addressor and addressee,¹² but this seems barely plausible when the initial *ye* is accompanied by an insult “fat guts”, indicating that the relationship has already taken a turn for the worse, and the switch to *thine* comes so soon after: only half a dozen words.

The co-occurring equivalent forms function rather like synonyms, which can be equated to translation at an intralingual level.¹³ This mixing of different synonymous forms can thus be seen as involving similar processes to *translanguaging* (which we shall discuss further below in Section 2.3), where words, phrases or underlying structures from one language may be used within another. Such switching is also apparent elsewhere in Shakespeare with other grammatical forms. Most importantly perhaps, the way he constructs questions and negatives.

In Middle English, questions, as in most European languages today, including the Romance and the other Germanic, were formed by inverting subject and verb (e.g. “think you?”). Similarly, the negative involved putting the negative particle after the verb (e.g. “you think not”). In Shakespeare’s time, the current form involving employment of *supplementary ‘do’*¹⁴ emerged, at least in the written language.¹⁵

¹⁰ “During Early Modern English, the distinction between subject and object uses of *ye* and *you* gradually disappeared, and *you* became the norm in all grammatical functions and social situations. *Ye* continued in use, but by the end of the 16th century it was restricted to archaic, religious, or literary contexts. By 1700, the *thou* forms were also largely restricted in this way.” See Crystal (1995, p. 71)

¹¹ Compared to 21,154 for various forms of ‘you’. Some of these latter will of course be second person plural, where ‘thou’ would not be used. Some indication of the relative proportion of ‘thou’ to ‘you’ for second-person singular can be gleaned by comparing the figures specifically for *thyself* and *yourself* (which, as opposed to *yourselves*, is unequivocally singular): 197 vs. 280, indicating, by this simple gauge at least, that Shakespeare uses ‘thou’ for second person singular approximately 41.30% of the time.

¹² See Crystal and Crystal (2008).

¹³ See Jakobson (1959) who distinguishes between translation which is intralingual (paraphrase) and interlingual (translation proper) as well as intersemiotic (transmutation).

¹⁴ For this term and a discussion of *supplementary do*’s features see Christiansen (2002).

¹⁵ Traditionally, this structure has been seen as a relatively late development in Middle English, arising out of the causative structure “he did them a castle build” (i.e. in contemporary English, “he had a castle built for them”) – see Barber 1993, pp. 188-191. More recently, some, including Van der Auwera and Genee (2002) and McWhorter (2008), have argued that it owes its origins

As with the second person pronouns, Shakespeare can be seen to mix the two forms: inversion and addition of *not* to the lexical verb; or the use of *dummy 'do'* in questions and negatives functioning syntactically as an auxiliary. For example, looking at negatives, and taking the example of one verb, we find that in his surviving works, Shakespeare uses the various forms of “doubt not” (i.e. ‘doubt’ and its various inflections: *doubt/doubts/doubted/doubt'st*) 35 times and “do not doubt” (with the various forms of ‘doubt’) 11 times: an approximate ratio of three to one.

In part, this can be explained by the fact that changes in Shakespeare’s language reflect the changes in the English language as a whole during his lifetime. It is indeed possible to see how his use of the more modern form increases over time and his employment of the more archaic form correspondingly decreases, providing that the chronology of Shakespeare works that we adopt is accurate. The actual order in which Shakespeare’s works were actually written or first performed (as opposed to published) is often a matter of conjecture and is the source of much dispute among scholars. Here, we adopt the chronology cited by Mabillard (2000).

On Figure 1, we show occurrences of ‘doubt’ plus ‘not’ and for “do not doubt” calculated by us using concordance software, *AntConc 3.4.4w* (Anthony 2014), according to the year in which the work they come in was written. Mabillard narrows down the date of writing for each work to within a two year period (e.g. *Romeo and Juliet* 1594-5), to simplify, on Figure 1 below, we just cite the first of these (e.g. the data for *Romeo and Juliet* is put under the heading of 1594). It should also be pointed out that 1610 does not appear on the x axis because, in the chronology used here, there are no works dating from this year. The figures are weighted according to how much Shakespeare wrote in the same period. For example, the number given on Figure 1 for occurrences of “doubt not” in 1591 (the year in which Mabillard argues that he wrote *Henry IV* parts 2 and 3) is 1.21. This is the number of actual occurrences (6) divided by the number of words in the aforementioned works (49.733), multiplied by 10,000, this latter being an arbitrary figure chosen merely to magnify the number so to avoid figures which contain too many zeros after the decimal point and which are difficult to elaborate and consequently to present on graphs.

to Celtic languages and may have existed as a spoken form as long before as the Old English period, mainly in the speech of a sizeable British (Celtic) underclass in Anglo Saxon England.

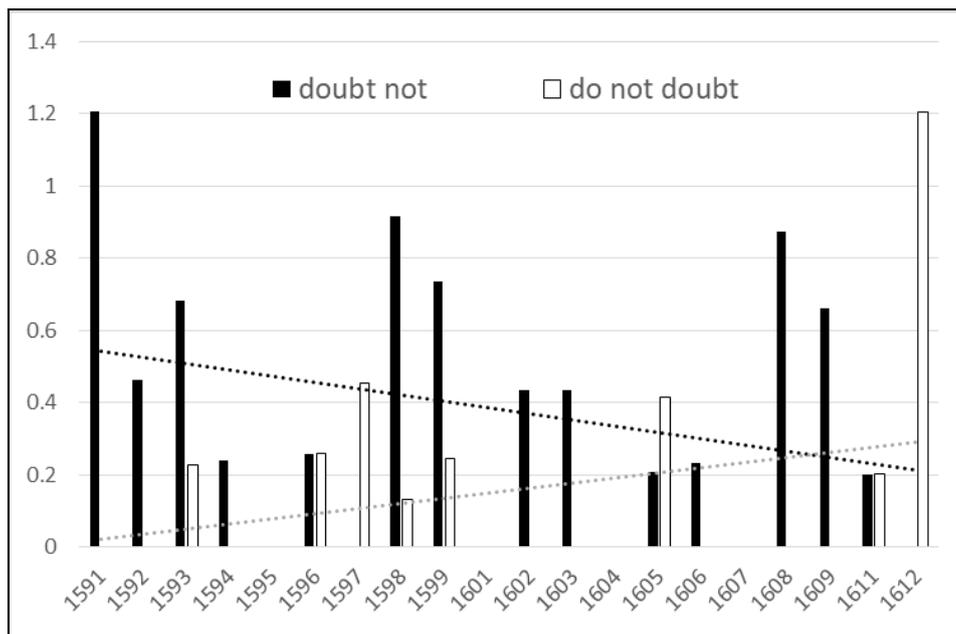


Figure 1

Number of words per year divided by occurrences of ‘doubt’ + ‘not’ versus ‘do not’ + ‘doubt’.

Looking at the *trend lines* (or *lines of best fit*) for “doubt not” (black dashes) and “do not doubt” (grey dashes), it can be seen how, as the former, older form gradually decreases over Shakespeare’s 21-year writing career, the newer form gradually increases, the two lines being almost symmetrical. That there is a rise in use of the modern form over time is to be expected – and indeed, to a degree, some scholars have based their chronologies also on the linguistic characteristics of the text: precisely the occurrence of certain more archaic or more modern forms (together with historical evidence in general such as mentions in documents or eye witness accounts).

The regular pattern seen on Figure 1 for “doubt not” and “do not doubt” is not a one-off and a trend line at a very similar rate of increase emerges when look at figures, using *AntConc* 3.4.4w (Anthony 2014) again, for occurrences of “do not” in its various forms for all verbs across the same Shakespeare chronology and using the same weighting system (Figure 2):

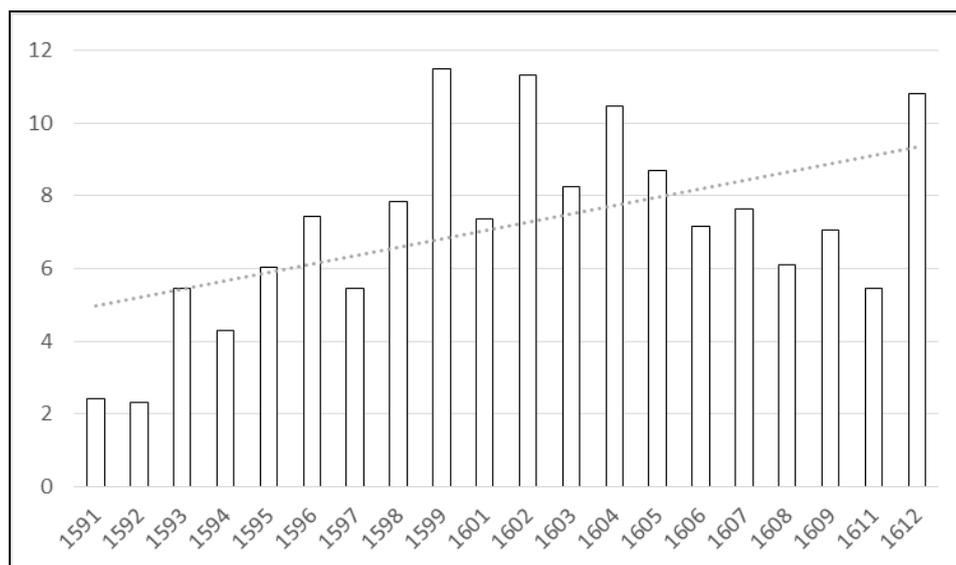


Figure 2
Number of words per year divided by occurrences of verbal negation with “do not” + lexical verb.

Another change in English happening at the time that Shakespeare was writing and which is visible in his works is the gradual decline of third person forms ending in *-eth* and their replacement by the so called *third person 's'*, the latter being an innovation that had started in Northern varieties of Middle English.¹⁶ This is illustrated on Figure 3 using the same software (Anthony 2014) and weighting system as in the previous two graphs. Here we use the verb ‘have’ as an exemplar of this trend, because as well as being a very common verb, which can be used both as an auxiliary and as a lexical verb (e.g. in the sense of possess), both of the forms *hath* and *has* are monosyllabic, meaning that whether one or the other is used has no effect on the meter, which is an important consideration with Shakespeare, whose plays are typically in blank verse (unrhymed iambic pentameter).¹⁷

¹⁶ See for example Culpeper (1997, p. 55).

¹⁷ For example *oweth* would be disyllabic, *owes* monosyllabic, so one might be used rather than another for reasons of meter as in “Such dutie as the Subject **owes** / Even such a woman **oweth** to her husband” (*The Taming of the Shrew*) – Example from Salmon and Burness (1987, p. 350).

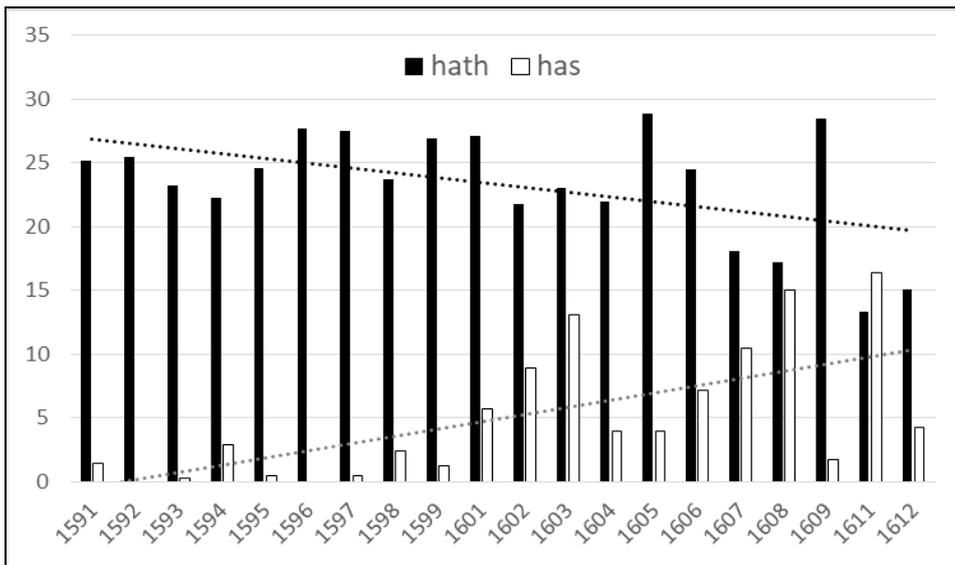


Figure 3
Number of words per year divided by occurrences of *hath* vs. *has*.

By contrast, an examination of *hast*, the archaic second person singular form, using the same concordancer (Anthony 2014), shows that Shakespeare is more reluctant to replace it by the more modern form *have*. On Figure 4, the trendline for *hast* drops only slightly, much less than that for *hath*, for example.

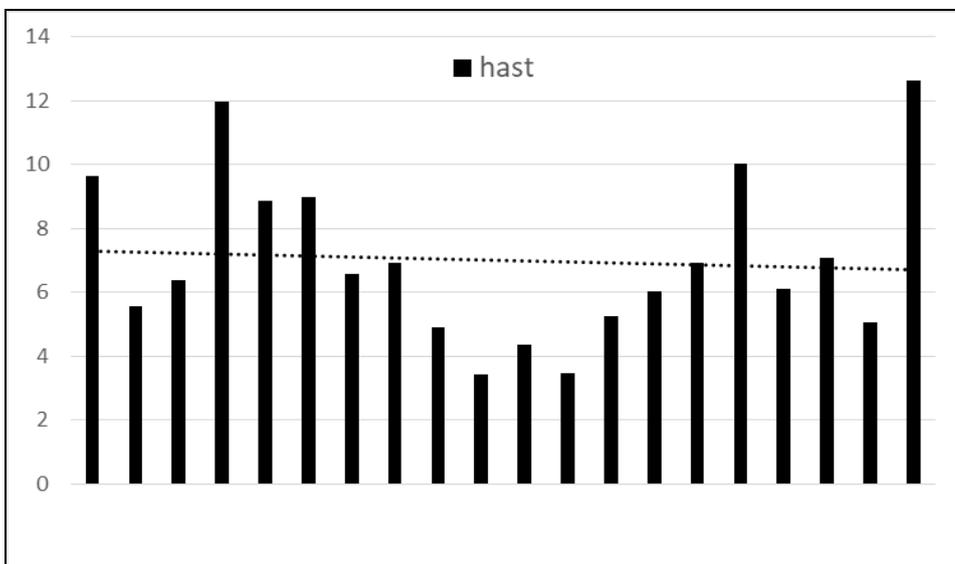


Figure 4
Number of words per year divided by occurrences of *hast*.

Figure 4 shows that linguistic change, especially on the part of an individual speaker, is rarely uniform, and the actual rate may differ from item and item and depend on diverse factors. For example the use of *hast* is linked also to

use of *thou*. As we point out above, Shakespeare seems fond of this archaic form and so it would seem rational of him to continue to use *hast* too, as the two go naturally together. The fact that ‘have’ is also both a primary auxiliary and a common lexical verb may also be relevant as it is often the most frequently used linguistic forms that change the most slowly, precisely because they are always in use and ingrained in linguistic habit.

Some scholars see in the distribution of older and more modern forms in Shakespeare’s works and, in particular, the gradual greater use of the latter, a sign not that Shakespeare is following the same trends as the rest of the speech community but rather that he is to a degree a trendsetter. As his confidence as a writer grows, so does his willingness to experiment both with dramatic genres and also with language.¹⁸ In the same way, that he was not afraid to depart from the Aristotelian unities or from the rigorous distinction between tragedy and comedy, Shakespeare learnt to mix old and new linguistic forms, formal and colloquial language in a fashion that shows that, even if such a thing as a standard had existed at his time, in all likelihood he would not have been diligent about adhering to it.

Evidence for this is also found in the fact that Shakespeare’s works are the source of a considerable number of new words in the English language.¹⁹ Many have taken this to mean that Shakespeare was one of the greatest innovators ever in terms of English lexis, which perhaps he was. However, one can never be sure how many of the words first found in Shakespeare were actually his creations. At the very least, even if he just happens to be the oldest recorded source for many Elizabethan terms (and it must be remembered that there is no trace of much literature and drama of the time),²⁰

¹⁸ See, for example, Salmon and Burness (1987, p. 350): “What is apparent [...] is that in the earlier plays we see the effects of a variety of traditional influences on the young playwright, influences that advocated a sharp line of distinction between the language of literature and the language of conversation. The sixteen later plays, on the other hand, reveal a more mature Shakespeare unfettered by any rigid principle or attitude, making greater use of the flexibility or plasticity of the language to achieve an effective union of the language of conversation and the language of literature. In these plays he breaks away from the reliance on the *eth* ending as a kind of mechanical tool and achieves stress, sound, and meaning instead through a freer grammatical usage, a more subtle distribution of words and use of diction, and through the use of metrical innovations.”

¹⁹ Over 2,000 according to the *Oxford English Dictionary* (see Jucker 2000, p. 51), a figure which some think is an overestimate because the original compilers of that dictionary in the late nineteenth century were more inclined to use Shakespeare’s works as a source than those of his contemporaries. Recent research has discovered many words attributed to Shakespeare in earlier documents (see Hope 1999). A slightly lower figure often cited today is 1,700.

²⁰ To cite Bryson (2007, p. 18), “Of the approximately three thousand plays thought to have been staged in London from about the time of Shakespeare’s birth to the closure of the theatres by the Puritans in a coup of joylessness in 1642, 80 per cent are known only by title. Only 230 or so play texts still exist from Shakespeare’s time, including the thirty-eight by Shakespeare himself – about 15 per cent of the total, a gloriously staggering proportion.”

it still shows that he was certainly no linguistic conservative and, if not the actual coiner of a given word, was typically an eager early-adopter. With this propensity to use ad hoc forms and, through invention and experimentation, negotiate new norms, on Table 1 above, Shakespeare would naturally gravitate more to the ELF side of the linguacultural norms than to the NES Standard.

2.2. Objectives

As regards the objectives listed on Table 1, it would, at first sight, seem fairly clear that Shakespeare's English fits most easily with NES Standard, as it is presumably used for integration, membership in the NES community. However, one of the failings of the whole EFL approach (which, as we say in 2.0, can be associated with the idea of the NES Standard) as also mentioned by Seidlhofer (2011) or Christiansen (2018) is that, even today, it rests on the dubious assumption that there exists a *single* NES community using a *single* variety (i.e. a standard).

Most scholars agree that Shakespeare grew up in a small market town in the West Midlands region of England eventually appearing as a young man in London, much smaller than today but already a bustling multilingual and multiethnic city. Throughout his life, he would no doubt have been exposed to different varieties of NES English; at school, he undoubtedly learnt Latin and Greek, and, in London, he must have frequently encountered other more modern languages too.²¹ Indeed, as Christiansen (2014) points out, Stratford itself was found on important wool route very close to the boundary of three major Middle English dialect areas and thus, even if he had never left his hometown, he would have had the opportunity there to be exposed to different varieties.

Regional variation in the Early Modern period was much greater than that found today. For example, Caxton, in his "Boke of Eneydos" (c.1490) tells the tale of some Northern English merchants being stranded on the Kent side of the Thames Estuary who had difficulty in buying "eggys" (the word for eggs in their Northern variety) because they did not know the Southern English word ("eyren").²² This well-known story shows that, during the Middle English period at least, England was hardly a homogenous speech community and there were certainly occasions when communication between

²¹ It is widely supposed that he knew Italian or French at least because some of his works are based on Italian works which he may have read in the original Italian or in French translation – see Mullan (2016). As we shall see in Section 2.3, in *Henry V*, some of the dialogue is in French.

²² In fact, the modern Standard form *egg* is originally Old Norse and displaced *ey* Old English (Anglo Saxon) in the Middle English period. See Baugh and Cable (1993, pp. 191-192).

NESs resembled that between NNEs or between NNEs and NESs as typical of ELF contexts today.

Shakespeare was living a hundred years or more after the time of Caxton's anecdote but it can be assumed that little had changed as reflected in the loose adherence to linguistic norms evidenced in his writing discussed in Section 2.1. Regarding Shakespeare's use of specific elements from different regional dialects of English, in addition to his native Warwickshire, it is reasonable to suppose that, in London, many different varieties of English were being used and Shakespeare would have been exposed to them. In addition, of course, in his notorious "lost years" (1585-92), it is possible that he was travelling round to different parts of Britain,²³ perhaps even abroad. It is however difficult to verify any of this, mainly because very little reliable information is recorded about the various dialects of his time. The situation is complicated by the fact that many unfamiliar words have been described as dialect from Warwickshire or from areas close by simply because Shakespeare used them.²⁴ More recent research has found that such Shakespearean terms as *mazzard* (a type of cherry and used as a slang word for head) used in *Hamlet* and *Othello*, originally assumed to be, like Shakespeare, distinctly Warwickshire in origin, are also used by other writers from elsewhere in England.²⁵ It has proven difficult to establish whether or not many expressions used by Shakespeare are from Warwickshire and the same can be said of any other regional terms that he may use from other areas of England, or the British Isles in general.

One can however collect data on Shakespeare's use of elements of languages other than English, that is, on his translanguaging (see Section 2.3). Crystal and Crystal (2008) identify four basic categories of use of languages and dialects: lexis, expressions,²⁶ pronunciation and mock (i.e. elements used humorously in imitation of a language or variety)²⁷ from six distinct languages: French, Latin, Spanish / Italian, Irish, Scots and Welsh.²⁸ In Figure 5, we give a summary of their results:

²³ One popular theory has him as a recusant Catholic and private tutor in Lancashire in this period (see Bryson 2007, pp. 56-60).

²⁴ And here considerations of Shakespeare's identity came into play: whether he really was who most people believe him to be or one of the other alternatives put forward (see footnote above).

²⁵ See Barber (2016).

²⁶ E.g. "*veni, vidi, vici*", *Julius Caesar*

²⁷ E.g. mock French "*couple à gorge*" ("to cut the throat") *Henry V*

²⁸ In the case of the last three, it is unclear whether Crystal and Crystal are talking about the English from these areas (e.g. Scots) or the local Celtic language (e.g. Gaelic). Seeing however that in all three they limit themselves to pronunciation, this is not a serious omission.



Figure 5
Languages and dialects in Shakespeare's plays (Crystal, Crystal 2008).

As can be seen, overall, when Shakespeare does not use English, his main sources for lexis are French and Latin, together, to a lesser degree, with Italian / Spanish. Latin is the main source for expressions. As regards pronunciation, when in effect he has characters speak in a regional or foreign accent, Shakespeare seems to favour Welsh, then French and to a smaller extent Scottish and Irish. The high figure for Welsh (all instances found in *Henry V* or *Merry Wives of Windsor*) seems surprising – not least considering his lower use of Scottish pronunciation even though he set a whole play (*Macbeth*) in Scotland²⁹ – until one remembers that Shakespeare was from the West Midlands, which borders onto Wales, and thus was perhaps more familiar with Welsh accents.³⁰

The specific issue of whether Shakespeare is more oriented towards intelligibility and communication in a community made up of NESs of different varieties of English in an analogous way to ELF contexts than towards integration and membership in another speech community in a way reminiscent of NES Standard is best discussed in the context of the bottom row

²⁹ Perhaps with *Macbeth*, the fact that Shakespeare's new king and patron was himself Scottish made him wary of risking *lèse-majesté* by attempting any Scottish accents. Indeed, all the examples of Scottish features that Crystal and Crystal identify are from *Henry V*, presumably written in 1598-9.

³⁰ In Anglo Saxon times, Stratford-upon-Avon was situated in the kingdom of Mercia (Old English *Miercna rīce*: "border people"). Indeed, more specifically, it was on the north east border of the West Saxon subkingdom of Hwicce (covering parts of what today are Avon, Gloucestershire, Worcestershire, and South West Warwickshire), which seems to have been populated by a large British (Celtic) community long after the Anglo-Saxon conquest.

of Seidlhofer's table (Table 1), which deals with processes: accommodation and adaptation. This we will do in the next subsection.

2.3. Processes

As we have pointed out in Section 2.1., the fact that Shakespeare is such a linguistic innovator willing to use new syntactical devices and structures and above all a coiner, or at least an enthusiastic early-adopter, of so much new lexis shows that he was no mere imitator or slavish adopter of other peoples' norms in a way analogous to an avid adherent to the NES Standard or a traditional foreign language learner.

On her table of the conceptual differences between NES Standard and ELF (Table 1), Seidlhofer highlights two processes that she associates with Lingua Franca (ELF): accommodation and adaptation. *Speech (or later Communication) Accommodation Theory* (Giles, Smith 1979) has it that, in speech events, speakers will tend to either converge with the other participants (e.g. broadly adopt the same or similar linguistic features), or diverge from them. The former is motivated by a wish to associate oneself with one's interlocutors, the latter by a wish to distant oneself from them. On Table 1, accommodation in this sense could also be seen as allied to the processes of imitation and adoption (e.g. the desire of a non standard variety user or foreign language learner to fit in with the NES Standard using community). However, this is not real accommodation as it is one-sided; little if any tolerance is shown by the NES towards the learner's variation of English, which, as we say in 1.0, when it differs from the NES norm, is typically dismissed as an aberration. In ELF contexts however, accommodation is ideally two-sided, with each participant making allowances for the other. Indeed, even NES may end up using some Non-Standard forms originally used by NNEs such as "Last October I had the *possibility* to attend a workshop" (Forche 2012, p. 468).

Of course, with Shakespeare, we have in essence only a monologue. Although he is obviously communicating with other people, his audience and readership, we do not see him actually indulging in two-way interaction with anyone else; only the semblance of such dialogue when his characters talk to each other, which is however a fabrication, not an example of authentic discourse between different speakers. Nonetheless, Accommodation Theory has been applied to some of Shakespeare's dialogues concentrating on the way that his characters may deliberately try to converge linguistically with other characters (e.g. Armando's letter describing Costard's meeting with Jaquenetta in Act 1, Scene 1, *Love's Labour's Lost* – Keller 2009, pp. 113-114). Some imitation of accommodation, which in this case involves translanguaging, can also be found in *King Henry V* where some of the dialogue, especially that

involving Princess Katherine, is in French, in particular Act V, Scene II where King Henry proposes to her (Example 3):

3) KATHERINE. Is it possible dat I sould love de enemy of France?

KING HENRY. No, it is not possible you should love the enemy of France, Kate, but in loving me you should love the friend of France; for I love France so well that I will not part with a village of it; I will have it all mine. And, Kate, when France is mine and I am yours, then yours is France and you are mine.

KATHERINE. I cannot tell vat is dat.

KING HENRY. No, Kate? I will tell thee in French, which I am sure will hang upon my tongue like a new-married wife about her husband's neck, hardly to be shook off. **Je quand sur le**

possession de France, et quand vous avez le possession de moi-

let me see, what then? Saint Denis be my speed!- **donc votre est**

France et vous etes mienne. It is as easy for me, Kate, to

conquer the kingdom as to speak so much more French: I shall never move thee in French, unless it be to laugh at me.

KATHERINE. **Sauf votre honneur, le Francais que vous parlez, il est meilleur que l'Anglais lequel je parle.**

KING HENRY. No, faith, is't not, Kate; but thy speaking of my tongue, and I thine, most truly falsely, must needs be granted to be much at one. But, Kate, dost thou understand thus much English- Canst thou love me?

KATHERINE. I cannot tell.

(Henry V)

Switching from one language to another, is of course, a kind of accommodation on the parts of both King Henry and Katherine. Shakespeare has both use versions of each other's languages that clearly do not conform to any native speaker standard. Nonetheless, communication continues because each is making allowances for the other, processing the marked versions of their language which the other produces and responding appropriately. For example, in the first line, it seems that Shakespeare wants Katherine to be played with a strong French accent. King Henry does not ask her to repeat or request clarification or attempt to correct her, but replies as if there was nothing marked about her English at all. When, later on in her penultimate turn, she speaks in French, he answers in English as if she had addressed him in that language. This kind of discourse, albeit fabricated, shows that Shakespeare is at least aware of the kind of contexts where inter-linguistic accommodation of the kind that Seidlhofer associates with ELF could occur and how it might manifest itself.

The translanguaging (Garcia and Li 2014) in Example 3, is not only there as a manifestation of linguistic accommodation, it also has a definite

interpersonal dimension. King Henry switches from English to French not only to communicate his message more effectively to Katherine but also as a sign that he wants to ingratiate himself (converge) with her. It has the desired effect and she even compliments him on his French. It is interesting that, in the next line, he continues in English (perhaps because Shakespeare does not want to risk excluding the audience from more of the dialogue than necessary) and she in return replies in English. On face value then, King Henry's use of French has as much an interpersonal function (a way of facilitating interpersonal and social interactions) as an ideational one (a way of representing ideas about the world).³¹

On a more general level, the linguistic eclecticism highlighted in Section 2.1 constitutes in itself accommodation of sorts as it is the product of Shakespeare modifying his own language presumably to converge with that of his audience seeing that the general observable trend is for him to increasingly use forms which had then become mainstream. Of course, it is also possible that in some respects, he was in fact diverging – as would be the case initially if he were a trendsetter because initiating a change implies abandoning an existing norm.

Adaptation is one of the main ways in which accommodation manifests itself. In essence, it involves the adjustment and selection of linguistic resources. In ELF contexts, adaption comes about mainly in order to increase the communicative efficacy of the message in respect to the other interlocutors, but social linguistic factors like the desire to either fit in (converge) or set oneself apart (diverge) from a certain group may also play a part. Inherent in the idea of adaption is the concept of negotiation, of empathizing with the other interlocutors, understanding their communicative needs and experimenting how best to satisfy them (or perhaps how best not to, as the case may be). Again, the shifts in Shakespeare's linguistic behaviour, his gradual increasing use of certain structures rather than others, as discussed in Section 2.1, seem to answer the description of adaptation. Whether one decides he is an early adopter actively promoting such forms or a linguistic conservative only begrudgingly introducing more modern forms slowly does not change the fact that he is modifying his language in response to consideration, at some level, of the needs of the rest of the wider speech community.³²

Another place that adaption is evident is in Shakespeare's coinage or early use of neologisms. As we say above in Section 2.1., Shakespeare is credited with being the first recorded source of approximately 1,700 new items

³¹ See Halliday (2014, p. 263) on the so-called metafunctions of language.

³² Indeed, even if the chronology we use in Section 2.1 is wrong, and his use of archaic forms is not correlated to the passage of time at all, the mixture of different forms still constitutes accommodation in that he is alternately converging and diverging from certain members of the speech community, albeit according to a criterion that we have not here identified.

of lexis, many of which are still in frequent use today (to name but six: *accommodation*, *addiction*, *bloody*, *critical*, *obscene*, and *suspicious*).

Looking at these items and how they are formed shows the process of adaptation at work, because such words are typically modifications of other items (usually other parts of speech) which has the advantage of needing no specific explanation as the audience / readers can usually arrive at the meaning via not only the context but also their knowledge of the existing form:

- 4) Or to the dreadful summit of the cliff,
That **beetles** o'er his base into the sea

(*Hamlet*)

In Example 4, Shakespeare uses the new form *beetles*: “to indicate a cliff’s summit that ‘juts out prominently,’ that ‘projects’ beyond its wave-worn base, like the head of a wooden ‘beetle’ or ‘mallet’.” (Clarke, Cowden 1879). It derives its meaning through association with the contemporary expression “beetle brows” designating prominent eyebrows (an expression Shakespeare also uses in *Romeo and Juliet*). The verb ‘to beetle’ has thus been formed out of a noun phrase. Such a creation is in essence poetic and employed by Shakespeare only once, which makes it highly likely that it is indeed his invention and used just to fit the specific purposes of that particular line: as a way of expressing a complex image economically within the constraints of the meter. Had he written “that beetle-brows o’er his base into the sea” there would have been one too many syllables. By changing the word class of the popular expression into a verb and then abbreviating it, he can be seen to be adapting the language creatively to fit his own communicative needs.

Such a thing is normally associated with literature, but as Seidlhofer / Widdowson (2009) have pointed out, creativity is often also an element of ELF, provided one views examples of forms that diverge from NES Standard not automatically as “errors” but as possible innovations, where the ELF users are beginning to negotiate their own alternative norms better suited to their needs and objectives. Indeed, ELF is manifested not as a distinct variety but as a fluid and spontaneous set of language variations (Widdowson 2015). In such contexts, creativity may involve the novel application of existing forms, rules and principles as illustrated in a way analogous to Example 4. For instance, Christiansen (2016a, p. 44) gives the example of the graffiti “Don’t Happy / Be Worry” painted presumably by an NNEs ELF user which is, according to him, illustrative of what he calls the *manipulation of English*: the deliberate misapplication of norms, in this case arguably for ironic effect. Again, items from one part of speech have in effect been reclassified as another (i.e. the adjective ‘happy’ as a verb; and the verb ‘worry’ as an adjective) in a way that usurps the popular banal and clichéd slogan of the time: “Don’t Worry / Be Happy”.

Another aspect of the new forms found in Shakespeare is the fact that many involve using existing elements, not from English as in Example 4, but from other languages altogether in a process of hybridization. This is apparent in Example 3, most obviously in Katherine's contribution which Shakespeare portrays as heavily accented, for example, "Is it possible *dat* I *sould* love *de* enemy of France?" Such translanguaging, traditionally seen as L1 transfer or even dismissed as *interference*, is also found in ELF contexts where users may unconsciously or consciously mix elements from their own L1 or other common languages not only to be more communicative in a given context but also perhaps for the sheer pleasure of making full use of their linguistic repertoire or as a sign of in-group solidarity among a specific group of ELF users who may have other languages in common in addition to English.³³

As we have said, Elizabethan London was a vibrant city. With an estimated population of 200,000 in 1600 making it one of the largest cities in Europe surpassed only by Paris and Naples.³⁴ It was also multiethnic and polyglot. Indeed, it can be imagined that among Shakespeare's circle, languages such as Latin, Greek, and French were widely known as were Spanish, Italian, and perhaps also Dutch and German. There is strong evidence that Shakespeare himself knew Latin, Greek and Italian and/or French. By modern standards at least, this is impressive for a man who, while neither poor nor uneducated, was presumably of fairly ordinary origins from a small provincial town. Given the rich linguistic repertoire of his social milieu (as evidenced by Example 3 where he has characters using both English and French), it is not surprising that he indulged in translanguaging when coining words or at least readily adopted new words that were the product of such a process.

Shakespeare anglicises many words from other languages, most notably perhaps Latin. For example, from Latin *articulus*, *cadens*, and *convire* he creates the English *articulate*, *cadent* and *convive*. From Italian *incarnardino* and *rigolo* he makes *incarnardine* (a carnation-red colour) and *rigol* (a small circle) and from Old Norse he takes *krant* / *krantz* and invents *crant* (a garland).³⁵ At times, Shakespeare shows a great deal of sophistication and creativity in his translanguaging. For example, from the Latin noun *stella* he forms the adjective *stelled* (starry) and he constructs the adjective *unsisting* ("unstill" or "never-resting") from the Latin verb *sistere* ("to stand still") negating it by means of the English prefix *un*. Revealingly, Shakespeare seems confident enough to use such products of translanguaging for comic effect,

³³ See Christiansen (2016b) on the localisation of ELF and the way that ELF users in particular linguistic contexts such as Italy may use the local language not only for communicative expedience but also to identify themselves as residents of that area or L2 users of that language.

³⁴ Bryson (2007, p. 45)

³⁵ The examples in this paragraph are from Clarke and Cowden (1879).

indicating that he expects a high degree of linguistic sophistication also from his audience. For instance in *Henry V*, he uses *bubukles*, a compound of French *bube* (a “botch” or “sore”) and *buccal* (Latin *bucca*: “cheek”), meaning “cheek-blotch.”

Such hybrid forms, lexical items from one language displaying the morphology of another, are a common feature of English even today, for example, *risqué* (“slightly indecent” from French, literally “risked”), *panini* (a sandwich made with an Italian bun from the Italian plural form of the noun ‘panino’ – literally “little bread” - leading to the redundant English pluralization of *paninis*), or *stein* (a large beer glass, from German *Steinzeug*, “stoneware”). It is particularly common in ELF contexts where speakers living in a given linguacultural context make often make use of words from that area, perhaps anglicising them. For example, international students in Italy, as Christiansen’s study shows (2016b), may pepper their English with Italian words and phrases such as *ciao* (used as a greeting), *ragazzi* (boys, guys), *duomo* (cathedral) and also some hybrid forms such as *colocation* (location of a building), *disposition* (internal layout of a house or flat) or *climatization* (air-conditioning). Such forms are not necessarily used because English lacks equivalents (although in some cases, such as *bonifico* - postal/bank payment order, the item may be particular to the Italian context and thus difficult to find an appropriate English term for) or to fill a gap in the user’s English vocabulary (e.g. *ciao* instead of *hello*), but may rather be employed as a display of affinity with a specific language and culture (in the examples above, those of Italy).

Translanguaging was indeed common in the Early Modern English period. Many writers, such as Thomas Elyot (c. 1490–1546) and George Pettie (1548–1589) enthusiastically used foreign words, especially Latin and Greek, to enrich their English, as may have seemed natural seeing that the Classical languages were still considered the medium for learning. It would be easy to assume that words from both were being transposed into English, because the language was in need of enrichment since it was in some sense a so-called restricted code (Bernstein 1971). However, against this analysis is the fact that, while English had to struggle under the dominance of French for much of the Middle English period, the language not only survived but also thrived in some respects. The strong Old English literary heritage no doubt contributed as it provided solid foundations on which to repose and then to rebuild. It is also clear that in this period, a rich oral tradition or *oralature* (Rosenburg 1987) in English continued through folk songs and ballads, elements of which eventually made their way into literature, for example the figure of Robin Hood. As regards the written word, despite the low status of English, this period saw the production of some notable and original allegorical literature, among which *Sir Gawain and the Green Knight*; Langland’s *Piers Plowman*;

together with, of course, the various works of Geoffrey Chaucer.³⁶ All this shows that Middle English had retained the great expressive power of Old English and can hardly be considered a language with only limited resources unequipped to speak about certain things even though some have even argued that it does not represent a direct continuation of Old English at all but is instead the product of creolisation between it and Norman French and / or Norse (Bailey and Maroldt 1977).

A more robust explanation for the sudden opening up of English to other languages is that, in the period after the Renaissance and the Reformation, English was growing in importance and was becoming itself a language of learning and people who would previously have discussed certain matters in Latin or Greek were learning to do so in English, naturally making use of the existing Latin or Greek lexis used in such discourse domains. So widespread was this phenomenon, in essence a kind of translanguaging, that purists such as Thomas Wilson and John Cheke, dismissed those like Elyot and Pettie using anglicised Latin and Greek words as “inkhorns” and bemoaned the way that English was being contaminated as a result. The existence of such enthusiastic, if prejudiced, defenders of English is revealing in that it shows how much the language had grown in stature since the Middle English period.

It is easy to see how Wilson and Cheke’s approach to English is consistent with the NES Standard side of Table 1 above. By contrast, Shakespeare, who clearly was happy to use translanguaging and to adopt and adapt words from other languages in order to increase and supplement the linguistic resources at his disposal, would fit more easily into the Lingua Franca (ELF) side.

3. Conclusions

In answer to the question asked in this paper’s title, it seems clear from our analysis that in the debate between NES Standard and ELF, Shakespeare would most probably stand with the latter. The fact that Shakespeare’s English seems more closely related to ELF variations than to the idea of a NES Standard variety is eye-opening when contrasting on the one hand his elevated status within the literary canon and the fact that he is widely considered to be one of the most proficient users of English with, on the other, the negative attitudes often directed at ordinary ELF users.

³⁶ And, perhaps not coincidentally, a similar process of cultural-linguistic defiance on the part of a once proud people against foreign overlords can be seen in neighbouring Wales in roughly the same period (the 12th to 13th centuries) with parts of the ancient Welsh language oral tradition, also richly allegorical, being written down in the *Mabinogion*.

As we have seen, both Shakespeare and ELF users can be seen to use and adapt English in similar ways, and the latter have arguably more right than NESs to look upon him as a champion and model.

Perhaps it is more important, however, not to consider Shakespeare's contribution as an individual, noteworthy as he is, but instead to focus on how the history of the English language as illustrated in Shakespeare's works can shed light on the advent of ELF and thus in which directions English may continue to evolve. The assumption in much of the literature on ELF is that it is a recent phenomenon, something which has come about through English becoming internationalised and gaining the status of a world or global language. In this way, ELF can be characterised as new and novel stage in the evolution of English, in the words of Graddol (2010, p. 11):

The new language which is rapidly ousting the language of Shakespeare as the world's lingua franca is English itself – English in its new global form. As this book demonstrates, this is not English as we have known it, and have taught it in the past as a foreign language. It is a new phenomenon, and if it represents any kind of triumph it is probably not a cause of celebration by native speakers.

In the light of our discussion in this paper, it is indeed paradoxical to see “the language of Shakespeare” used as shorthand for NES English and as something to contrast with ELF.³⁷ However, our consideration of Shakespeare, has shown that many of the processes associated with ELF were present even before the language began to spread significantly beyond its native shores and would seem to be a natural part of the way that the language has evolved at least in the periods of Early Modern and Modern English (c. 1500–present) and very plausibly before. Indeed it must be remembered that in the period of Old and Middle English, England and Great Britain were hardly monolingual regions and the various regional varieties of English or Anglo Saxon (already fairly diverse) had to coexist at first with Celtic languages then later with Norse and Norman French. Indeed, as we mention in Section 2.3, some would even argue that Middle English itself is a product of creolisation.³⁸

³⁷ We doubt this interpretation is what Graddol had intended, but his choice of the cliché “language of Shakespeare” (no doubt in implicit imitation of those who espouse the very views he is arguing against) points the reader nonetheless in that direction.

³⁸ See Bailey and Maroldt (1977) who conjecture that Middle English is not a direct descendant of Old English but of a pidgin: in effect, a hybrid restricted language used as a lingua franca by speakers of Old English, Norse and / or Norman French using elements of each. Over time, this pidgin, hitherto only spoken as an L2, became the native language of successive generations. However, the very idea that creoles necessarily evolve out of pidgins has been cast into doubt – see Mulfwene (2001), who sustains that pidgins come about where there is only sporadic contact between communities (e.g. trade), and creoles where there is continuous interaction (e.g. when

The irony is then that much of what today could be called contemporary NES Standard is the product of the same processes that have given rise to ELF. Consequently, ELF does not represent a threat to the “purity” of English. It is instead merely a continuation of the path that English has historically followed and is thus just another manifestation of the intrinsic flexibility and adaptability of English, as evidenced so well in the works of Shakespeare. Indeed, such features are far from unique to English. It has been observed that such languages as English, Chinese and Spanish (the world’s three largest languages in terms of numbers of speakers, L1 and L2, according to www.ethnologue.com) have all been languages that have expanded outside their original speech communities resulting in what Brutt-Griffler (2002) terms *macroacquisition* or *social SLA* (second language acquisition). The fact they were acquired as L2s by adults had a major influence on the way that they subsequently evolved. In particular, they underwent simplification at various linguistic levels and so their modern forms spoken by billions of speakers are considerably less linguistically complex than their older forms (e.g. Old English) which were spoken by smaller communities of exclusively NESs.³⁹

It is indeed the idea of linguistic purity and of an immutable NES Standard, which is, if anything, an aberration. As this article has made clear, had Shakespeare been forced to adhere to the restrictions of a rigid model or standard, his language would have lost much of its dynamism and uniqueness. Consequently, English would have been his prison rather than his garden, which is a metaphor worth dwelling upon because the art of gardening can be seen to involve balancing both nature and nurture in a way reminiscent of processes like accommodation and adaptation. In *The Winter’s Tale*, Shakespeare introduces the topic of the merits of artificial cross-fertilisation of plants and has Polixenes say in Act IV, Scene IV, in reply to Perdita’s scathing remarks about “streaked gillyvors” (gilliflowers or carnations) which she dismisses as unnatural because they are the result of grafting by humans:⁴⁰

one community settles in another’s area). More precisely, the so-called *Middle English creole hypothesis* has been criticised by Thomason and Kaufman (1988), who argue that it greatly exaggerates the differences between Old and Middle English by, in effect, comparing the highly stylised West Saxon written variety of Wessex as an example of the former with examples of Middle English that were inevitably more colloquial seeing that Norman French and Latin were by then commonly used for written texts.

³⁹ See McWhorter (2007), who generalizes that languages spoken by smaller isolated communities tend to be much more complex than those used by larger more dispersed communities where there is more opportunity for contact with other languages, and thus for accommodation and adaptation.

⁴⁰ See Macbride (1899), who credits Shakespeare with being well ahead of his time in his discussion of such a complex matter.

- 5) POLIXENES. [...] Yet nature is made better by no mean
 But nature makes that mean; so over that art
 Which you say adds to nature, is an art
 That nature makes. You see, sweet maid, we marry
 A gentler scion to the wildest stock,
 And make conceive a bark of baser kind
 By bud of nobler race. This is an art
 Which does mend nature- change it rather; but
 The art itself is nature.
 PERDITA. So it is.
 POLIXENES. Then make your garden rich in gillyvors,
 And do not call them bastards.

(The Winter's Tale)

Here Polixenes contends that it is wrong to label cross-fertilisation by grafting unnatural because such intervention is itself based on natural processes. An analogous observation could be made about ELF. Although it may seem as an unnatural manipulation and distortion of something natural and pure in the hands of NNEs (i.e. the NES Standard), it is rather a product of not just of imitation and adoption but also accommodation and adaption (in particular translanguaging), which, as we have seen by looking at the specific case of Shakespeare, are the very same processes by which NESs have created native speaker varieties, among them the so-called Standard, in the first place. ELF, like human intervention in a garden and the grafting of plants, allows the marriage of the “sweeter scion” to the “wildest stock” to conceive “a bark of a baser kind by bud of nobler race,” that is to create a stronger more resilient language more adapted to the challenges of its new role as international lingua franca.. ELF then, is something to be embraced and appreciated rather than dismissed: “Then make your garden rich in gillyvors / And do not call them bastards.”

Bionote: Thomas Christiansen is an associate professor in English Language and Translation at the Università del Salento (Italy) and Director of the University Language Centre. He has taught in various positions at various universities in Apulia (Italy), the UK, and Poland. He completed his PhD in textual linguistics at Salford (UK). He has researched into various areas of linguistics including systemic linguistics and functional grammar, varieties of English, ELF, teaching English, language testing, and analysis of different corpora, including spoken discourse. He has also worked as an expert consultant for Cambridge Assessment English for many years.

Author's address: thomas.christiansen@unisalento.it



References

- Anthony L. 2014, AntConc (Version 3.4.4w) [Computer Software], Waseda University, Tokyo. <http://www.laurenceanthony.net> (10.04.2018).
- Bailey C.J. and Maroldt K. 1977, *The French lineage of English*, in Jürgen M. (ed.), *Langues en contact-pidgins-créoles-languages in contact*, TBL Verlag, G. Narr, Tübingen, pp. 21-53.
- Bailey R.W. 1991, *Images of English: A Cultural History of the Language*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).
- Barber C. 1993, *The English Language: a historical introduction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Barber R. 2016, *Shakespeare and Warwickshire Dialect*, in “Journal of Early Modern Studies” 5, pp. 91-118. <http://www.fupress.net/index.php/bsfm-jems/article/view/18084> (10.04.2018).
- Bernstein B. 1971, *Class, codes and control, Vol. I. Theoretical studies towards a sociology of language*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Brown R. and Gilman A. 1960, *The pronouns of Power and Solidarity*, in Gigliolo, P.P. (ed.), *Language in Context*, Penguin, Harmondsworth, pp. 252-280.
- Bryson B. 2007, *Shakespeare*, Harper Perennial, London.
- Chevillet F. 1994, *Histoire de la langue anglaise*, Presse universitaires de France, Paris.
- Christiansen T. 2002, *Explaining Supplementary ‘Do’ to beginners: the case for explicit description of structure through cross-language comparison*, in Hickey B. (ed.), *Aspects of English: looking outwards looking inwards*, Università degli Studi di Lecce, Osservatorio sulle Diaspore, le Culture e le Istituzioni dei Paesi d’Oltremare, Occasional Papers, Lecce, pp. 29-56.
- Christiansen T. 2014, *Taking Students to Shakespeare: the Language of Shakespeare Meets the Language of Pop*, in Riem Natale A.R., Dolce M.R., Mercanti S. and Colomba C. (eds.), *The Tapestry of the Creative Word in Anglophone Literatures*, FORUM, Udine, pp. 97-114.
- Christiansen T. 2016a, *Translanguaging within English as a (Multi) Lingua Franca. Implications for business enterprises in a globalised economy*, in “Lingue e Linguaggi” 17, pp. 39-55.
- Christiansen T. 2016b, *The localisation of ELF. Code mixing and switching between ELF and Italian in Italian internet accommodation forums for international students*, in Tsantila N., Mandalios J. and Melpomeni I. (eds.), *ELF: Pedagogical and Interdisciplinary Perspectives*, DERE – The American College of Greece, Athens, pp. 60-69.
- Christiansen T. 2017, *ELF-oriented attitudes to learning English*, in “Lingue e Linguaggi” 21, pp. 57-77.
- Christiansen T. 2018, *Are native speakers the only model for ELF users?*, in “Lingue e Linguaggi” 26, pp. 101-120.
- Clarke C. and Cowden M. 1879, *The Shakespeare Key*, in “Shakespeare Online”. <http://www.shakespeare-online.com/biography/wordscoined.html> (10.04.2018).
- Crystal D. (ed). 1995, *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Crystal D. 2003. *English as a Global Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Crystal D. and Crystal B. 2008, *Shakespeare’s Words*. <http://www.shakespeareswords.com> (10.04.2018).
- Culpeper J. 1997, *History of English*, Routledge, London.

- Forche C.R. 2012, *On the emergence of Euro-English as a potential European variety of English – attitudes and interpretations*, in “Linguistics” 13 [2], pp. 447-478.
- García O. and Li Wei 2014, *Translanguaging: Language, Bilingualism and Education*. Houndmills, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Giles H. and Smith P. 1979, *Accommodation theory: optimal levels of convergence*, in “Language and Social Psychology”, pp. 45-65.
- Graddol D. 1998, *The Future of English*, The British Council, London.
- Graddol D. 2010, *English Next*, The British Council, London.
- Gross J. 2010, *Denying Shakespeare*, in “Commentary” 129 [3], pp. 38-44.
- Halliday M.A.K. 2014, *Language as Social Semiotic*, in Angermüller J., Maingueneau D. and Wodak R. (eds.), *The Discourse Studies Reader*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 263-271.
- Hope J. 1999, *Shakespeare’s ‘Native English’*, in Kastan D.S. (ed.), *Companion to Shakespeare*, Blackwell, Oxford, pp. 239-255.
- Hudson N. 2008, *The ‘Vexed Question’ and the Nature of Middle-Class Appropriation*, in Sabor P. and Yachnin P. (eds.), *Shakespeare and the Eighteenth Century*, Ashgate, Aldershot, pp. 43-54.
- Jakobson R. 1959, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Brower R.A. (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge, MA, pp. 232-239.
- Jucker A.H. 2000, *History of English and English Historical Linguistics*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart.
- Keller S.D. 2009, *The Development of Shakespeare’s Rhetoric: A Study of Nine Plays*, Francke Verlag, Tübingen.
- Mabillard A. 2000, *The Chronology of Shakespeare’s Plays*, in “Shakespeare Online”. <http://www.shakespeare-online.com/keydates/playchron.html> (10.04.2018).
- McArthur T. 1998, *The English Languages*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MacBride T.H. 1899, *Botany of Shakespeare / A paper read before the Contemporary Club, Davenport, Iowa*; printed privately by Fitzpatrick T.J., Iowa City, Iowa, January 20 1912. https://archive.org/stream/botanyofshakespe00macb/botanyofshakespe00macb_djvu.txt (10.04.2018).
- McWhorter J. 2007, *Language Interrupted: Signs of Non-Native Acquisition in Standard Language Grammars*, Oxford University Press, New York.
- McWhorter J. 2008, *Our Magnificent Bastard Tongue: The Untold History of English*, Gotham Books, New York.
- Mufwene S.S. 2001, *The ecology of language evolution*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mullan J. 2016, *Shakespeare and Italy*, in “British Library Website”. www.bl.uk/shakespeare/articles/shakespeare-and-italy (10.04.2018).
- Rosenburg B.A. 1987, *The Complexity of Oral Tradition*, in “Oral Tradition” 2 [1], pp. 73-90.
- Salmon V. and Burness E. 1987, *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, John Benjamins, Amsterdam.
- Seidlhofer B. 2011, *Understanding English as a Lingua Franca: A complete introduction to the theoretical nature and practical implications of English used as a lingua franca*, Oxford University Press, Oxford.
- Seidlhofer B. and Widdowson H.G. 2009, *Conformity and creativity in ELF and learner English*, in Albl-Mikasa M., Braun S. and Kalina S. (eds.), *Dimensions of Second Language Research*, Narr, Tübingen, pp. 93-107.
- Selinker L. 1972, *Interlanguage*, in “International Review of Applied Linguistics” 10, pp.

201-231.

Van der Auwera J. and Genee I. 2002, *English 'do': on the convergence of languages and linguists*, in “*English Language and Linguistics*” 6, pp. 283-307.

Widdowson H. 2015, *ELF and the pragmatics of language variation*, in “*Journal of English as a Lingua Franca*” 4 [2], pp 359-372.

SHAKESPEARE'S HYBRID STYLE

JANET CLARE

Abstract – Starting from the critical commonplace that Shakespeare was not an original writer, this chapter provocatively discusses his working practice characteristic of the theatre industry of his time and aims at showing how his borrowing contributes to his distinctive hybrid style. Shakespeare's technical virtuosity in mixing dramatic modes and emotional responses is discussed in relation to classical comedy (*A Comedy of Errors*), romantic comedy (*Twelfth Night*, *The Merchant of Venice*) and tragedy (*Hamlet*, *King Lear*) to show that it is in this unprecedented blending of generic qualities that his innovation and originality lie.

Keywords: Shakespeare; borrowing; hybridization; dramatic genres; emotional response.

1. Introduction

This paper begins with what might seem a critical commonplace that Shakespeare was not an original writer. In itself this is hardly controversial. As is well known, in the Renaissance imitation and borrowing were the norm. Writers freely borrowed from ancient or contemporary writers and imitated their style and genre, re-weaving stories to constitute originality.¹ The materials Shakespeare wove into his plays were diverse, including chronicle history, classical history, Italian novellas, old stories from legend and folklore; in line with Renaissance ideals of imitation, he re-presents and re-constitutes them offering a new perspective on character and event, that is, he lends them his own colours. We could say that there was a magpie quality about Shakespeare as he collected bits and pieces from stories he had read or seen on the stage and re-worked characters, plots and scenarios that had successfully entered the dramatic tradition. His plays were part of what I have described elsewhere as theatre traffic, the give and take of cultural goods (Clare 2014).

Such a view of Shakespeare's working practice appears provocative when set against a powerful tradition that sees Shakespeare as an originator,

¹ According to Tasso (1964), an old subject is made new by a distinctive weaving of elements. The classic study of Renaissance imitation remains Thomas Greene's *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (1982).

transcending the commercial demands of the theatre of his time. Shakespeare has been more often seen as alone rather than as part of the theatre industry of his time.² In this context, to stress that Shakespeare adapts the material of others is heretical and a slur on his artistic reputation. To see how much is at stake, we have only to examine the assertions of later twentieth-century editors who have gone to considerable lengths to argue that when there are two plays presenting the same subject, one of Shakespearean authorship, Shakespeare's play came first. In the cases of the anonymous *The Taming of a Shrew* and Shakespeare's *The Taming of the Shrew*, for example, editors have suggested that the story must have originated with Shakespeare.³ This runs counter to the available evidence. *The Taming of the Shrew* was not published in Shakespeare's lifetime whereas the anonymous play, which bears no verbal congruence with Shakespeare's version of the story, was published in 1594. A similar critical pattern can be discerned in the treatment of the two plays depicting the reign of King John: one published anonymously in 1596 as *The Troublesome Reign of King John*; the other included in the 1623 Folio. Again, editors have produced convoluted arguments to support the idea that Shakespeare's play came first or that *The Troublesome Reign* is a botched version of Shakespeare's *King John*.⁴ The implication in these bibliographical exercises is that Shakespeare so surpassed his contemporaries that only he could have been the originator of the drama.

The focus here is not so much on Shakespeare's borrowing, but in the eclecticism of his borrowing which contributes to his distinctive hybrid style. In *A Midsummer Night's Dream*, for example, there are elements taken from the late medieval writer, Geoffrey Chaucer, aspects of English folklore in the figure of the mischievous sprite hobgoblin, Puck, Bottom and his companions represent English rural life, combined with myths of the East in the shape of Theseus and Hippolita. Gods, fairies, artisans (Bottom is a weaver, one of his companions, Snug, is a joiner) are all mingled together, just as scenes played in jest are interspersed with scenes played in earnest. The technique of mixing stories and emotional response warrants calling his plays 'hybrid'. The term conveys the notion of different dramatic species brought together in the one text. This technique of weaving disparate sources can produce generic complexity and, as a consequence, a mixed emotional response. The imaginative and intellectual reworking of genre elicits a volatile emotional response from an audience. What I want to explore, then, is how Shakespeare

² A recent example of this critical position is that of Jeffrey Knapp in *Shakespeare Only* (2009).

³ For examples of bias towards Shakespeare's authorship of the shrew baiting plot, see Thompson (ed.) 2003, pp. 9 and 182; Hosley (1963-64), pp. 289-308; Hibberd (ed.) 2006, p. 113; Oliver (ed.) 1982, p. 14.

⁴ See, for example, Beaurline (ed.) 2002 and Honigmann (ed.) 1954.

uses composite dramatic modes. Comedy contains scenes of disorder, violence, menace and evokes emotions of apprehension and grief; tragedy contains comic interludes, a release perhaps from the build-up of tension. For the characters in a tragedy, as in *Titus Andronicus*, laughter might provide the only way of coping with a desperate situation. Titus hears that his sons, whom he thinks he has saved by the lopping off of his hand, have been executed. He can only laugh: "Why, I have not another tear to shed" (3.i. 263).⁵ I will argue that where in Shakespeare's plays the different styles are intertwined, interfused, entangled with one another, the drama is at its most powerful and affective. As with plants, a hybrid is often more robust than its parents.

2. Hybridities

Such an assorted technique is evident in an early work, Shakespeare's only comedy modelled on Roman classical comedy, *The Comedy of Errors*. Shakespeare borrows aspects of his plot from Plautus's *Brothers Menaechmus* in which two brothers parted as children – now grown up – both known as Menaechmus after much comic confusion are reunited in Epidamnus. The play concludes with the slave of Menaechmus of Syracuse offering to be the auctioneer of the goods, slaves and wife, should there be a purchaser, of Menaechmus of Epidamnus before the brothers depart for Syracuse. Plautus's plot is slick but not sophisticated. The background to the story is explained in the Prologue which then leads directly to the entry of Menaechmus of Epidamnus, in the process of stealing his wife's dress to give it to his mistress who conveniently lives next door. The constant attentions of a parasite hamper his scheming. Meanwhile, the other brother has arrived at Epidamnus from Syracuse and is mistaken for the local Menaechmus by everyone in the play who knows him, the parasite, the mistress, the wife.⁶ One of the most common tropes of comedy – mistaken identity – is exploited to maximize the perplexity of the characters. Commotion is caused when the brothers are mistaken for one another; but however confused the characters are the audience is always one step ahead.

It is evident that in *Comedy of Errors* Shakespeare is using the building blocks of classical comedy. Yet, Shakespeare makes significant changes to both the plot and to the location and invests some scenes with an emotion entirely absent in Plautus's materialist world. He complicates the plot by

⁵ All references from Shakespeare, unless otherwise stated, are from Wells, Taylor (1998).

⁶ *Menaecmi. A pleasant and fine conceited comaedie, taken out of the most excellent wittie Poet Plautus* (Warner 1595).

introducing another set of identical twins – the Dromios – as servants to the twin brothers, both named Antipholus, offering more potential for comic confusion over mistaken identity, and enhances the pleasure of the final touching reunion, encapsulated in Dromio of Ephesus’s couplet: “We came into the world like brother and brother. / And now let’s go hand in hand, not one before another” (5.1.425-6). The substitution of Plautus’s Epidamnus with Ephesus is again telling, the latter location had Biblical associations of sorcery and witchcraft.⁷ For the bewildered foreigner in Ephesus, Antipholus of Syracuse, sorcery is the only way of accounting for why he is being instructed by a man he takes to be his servant to return for dinner to a home and wife he does not have.

But more than structural change, it is the modulation in *The Comedy of Errors* in style and tone which differentiates it from Plautus’s farcical comedy. The play opens with Egeon, a merchant from Syracuse, who has been condemned to death for entering Ephesus, and Egeon’s story serves as a framing device to the plot of mistaken identity. He is given a long speech of exposition full of grief and despair, centred on his hopeless hope of finding his lost wife and children and awakening instant sympathy in an audience. “Hopeless to find”, he says, “yet loath to leave unsought / Or that or any place that harbours men. / But here must end the story of my life, / And happy were I in my timely death / Could all my travels warrant me they live” (1.1.135-39). He is given a twenty-four-hour reprieve in which to obtain a ransom of a thousand marks and this threat hangs over the play until the final and surprise denouement which includes union with his sons and the unanticipated reunion with his wife. This is the stuff of the romance genre not farce.

The Comedy of Errors contains comic scenes caused by confusion over identity; at the same time such bewilderment is a source of anxiety and fear. Nothing is likely to cause greater disruption to a household or community than the mistaken conviction that someone is actually someone else, and for the individual concerned this is a potential crisis of identity. The brothers variously come to believe that either they are mad or insane or the only sane individual in a hostile and crazy environment. It is hardly surprising that Antipholus of Syracuse wants to leave Ephesus as soon as he can. Interfused with farce and comic anxiety, there are moments of pathos, quite alien to the comic world of Plautus. A merchant in Ephesus casually commends Antipholus of Syracuse to his own content which provokes a sense of discontent and incompleteness:

⁷ Act 19. Paul preached in Ephesus and as a result of his preaching inhabitants who became Christian burned their books on magic and sorcery.

He that commends me to mine own content
 Commends me to the thing I cannot get,
 I to the world am like a drop of water
 That in the ocean seeks another drop,
 Who, failing there to find his fellow forth,
 Unseen, inquisitive, confounds himself,
 So I, to find a mother and a brother,
 In quest of them, unhappy, lose myself.

(I.2. 33-40)

He is not truly himself, not whole without his family. In a striking metaphor Antipholus compares himself to a drop of water in the ocean; amid the anonymous mass of humanity he is insignificant as a random, unrelated individual. His identity is rooted in his family relationships.

The Comedy of Errors may be the closest of Shakespeare's comedies to Roman classical comedy: but, despite its classical form, it is not purely classical in tone or conception. Plautus's comedies tend to be cynical about marriage, unsentimental about love and passion. Men cheat their wives with impunity and would sell them if they could. Into Plautus's unsentimental world Shakespeare has infused some of the feeling, wonder and marvel of romance. Just when the play is at its most farcically chaotic on the streets of Ephesus, an Abbess emerges from a nearby convent where Antipholus of Syracuse has taken sanctuary (a strangely Christian element in a pagan world). Wonder strikes as the Abbess recognizes in Egeon her long believed dead husband, a theatrical sleight of hand which startles beholders on and off stage.

The hybridization of classical comedy is peculiar to *The Comedy of Errors*. Other Elizabethan comedies have been labelled romantic or festive but, again, the designation is only partially apt. We find in *Midsummer Night's Dream*, *The Merchant of Venice*, and *Twelfth Night* a heterogeneity of materials which produces a range of emotional responses. Young people struggle with unruly feelings and emotions. Though *Twelfth Night* and *Midsummer Night's Dream* are termed romantic comedies, these plays are not simply joyful celebrations of youthful love. From the start the youthful characters are often thwarted in their desires. Parents, particularly fathers, forbid the children, particularly daughters, to marry whom they want. Love is not always reciprocated, leading to inner turmoil or torment. The comedies mostly conclude with marriage. Yet as the plays close, we are left with 'outsiders' who are not included in the nuptial celebrations and cast a shadow over the happy ending of comedy. The steward, Malvolio, in *Twelfth Night*, for example, has been tricked and mocked and locked up because his adversaries want to have revenge on him by making him believe that he is mad. Even while she celebrates her own happiness, Olivia recognizes that her

steward has been “notoriously abused” (5.1.375). Indeed, Malvolio has been mentally abused. When he is released from his prison at the end of the play he is faced by two happy couples, increasing his torment. His exit line – “I’ll be avenged on the whole pack of you” (5.1. 374) – is directed at them, this intrusion of revenge problematizing the traditional comic ending.

The Merchant of Venice is superficially a romantic comedy. Bassanio is a suitor to Portia, who following her father’s death is an immensely rich young woman. In courting Portia, Bassanio is compared to Jason of the Argonauts adventuring after the Golden Fleece. Bassanio is undertaking a risky adventure to win a wealthy wife. He cannot do this without finance from his friend the merchant, Antonio. But his friend has borrowed money from a Jew to enable him to make that journey. The source for this particular variation on a familiar story is a collection of stories, *Il Pecorone*, structured along the lines of Boccaccio’s *Il Decamerone*. Composed by Ser Giovanni Fiorentino, supposedly c.1378, *Il Pecorone* was published in 1558 in an edition which updated the language and style.⁸ Since there is no early modern translation into English, the question arises as to whether Shakespeare read the original Italian or whether the outline of the story was mediated to him. What is important is that he made theatre from one of the stories and in so doing transmuted a romance tale of quest into one where there is a strong sense of victimhood on the part of the character removed from but integral to the quest narrative.

The changes Shakespeare makes are significant. *Il Pecorone* has a framing device: a nun and a friar who rather like each other and meet daily to tell each other a story. One of the stories is that of Giannetto, godson of Ansaldo, who sails to Alexandria from Venice on an expedition financed by his godfather. Three times Giannetto sets sail and is waylaid at Belmonte by the attractions of a widow. Whoever can sleep with this widow wins her and her fortune. But each night suitors are served with food and wine containing a sleeping draught, and sleep soundly. On Giannetto’s third visit, one of the widow’s ladies in waiting takes pity on him and advises him not to drink. He stays awake, sleeps with the widow and subsequently marries her. So wrapped up is he in his own good fortune that Giannetto almost forgets the loan taken on his behalf by Ansaldo and returns to Venice at the point when the Jew is demanding his pound of flesh. Ansaldo is saved by the intervention of his wife, who assumes the role of a lawyer.

In the novella and in *The Merchant of Venice* the vengeful Jew is essential to the narrative and its resolution. In the story the wife and the Jew remain unnamed. In the trial scene and in the Jew’s desire for revenge against

⁸ *Il Pecorone . . . nel quale si contengono cinquanta novelle antiche* (Milan: G. Antonio de gli Antonii, 1558). The work was first translated into English in 1897.

the Christian merchants before being defeated by the disguised 'lawyer' *The Merchant of Venice* follows Ser Giovanni's story. However, Shakespeare gives the Jew a name, Shylock, and he gives him a history in Venice. The hatred expressed against the Jew is sharply focused. Shylock reminds Antonio when he comes to him to borrow money that in the past Antonio has often spat upon him: "You call me misbeliever, cut-throat, dog, /And spit upon my Jewish gabardine" (1.3.110-11). The Jew's revenge is psychologically motivated throughout by the unrelenting contempt and hostility directed at him by the gentile community. His mistreatment is presented amply enough to make his murderous intention of demanding a pound of Antonio's flesh and inflexible attitude in court comprehensible, not as some peculiar Jewish perversion but as a well-known and often dramatized urge to avenge wrongs suffered. The antagonism reaches its culmination in the court scene. Within this focal scene – the theatre where Shylock plans to exact public revenge – there are remarkable shifts in tone and emphasis as the Jew begins as bloody avenger and ends as victim. The stage-direction presents the blood-thirsty Jew: he whets his knife, and Graziano's description of his desires as "wolvish, bloody, starved, and ravenous" (4.1.137) reinforces the stage image. It should be noted, however, that these gross, animalistic words are uttered by a character presented as a noisy anti-Semite. In the end, Shylock is disarmed not by Portia's eloquent plea for mercy but by her forensic skill as a lawyer as she applies the law with the same literal rigour with which Shylock invoked it. The Christians demand revenge, epitomized in Graziano's desire to bring Shylock to the gallows rather than the font; his life is spared, but only to subject him to conditions which are deeply degrading and humiliating. Shylock is deprived of selfhood: his penultimate speech, "I am content" (4.1. 391), as he leaves the court, is a potent expression of defeat and despair, far removed from the exposure of the villainous stage Jew. In the play he is stripped of everything: daughter, religion, and wealth. We experience Shylock as a tragic figure dominating a so-called comedy, a play whose full title is *The Comical History of the Merchant of Venice, or otherwise called The Jew of Venice*. His defeat has to be integrated into the celebratory finale: Antonio's life is not forfeited, sustaining the genre character but with a difference. Shylock's utter degradation is the price the play pays to satisfy the expectations of a romantic comedy, though it is a trajectory of grief and frustration that potentially has nothing to do with comedy.

Turning to tragedy, we find a similar hybridity as experiences of loss, pain, suffering interfuse and interact with moments of levity and absurdity. *Hamlet* is a tragedy of revenge and, like a number of Shakespeare's plays, the story is archetypal: Hamlet is traumatized by the death of his father, all the more so when he learns from his father's ghost that his father has been

murdered by his uncle who is now married to Hamlet's mother. The ghost urges Hamlet to avenge his death. As well as a story of murder, it is a story of betrayal. Hamlet thinks his mother betrayed his father and later thinks he has been betrayed by Ophelia and later still by his university friends, Rosencrantz and Guildenstern. Hamlet deals with all this by displays of sardonic, black humour embedded in his quips and puns. Juxtaposed to scenes of pathos are arresting moments when distinctive comic voices are heard. Following her father's accidental death at the hands of Hamlet, Ophelia appears to lose her mind and drowns herself. The scene is imagined in exquisite detail, but recounted as if witnessed by Hamlet's mother. In bold and stark contrast to Gertrude's poignant description of Ophelia's death the following scene depicts the gravediggers come to dig Ophelia's grave. Here, we encounter a different kind of dramaturgy. The 'gravediggers' – designated 'clowns' in the speech prefixes⁹ – are the only popular voices in the play. I quote from the first published edition of the play as they are presented in *medias res* debating whether Ofelia (as she is named in this text) should be allowed a Christian burial or not. The first clown is definite that she should not:

Enter Clowne and another

Clowne I say no, she ought not to be buried
In Christian buriall

2 Why sir?

Clowne Mary because shee's drown'd.

2 But she did not drowne her selfe.

Clown No, that's certaine, the water drown'd her.

2 Yea but it was against her will

Clowne No, I deny that, for looke you sir, I stand here,

If the water come to me, I drowne not my selfe:

But if I goe to the water, and am there drown'd,

Ergo I am guiltie of my owne death:

Y'are gone, goe y'are gone sir.

2 I but see, she hath christian burial,

Because she is a great woman

Clowne Mary more's the pittie, that great folke

Should have more authoritie to hang or drowne

Themselves, more than other people.¹⁰

The clown's mock syllogism ("if I go to the water... *ergo* I am guiltie of my own death") also suggests some kind of stage business. There would seem an implicit stage direction here: an imitation of Ofelia's putative steps, earlier described with such pathos by the Queen, concluding with the bathos of

⁹ By normalizing the speech prefixes to gravediggers, editors lose a sense of the scene as a comic interlude, almost a moment of quiescence, before the tragedy gathers momentum.

¹⁰ See Kliman, Bertram (2003, pp. 214-215).

'y'are gone'. Beneath the physical clowning, there is a clear enough message. There is one law for the powerful and another for the rest put in a way that evokes popular wit. Great folk have more authority to hang or drown themselves than 'other people'. There is a vein of gallow's humour here, palpable in their detached attitude; digging a grave is a trade like anything else.

The final play that I want to discuss is Shakespeare's tragedy *King Lear*. I say Shakespeare's tragedy because at the time when Shakespeare was writing his play on King Lear there were other versions of the story and not all of them were tragic. Shakespeare took the story of Lear from another play, an anonymous play *The True Chronicle History of King Leir and his three daughters, Gonerill, Ragan and Cordella* published in 1605, the year before Shakespeare wrote his play. As I said initially, in his borrowing of non-dramatic material, Shakespeare was highly eclectic as he took from English chronicles, French sources, the work of Livy and Plutarch amongst other literary sources. Scholars have tended to underestimate his dramatic debts drawn largely from one source, the plays of the Queen's Men, amongst the first plays of the professional theatre to reach the publication industry.¹¹ Shakespeare's greatest tragedy, *King Lear*, could not have existed without the old Queen's Men's play, *The True Chronicle History of King Leir*.

Shakespeare begins with the narrative familiar from the old Leir play, presenting an archetypal situation. There, a foolish old man disowns his loving daughter, Cordella, and divides his kingdom between his other two daughters who hypocritically profess great love for him. The two oldest daughters grow more hateful towards their father. The oldest daughter, Gonorill, takes her father in, but resents his presence and his modest needs and begins to plot against him. But then Shakespeare's play begins to part company with the old Leir play. In the old Leir play, Gonorill hires an assassin to kill her father and his companion, Perillus, but the plot misfires as the two old men talk the assassin round and, on the point of succumbing to cold and hunger, they are saved by Cordella. She is now the wife of the King of France, and with him launches an invasion against her two sisters. With the help of her husband and the French army, she drives the sisters and their husbands back into their respective realms, restoring Leir to the kingdom he had so foolishly parted with. Justice is done. Gonerill and Ragan are frustrated and defeated, but no-one dies. The anonymous play has a happy ending. Leir is restored to his throne and the two elder daughters are driven back to their respective kingdoms by Cordella and the French army.

To this story Shakespeare adds great emotional depth. Lear's treatment at the hands of his two elder daughters brings him psychological torment and

¹¹ See Clare (2014); McMillin, MacLean (1998); Walsh (2009).

derangement. The metamorphosis of Lear on the heath, the realization that he has neglected his subjects, his descent into madness, these are entirely Shakespeare's creation. The tragedy of Lear – that he grows in self-knowledge, as king and father, only to die – is Shakespeare's human perspective on the story. Typically, Shakespeare complicates the story. He adds another family. He gives the Duke of Gloucester two sons – one legitimate, the other illegitimate; and Gloucester makes the same mistake as Lear. He misjudges the good son and trusts the son who is deceiving him for his own advantage, creating a parallel situation with gullible old man and deceitful, cruel offspring.

In Shakespeare's *King Lear* what happens to Lear and Gloucester is indeed terrible: they are physically and mentally tormented by their children. Gloucester is brutally maimed, Lear loses his mind at what he sees as the monstrous ingratitude of his two elder daughters and is haunted by his rejection of Cordelia. Yet interfused with this experience of suffering there are moments of absurdity. As an outcast on the heath, Lear has lost all the trappings of a king; he is, as he says, a bare unaccommodated man. He is accompanied by those who have remained loyal to him and consequently have become a ragged band of social outcasts: his Fool; Edgar, Gloucester's good son, now in the guise of 'Poor Tom', a beggar escaped from the madhouse, Bedlam; and his loyal retainer, Kent, also in humble disguise. Lear is forced to take shelter in a hovel, a hut, on the heath and here, in his madness, he sets up a mock trial of his daughters. Kent urges Lear to rest, but Lear, obsessed with the ingratitude of his daughters, insists on satisfying justice:

Lear I'll see their trial first. Bring in the evidence.
 Thou robed man of justice, take thy place
 And thou, his yoke-fellow of equity,
 Bench by his side. You are o'th' commission,
 Sit you too.

Edgar Let us deal justly.

(3.5.30-7)

The robed man of justice is a near naked beggar; his partner in Court, a Fool. Lear imagines or hallucinates his daughters arrayed before him, ordering the bewildered onlookers of his ragged entourage to arraign Goneril, declaring, "she kick'd the poor King her father" (3.5. 43-44). The Fool enters into the charade:

Fool Come hither, mistress. Is your name Goneril?
Lear She cannot deny it.

It is an act of imaginary ekphrasis and pathetic comedy. Edgar takes Gloucester's hand, lets it go, Gloucester jumps and falls flat on the stage. It is a piece of pure pantomime but used to draw a moralizing conclusion. Edgar assumes yet another role, relaying to Gloucester, who thinks himself miraculously saved from his fall, that he has been tricked by the devil to take his own life.

Gloucester: Henceforth I'll bear
Affliction till it do cry out itself
'Enough, enough,' and die. That thing you speak of
I took it for a man. Often would it say
'The fiend, the fiend'

(4.5.75-79)

For all its comic stage business and deception, the scene is riddled with pathos as the blinded man struggles with the knowledge of betrayal, unaware that it is his loyal son, Edgar, who is his guide and protector, and responds stoically to his predicament.

3. Conclusion

In conclusion, what in this article I have termed the hybridity of Shakespeare's plays has long been recognized. Well known is Samuel Johnson's eloquent comment on Shakespeare's ability to bring together discordant experiences, even parallel universes:

Shakespeare's plays are not in the rigorous and critical sense either tragedies or comedies, but compositions of a distinct kind; exhibiting the real state of sublunary nature, which partakes of good and evil, joy and sorrow, mingled with endless variety of proportion and innumerable modes of combination; and expressing the course of the world, in which the loss of one is the gain of another; in which, at the same time the reveller is hasting to his wine, and the mourner burying his friend; in which the malignity of one is sometimes defeated by the frolick of another; and many mischiefs and many benefits are done and hindered without design. (Johnson 1825, pp. 109-110)

In exhibiting 'the real state of sublunary nature' Shakespeare's plays are essentially true to life. My emphasis has been on the hybridity of Shakespeare's style more than his subject matter, the ability to arouse emotions which might seem to conflict with the ostensible nature of the genre. Victor Hugo, exemplifying a Romantic view of Shakespeare's uniqueness, moves the argument to the emotional and psychological implications of Shakespeare's hybridity:

Shakespeare is the Drama, and the drama, which combines in one breath the grotesque and the sublime, the terrible and the absurd, tragedy and comedy. (1827, p. 17)

Hugo is introducing new terms: grotesque, sublime, terrible, absurd, and departing from the classical definitions of comedy and tragedy. This moves us away from form and endings – a comic resolution or tragic catastrophe – towards a consideration of the tone, the mood and the feeling of the play. It is not difficult to illustrate Hugo's statement about Shakespeare. As has been argued here, the hybridity of Shakespeare's plays, their expansion of genre, translates into the interfusing and entangling of jest and solemnity, suffering and absurdity, farce and pathos. In the drama of the Renaissance, Shakespeare exhibits a remarkable technical virtuosity in weaving elements at home in one genre into another, startling and complicating our emotional and intellectual responses. It is in this unprecedented blending of generic qualities that Shakespeare's innovation and originality lie.

Bionote: Janet Clare is Professor of Renaissance Literature at the University of Hull. Her work spans a period from c.1550 to 1685 and has particularly focused on women's writing, drama and the censorship of drama. She is the author of *'Art made tongue-tied by authority': Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship* (1990), *Drama of the English Republic, 1649-1660* (2002), *Revenge Tragedies of the Renaissance* (2006), *Shakespeare's Stage Traffic: Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre* (Cambridge University Press, 2014), and has recently edited *From Republic to Restoration: Legacies and Departures* (2018). She has given plenary lectures at the conferences of the International Shakespeare Association, the German Shakespeare Society and the Italian Association for Shakespearean and Early Modern Studies.

Author's address: j.clare@hull.ac.uk

References

- Beaurline L.A. (ed.) 2002, *King John*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Clare J. 2014, *Shakespeare's Stage Traffic. Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fiorentino G. 1558, *Il Pecorone . . . nel quale si contengono cinquanta novelle antiche*, G. Antonio de gli Antonii, Milan.
- Fowler A. 1982, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Greene T. 1982, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, Yale University Press, New Haven/London.
- Hibberd G.R. 2006, *The Taming of the Shrew*, Penguin, London.
- Honigmann E.A.J. (ed.) 1954, *King John*, Methuen, London.
- Hosley R. 1963-64, *Sources and Analogues of 'The Taming of the Shrew'*, in "Huntington Library Quarterly" 27, pp. 289-308.
- Hugo V. 1827, *Preface to 'Cromwell'* in *The Drama of Victor Hugo: Oliver Cromwell*; trans. by Burnham I.G. 1896, George H. Richmond and Co, New York.
- Johnson S. 1825, *Preface to Shakespeare*, in *The Works of Samuel Johnson*, vol. 5, Pickering-Talboys and Wheeler, Oxford, pp. 103-154.
- Knapp J. 2009, *Shakespeare Only*, University of Chicago Press, Chicago.
- Kliman B.W. and Bertram P. (ed.) 2003, *The Three-text Hamlet: Parallel Texts of the First and Second Quartos and First Folio*, AMS Press Inc., New York.
- McMillin S. and MacLean S.B. 1998, *The Queen's Men and their Plays*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Oliver H.J. (ed.) 1982, *The Taming of the Shrew*, Oxford University Press, Oxford.
- Tasso T. 1964, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Laterza, Bari.
- Thompson, A. (ed.) 2003, *The Taming of the Shrew*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Walsh B. 2009, *Shakespeare, the Queen's Men, and the Elizabethan Performance of History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Warner W. 1595. *Menaecmi. A Pleasant and fine conceited comaedie, taken out of the most excellent wittie Poet Plautus*, Thomas Creede, London.
- Wells S. and Taylor G. (eds.) 1998, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Clarendon Press, Oxford.
- Whitworth C. (ed.) 2002, *The Comedy of Errors*, Oxford University Press, Oxford.

“WHAT NEWS ON THE RIALTO?” Alcune considerazioni sociologico-comunicative su *Il mercante di Venezia*

STEFANO CRISTANTE

Abstract – The chapter examines the sociological content of *The Merchant of Venice*. It particularly focuses on the behavior of three characters: Antonio, the merchant (to whom the work is dedicated, although he is not the main character), the beautiful and rich Portia (whom Bassanio, Antonio’s best friend, intends to marry) and Shylock (the Jewish financier who lends Antonio a large sum, that the merchant will transfer to Bassanio, so that he could present himself to Portia in an appropriate manner according to the customs of the time). Antonio’s attitude is an almost incomprehensible state of sadness: Antonio is actually so attached to Bassanio to suffer in advance for his future loneliness (when Bassanio will marry Portia), being beside himself with a feeling of friendship following the classics of the literature. Portia is the most dynamic character of the comedy: she is bound to her father’s will, but she smartly succeeds in standing out as a wise sharp woman. Her character shows Shakespeare’s interest towards proto-feminist forms of behavior. Conversely, Shylock is a narratively mighty, but tormented, character: mistreated and insulted by Antonio, he considers the merchant’s request of loan as a chance for revenge, hoping that he will not be able to pay it back. In this case, Shylock could take his revenge by removing a pound of meat from him. Although his resentment and thirst for revenge make Shylock odious to the spectator and the reader, Shakespeare manages to perform a prodigy introducing, at the same time, a victim of violence and prejudices, and, as such, an emblem of injustice suffered not only by the Jewish people, but by all the oppressed.

Keywords: Shakespeare; Proto-feminism; Shylock; Sociology of Literature; Social Narratives.

1. Premessa

Cosa dica un gigante artistico come William Shakespeare al mondo delle scienze sociali attraverso i propri capolavori teatrali e letterari è questione troppo ampia da poter essere trattata in un singolo saggio. Tuttavia la produzione di Shakespeare, come quella di ogni autore cui sono attribuibili con certezza le opere, è scomponibile nei singoli lavori giunti sino a noi. Ciascuna delle opere di Shakespeare ha in effetti avuto un impatto sul mondo letterario e teatrale della sua epoca, e innumerevoli sono le influenze

esercitate ancora oggi dalla poetica scespiriana sulla scrittura contemporanea.

Vorrei perciò provare a sviluppare la mia riflessione sul capolavoro di Shakespeare *Il mercante di Venezia* (1596-1598),¹ dove alcuni passaggi sociologicamente significativi si rivelano fondamentali per la comprensione delle strategie di comunicazione messe in scena dai personaggi della commedia.

Ne *Il mercante di Venezia*, ambientato all'epoca di Shakespeare nella Serenissima, si intrecciano due trame principali: la prima è la vicenda del prestito chiesto dal ricco mercante Antonio all'ebreo Shylock per conto dell'intimo amico Bassanio, che ha bisogno di liquidi per poter aspirare alla mano di una giovane nobildonna, Porzia, di cui è innamorato. La particolarità del prestito di Shylock in favore di Antonio è che la penale consiste in una libbra di carne dello stesso mercante veneziano, accusato dall'ebreo di prolungate vessazioni a suo danno e dunque meritevole di castigo in caso di insolvenza. La penale della libbra di carne, presentata inizialmente come una specie di scherzo da parte di Shylock – un'assurdità giuridica ed economica – si farà invece minacciosamente concreta nel corso della storia, a partire da quando giungerà a Venezia la notizia che le spedizioni commerciali finanziate da Antonio stanno fallendo una a una. Scaduta l'obbligazione di Antonio per insolvenza, Shylock si dimostrerà determinatissimo a esigere il rispetto del contratto (e dunque la libbra di carne di Antonio) direttamente di fronte al Doge e al tribunale della Serenissima.

La seconda trama prende spunto dalla vicenda amorosa tra Bassanio e Porzia, situazione che consente a Shakespeare di mettere in scena un'evoluzione inaspettata del carattere femminile. La nobildonna di Belmonte (località favolistica e seconda ambientazione della commedia dopo Venezia), liberatasi dei molti pretendenti grazie alla prova dei tre scrigni (di cui mi occuperò in seguito), oltre a rivelarsi in sintonia con le più rosee aspettative sentimentali di Bassanio, riuscirà anche nella difficilissima impresa di salvare Antonio dall'esecuzione della condanna per insolvenza grazie all'arringa difensiva di un misterioso avvocato. Si tratta, in realtà, di un audace travestimento della stessa Porzia, che le permetterà di sfoggiare argomentazioni a loro modo inoppugnabili. A Shylock non resterà che accettare la sconfitta, rinunciando alla vendetta su Antonio e piegandosi alla volontà del Doge.

Nella prima trama, quella che ha come protagonista formale Antonio (il mercante di Venezia) e come autentico mattatore Shylock, prendono forma

¹ L'edizione in-quarto di *The Merchant of Venice* è del 1600 per l'editore Thomas Heyes. Il tipografo James Roberts già il 22 luglio 1598 aveva iscritto il testo, quasi certamente per conto della stessa compagnia di Shakespeare, "The Chamberlain's Men", nello Stationer's Register. Si tratta del registro della corporazione dei librai, che aveva a quel tempo l'esclusiva della stampa e che rilasciava il copyright dei copioni depositati.

alcuni passaggi iperbolici e fortemente drammatizzati, che rendono la commedia piena di dialoghi emozionanti e di colpi di scena narrativi. Shylock si dimostra ben presto il personaggio più dotato espressivamente, estremo nel modo di condurre vita e trattative, senza mai tenere a freno le emozioni e anzi facendosi guidare da esse. In particolare, facendosi trascinare e travolgere dalla bramosia di vendetta. Al carattere di Shylock si oppongono, con inferiore pathos e minore intensità, tutti gli altri personaggi della commedia, ad eccezione di Porzia, che alla fine si troverà a rivaleggiare con lui nell'aula di un tribunale, seppure in abiti maschili. L'intento di questo scritto è di indagare su tre situazioni particolari del testo scespiriano: l'iniziale depressione di Antonio, l'emancipazione funambolica di Porzia e il sentimento di rancore del perseguitato e vendicativo Shylock. Le tre situazioni finiranno per convergere nell'episodio – sostanzialmente conclusivo – del processo ad Antonio di fronte al Doge.

La commedia si divide in cinque atti, a loro volta suddivisi in diverse scene.

Come nella maggior parte dei lavori di Shakespeare, l'esito della costruzione testuale deriva da un intreccio di diverse suggestioni e di opere precedenti, genialmente riformulate e riassembleate dal drammaturgo. A questo proposito scrive Maria Luisa Bignami, riassumendo opinioni largamente condivise dagli studiosi di Shakespeare (Bignami 1972, p. 922):

La fonte principale da cui Shakespeare attinse è una novella del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino, che fornisce tutti gli episodi essenziali del dramma. Il “motivo degli scrigni” sembra invece derivato da una novella dei *Gesta Romanorum*, mentre il personaggio di Shylock, pur nella sua grande originalità, sembra senza dubbio ispirato dal protagonista del dramma del 1589, *L'Ebreo di Malta* (*The Jew of Malta*), del grande scrittore inglese Christopher Marlowe.

2. La tristezza del mercante veneziano

L'esordio (atto I, scena 1) presenta l'entrata in scena di Antonio e dei suoi amici Salerio e Solanio. Antonio dichiara di fare fatica a riconoscere sé stesso, reso “ottuso” (want-wit) dalla tristezza. Di che sentimento o sensazione si tratta? Il mercante non lo sa, non sa “di che sostanza è fatta” (“what stuff ‘tis made of”), né come l'abbia contratta o trovata, mentre è certo che la sua condizione affatica i suoi amici e affligge lui stesso. Salerio e Solanio provano a spiegare ad Antonio che la sua depressione può essere dovuta alle preoccupazioni economiche: il mercante ha messo tutte le proprie ricchezze in imprese commerciali di un certo rischio: la sua estraniante malinconia è causata proprio dalle preoccupazioni per gli investimenti. Non

ci sarebbe nulla di male, sostengono i due amici, se Antonio riconoscesse che il malessere deriva da questa condizione.

Il mercante ribatte escludendo categoricamente l'ipotesi: non è per il denaro o per il timore del fallimento delle imprese commerciali che si sente svuotato. D'altronde gli stessi Salerio e Solanio sono a conoscenza che le risorse di Antonio sono state investite in diverse direzioni, così che il fallimento completo è da escludersi.

“Why then you are in love”. Ma allora sei innamorato – sentenza canzonatorio Solanio. No, nemmeno l'amore è in causa, replica quasi seccato Antonio. Allora Solanio tenta una spiegazione diversa: Antonio sarebbe triste perché un certo genere di tristezza viene messa in scena come una postura sociale in voga. L'argomento socio-comportamentista viene ripreso a qualche battuta di distanza da un altro degli amici di Antonio, Graziano, entrato in scena assieme a Lorenzo e all'atteso Bassanio, il più intimo dei sodali del mercante. Graziano rileva subito la brutta cera di Antonio, e si dice colpito dal suo straordinario cambiamento, cioè dal suo peggioramento comunicativo. Deve uscire da quella condizione, Antonio, se non vuole essere accomunato a coloro che, per darsi un atteggiamento venerabile, tacciono mesti e misteriosi, probabilmente perché non saprebbero come intervenire nella conversazione collettiva.

Antonio replica con una battuta celebre, che potrebbe costituire l'esergo di una qualsiasi delle opere del grande sociologo interazionista Erving Goffman: “I hold the word but as the world, Gratiano,/A stage where every man must play a part,/And mine a sad one”.² La metafora del mondo-palcoscenico (*world-stage*) sostiene tutto l'edificio sociologico goffmaniano, ed è qui espressa con semplicità da Antonio come il palcoscenico dove ogni individuo deve interpretare una parte. Il modo in cui la metafora scespiriana si sviluppa nel dialogo è tuttavia dirottata da Graziano di nuovo verso gli atteggiamenti evidenti in società: c'è chi sulla scena si esibisce – sostiene Graziano – con una gravità malsana, sperando che il proprio ambiente li consideri intelligenti e saggi proprio a causa del loro silenzio, indice del distacco dalle emozioni collettive. E ammonisce il mercante di non abboccare all'amo offerto dalla postura malinconica.

Graziano non è il più arguto degli amici di Antonio. Bassanio, una volta che Lorenzo e Graziano avranno lasciato la scena, si affretta a sminuire la portata delle sue osservazioni davanti ad Antonio, così dimostrando la correttezza della tesi di Goffman sull'esistenza di retroscena (*backstage*) in

² “Io tengo il mondo per quello che è, Graziano,/un palcoscenico dove ogni uomo deve recitare una parte,/e la mia è triste” (Shakespeare 2006, p. 13). Da questo momento tutte le citazioni dirette del testo scespiriano e delle sue traduzioni proverranno da questa edizione, tradotta e curata da Alessandro Serpieri.

corrispondenza di ogni palcoscenico della vita quotidiana, anche nella dimensione solitamente coesa del gruppo amicale:

Gratiano speaks an infinite deal of nothing, more than any man in Venice. His reasons are as two grains of wheat hid in two bushels of chaff: you shall seek all the day ere you find them, and when you have them they are not worth the search. (Shakespeare 2006, p. 16, nota)³

Da questo momento i dialoghi che ruotano intorno alla tristezza di Antonio lasciano il posto alle narrazioni necessarie per giustificare la richiesta urgente di incontro formulata da Bassanio ad Antonio. Quest'ultimo è già informato della sostanza della vicenda dell'amico. Disponibile a venirgli in aiuto, chiede maggiori spiegazioni e dettagli, che Bassanio non tarda a rivelargli, spostando l'asse conversativo del primo atto.

Proviamo invece a indagare ancora la tristezza di Antonio.

Il motivo trattato più sbrigativamente, nel corso della presentazione dei dialoghi precedenti, è quello sentimentale. L'argomento è scartato bruscamente da Antonio quando viene proposto da Solanio, che si riferiva a pene amorose. Tuttavia l'atteggiamento di Antonio nei confronti della sua relazione con Bassanio merita un approfondimento. Mentre Bassanio si dilunga a descrivere la sua condotta di vita non oculata (“How much I have disabled mine estate,/By something showing a more swelling port/Than my faint means would grant continuance”),⁴ ben nota in realtà ad Antonio, che già era intervenuto soccorrendo l'amico, il mercante cerca di arrivare subito alla questione d'attualità, e cioè di cosa abbisogna Bassanio per potersi recare dalla bella Porzia a chiedere la sua mano. La sbrigatività di Antonio non implica alcun fastidio verso la richiesta d'aiuto di Bassanio, ma richiede all'amico di entrare presto nel merito: “Then do but say to me what I should do / That in your knowledge may me be done,/ And I am prest unto it: therefore speak”.⁵

Prima di approfondire come sia definibile il tipo di sentimento che lega il mercante all'amico, e che nei versi scespiriani assume la denominazione di “love”, va detto che la figura di Bassanio si differenzia socialmente nell'ambientazione della scura commedia da quella di Antonio: anche se Solanio lo saluta come “il più nobile parente” di Antonio (“Your most noble kinsman”), non vi è riferimento esplicito a un autentico blasone aristocratico

³ “Graziano dice un'enorme quantità di niente, più di chiunque altro a Venezia. Le sue ragioni sono come due chicchi di grano nascosti in due staia di pula: devi cercarle tutto il giorno prima di trovarle e, quando ce l'hai, non valevano la ricerca” (Shakespeare 2006, p. 17).

⁴ “[...] Quanto io abbia dissestato il mio patrimonio,/esibendo un modo di vita alquanto più fastoso/di quel che i miei scarsi mezzi potessero consentire” (Shakespeare 2006, p. 17).

⁵ “Dunque, dimmi solo ciò che dovrei fare/che, a tua conoscenza, possa da me essere fatto,/ed io sono pronto: quindi parla” (Shakespeare 2006, p. 19).

di Bassanio. Egli ha certamente ereditato un qualche patrimonio, ma non ha agito come la nuova logica commerciale imponeva, investendo il capitale sulle nuove rotte mercantili. Bassanio ha invece sperperato i suoi soldi in quelli che potremmo definire, usando la nota definizione di Thorstein Veblen (1971, pp. 56-80), “consumi vistosi” (“conspicuous consumption”), in probabile attesa di un’occasione che gli consentisse di legarsi in un matrimonio conveniente. Ora tale eventualità sembra essersi appalesata, perché vi è la chance di conquistare la mano della bella, nobile e ricca Porzia. Antonio percepisce che l’intenzione di Bassanio è autentica, e che la sua richiesta merita benevolenza. Antonio percepisce però anche una conseguenza che potrebbe profilarsi laddove Bassanio avesse successo: il suo amico si allontanerebbe da lui, il loro legame potrebbe perdersi o rarefarsi. Tuttavia non vi è tentennamento alcuno nel comportamento del mercante: egli ha in realtà investito quasi tutti i suoi averi in diversificate imprese di acquisto e trasporto di merci pregiate provenienti da rotte lontane (e dunque ad alto rischio), ma non esita un istante a lanciarsi per provvedere all’amico.

Il tipo di società che esce tratteggiato dal microscopio drammaturgico scespriano è assai diverso dal nostro: alla fine del XVI secolo la complessa trama dell’individualismo borghese doveva ancora dispiegarsi interamente. Sopravvivevano nell’epoca del mercantilismo rituali cortesi dove l’amicizia virile, rivisitata dalle propaggini ampollate e cerimoniali del barocco, ancora occhieggiava alla tradizione classica occidentale, inaugurata dai poemi omerici. Anche nell’epoca dell’attivismo commerciale e mercantile, precursore della titanica potenza del capitale industriale, giungevano le rifrazioni delle antiche categorie sentimentali, al cui apice si presentava l’amicizia maschile totalizzante. Antonio non ha esitazioni nel soccorrere Bassanio, così come Achille si smosse dal suo rifiuto di combattere e si gettò in un attimo contro Ettore non appena seppe che l’eroe troiano aveva ucciso l’amato Patroclo, o come Niso si gettò a vendicare Eurialo trafitto da Volcente. Mentre si affermano i valori mercantili del profitto e dell’accumulazione, mentre la stessa aristocrazia veneziana è sempre più coinvolta in una trama economica globale e spietatamente concorrenziale, il mercante Antonio offre tutto sé stesso per avvallare un prestito fondato sul proprio capitale reputazionale. Dal punto di vista simbolico, si tratta di offrire la propria vita per salvare quella dell’amico. Nel corso della vicenda, il piano simbolico scivolerà rapidamente in quello normativo (a rischio esecuzione capitale): nel momento dell’assenso di Antonio alla richiesta di Bassanio, il piano simbolico satura il sentimento dell’amicizia. Nulla nei versi di Shakespeare autorizza a interpretare l’atteggiamento di Antonio come dettato da amore omosessuale. Tuttavia la dichiarata ovvietà dell’aiuto di Antonio (“Tu mi conosci bene, e sprechi tempo a circuire il mio amore a parole”) esprime un tipo di amicizia che oggi suonerebbe “estremo”: la transizione

dalle forme della società medievale a quelle della prima modernità trovava nella fase del mercantilismo esempi di persistenza sentimentale di paradigmi antichi, unitamente alla nuova attenzione per la sfera economica e finanziaria. Antonio è un mercante non accasato, Bassanio l'amico più caro cui si dedica ogni soccorso, mentre ancora brilla nell'alba del mondo capitalistico la rifrazione di antiche attitudini sentimentali, il cui retaggio si avvertirà sino alla tormentata parabola del romanticismo.

Con il matrimonio, Bassanio si allontanerà. Antonio ne è consapevole, e ciò potrebbe spiegare in larga misura il suo triste umore, come di chi si sa obbligato dai propri valori e dai propri sentimenti ad assecondare una richiesta che pure avrà come conseguenza la propria solitudine.

3. Porzia o dell'emancipazione funambolica

Anche Porzia è avvolta da un'aura iniziale di tristezza. Si tratta però in questo caso di una disposizione facilmente spiegabile: l'amato e defunto padre ha infatti organizzato per lei, con il conforto del lascito testamentario, un singolare e rischioso gioco per giungere al matrimonio. I candidati si presenteranno alla nobildonna e dovranno scegliere un solo scrigno tra i tre esibiti davanti a loro, ciascuno di un diverso metallo (oro, argento e piombo). Chi indovinasse qual è lo scrigno dentro cui si cela un ritratto di Porzia e una pergamena con sentenza favorevole diverrebbe all'istante il promesso sposo.

Porzia si dice triste e stanca perché non intende disubbidire alle volontà del padre, pur temendo di incappare in un pretendente fortunato ma a lei sgradito. Incalzata dalla damigella Nerissa che le chiede un'opinione sui candidati presenti in quei giorni a Belmonte, Porzia si rivela tagliente e sarcastica nei confronti di tutti coloro che aspirano alla sua mano. Un principe napoletano, un conte palatino, un signore francese, un giovane barone d'Inghilterra, un signore scozzese, il nipote del duca di Sassonia: tutti i pretendenti sono ritratti come indesiderabili e inadeguati. Lo stato d'animo negativo di Porzia è perciò facilmente spiegabile da questa sua stessa considerazione:

O me, the word 'choose'! I may neither choose who I would nor refuse who I dislike, so is the will of a living daughter curbed by the will of a dead father. It is not heard, Nerissa, that I cannot choose one, nor refuse none? (Shakespeare 2006, p. 23)⁶

⁶ “Ahimè, la parola «scegliere»! Io non posso né scegliere chi vorrei né rifiutare chi non mi piace; a tal punto la volontà di una figlia viva è dominata dal volere di un padre morto. Non è dura, Nerissa, che io non possa né scegliere qualcuno né rifiutare nessuno?”.

Il modo di esprimersi di Porzia davanti alla servitrice è assai schietto e al tempo stesso arguto. Alcune sue frasi a proposito di Falconbridge, il giovane barone d’Inghilterra, ci consentono di capire il tipo di istruzione che le è stata probabilmente impartita:

You know I say nothing to him, for he understands not me, nor I him. He hath neither Latin, French, nor Italian, and you will come into the court and swear that I have a poor pennyworth in the English. He is a proper man’s picture, but alas, who can converse with a dumb-show? (Shakespeare 2006, p. 25)⁷

Dunque Porzia parla latino, francese, un inglese che oggi definiremmo scolastico oltre ovviamente al volgare dell’epoca (forse venezianizzato). La condizione della donna alla fine del XVI secolo a Venezia prevedeva di norma una scarsissima istruzione, riservata al solo patriziato femminile. Porzia è una patrizia, e dunque la conoscenza delle principali lingue di comunicazione dell’epoca (latino, francese, veneziano e un po’ della nascente diffusione linguistica inglese) è plausibile. Va tuttavia ricordato che l’istruzione delle donne di famiglia aristocratica, che “consisteva nell’imparare a leggere e a scrivere oppure nell’apprendere le regole morali, sociali e religiose, era di basso livello, a differenza di quella dei giovani patrizi maschi, che potevano continuare i loro studi in Italia, soprattutto all’università di Padova” (Lambrinos 2008, p. 10).

Porzia perciò è un’eccezione sociale e culturale, come confermato dalla sua condizione di figlia in età da marito ma orfana di entrambi i genitori. L’autorità paterna era all’epoca pressoché assoluta nei confronti della prole, e delle femmine in particolare. Erano i padri a occuparsi del matrimonio delle figlie, sforzandosi di scegliere tra i pretendenti il più adatto al proprio rango familiare.

Il padre di Porzia guida le mosse della figlia inusualmente post mortem, attraverso un dettato testamentario. Fortunatamente, come ricorda la damigella Nerissa, era uomo saggio e cauto. La scelta dello stratagemma dello scrigno si rivela infatti assai propizia per Porzia: i primi due pretendenti scelgono i metalli più nobili e ovvi (e sbagliati), mentre Bassanio, giunto a Belmonte appena in tempo per tentare la sorte nel momento più favorevole, opta per lo scrigno di volgare piombo che, come nei repertori favolistici ispirati al Medioevo, si rivela in realtà il più prezioso dei metalli e dei contenitori, svelando il ritratto di Porzia e la promessa di matrimonio.

In precedenza, Porzia non aveva nascosto a Nerissa la sua predilezione per Bassanio, definito “a Venitian, a scholar and a soldier, that came hither in

⁷ “Sai che non gli dico nulla, perché né lui capisce me, né io lui. Non sa né latino, né francese, né italiano; e tu puoi andare in tribunale a giurare che il mio inglese non vale più di un soldo. È il ritratto di un bell’uomo, ma ahimè, chi può conversare con una pantomima?”.

company of the Marquis of Montferrat”. Studioso e militare, accompagnato da un aristocratico e forse aristocratico egli stesso: Bassanio ha lasciato un piacevole ricordo – anche estetico – in Porzia, e ciò rafforza la sua posizione, di gran lunga la meno esotica e la meno problematica per la nobildonna, giacché la coppia si somiglia socialmente. Tuttavia il divario economico è in realtà notevole: nel corso della commedia Porzia avrà modo di accertarsi del reale stato finanziario di Bassanio, e di offrire a più riprese una parte della propria ricchezza per sanare la situazione del promesso sposo e dell’amico Antonio, nel frattempo caduto in disgrazia e non capace di far fronte al debito con Shylock.

Porzia si destreggia nella difficile situazione contando sulla complicità della sola fedele Nerissa, perfetta spalla attoriale per la protagonista. In questo aspetto della commedia le fonti di Shakespeare si rivelano in grado di restituire una verosimiglianza con l’effettiva condizione femminile a Venezia nel tardo Cinquecento. La conversazione e lo scambio tra donne patrizie e donne servitrici erano resi necessari dalla comune condizione di semi-reclusione domestica e dalla stretta sorveglianza cui venivano sottoposte le prime. Con lo spazio pubblico a disposizione unicamente del genere maschile, alle donne non restava che la regia dello spazio domestico, dove la collaborazione necessaria della servitù rendeva meno rigidi i confini tra le classi, e si estendeva ai rituali socievoli e alla conversazione. Non a caso Shakespeare dimostra la connivenza e la complicità di Porzia e Nerissa sotto forma di destini paralleli: forte dell’appoggio e della praticità di Nerissa, Porzia vive attivamente l’innamoramento per Bassanio, intervenendo con spregiudicatezza nelle sue vicende di vita, così come Nerissa si predispone alla simmetria di una relazione vivace, e poi di un matrimonio, con Graziano, l’amico improvvido di Bassanio e Antonio.

Dopo che Porzia è venuta a conoscenza del modo in cui Bassanio è stato aiutato da Antonio a presentarsi a Belmonte come legittimo pretendente, giunge la notizia che tutte e tre le navi su cui il mercante aveva investito il proprio patrimonio si sono inabissate. A questa nefasta informazione si aggiunge la denuncia di Shylock dell’insolvenza di Antonio con relativa pretesa di riscuotere la penale sotto forma di libbra di carne del mercante. Spinta dalla drammaticità degli eventi, Porzia concepisce e mette in atto un piano quasi folle: presentarsi sotto le vesti di un giovane avvocato nel contenzioso tra Antonio e Shylock nell’intento di sventare l’esecuzione.

Da cosa nasce la forza d’animo di Porzia? Nel primo e nel secondo atto la giovane nobildonna ha dovuto esibire soltanto una certa arguzia discorsiva e una salace capacità descrittiva dei suoi pretendenti. È nel terzo atto che Porzia, agitata per l’imminente scelta dello scrigno da parte di Bassanio, dimostra una natura passionale e desiderante, che Shakespeare trasferisce nelle sue parole, capaci di eruditi riferimenti mitologici e di ardore romantico.

Poco dopo, quando Bassanio ha felicemente scelto lo scrigno di piombo, Porzia si lascia andare a espressioni di gioia che, nei rituali sociali dell'epoca, prendono la forma di un'apparente dichiarazione di cessione della libertà femminile in favore di una convivenza incentrata sulla supremazia del *pater familias*:

You see me, Lord Bassanio, where I stand,
 Such as I am. Though for myself alone
 I would not be ambitious in my wish
 To wish myself much better, yet for you
 I would be trebled twenty times myself,
 A thousand times more fair, ten thousands times
 More rich, that only to stand high in your account,
 I might in virtues, beauties, livings, friends,
 Exceed account; but the full sum of me
 I sum of something, which to term in gross,
 Is an unlesioned girl, unschooled, unpractised,
 Happy in this, she is not yet so old
 But she may learn; happier than this,
 She is not bred so dull but she can learn;
 Happiest of all is that her gentle spirit
 Commits itself to yours to be directed,
 As from her lord, her governor, her king.
 Myself and what is mine to you and yours
 Is now converted. But now I was the lord
 Of this fair mansion, master of my servants,
 Queen o'er myself; and even now, but now,
 This house, these servants, and this same myself
 Are yours, my lord's [...]⁸

Porzia opera una consapevole *diminutio* della propria persona nella prima parte del suo speech, a tutto vantaggio del risalto che prendono in questo modo espressioni come “she is not yet so old/But she may learn;/ happier than this,/She is not bred so dull but she can learn”. Porzia si dichiara “senza

⁸ “Voi mi vedete, signor Bassanio, dove io sto,/tale e quale sono. Quantunque per mio conto/non avrei alcuna ambizione di desiderare/me stessa molto migliore, tuttavia per voi,/vorrei triplicare venti volte me stessa,/essere mille volte più bella, diecimila volte più ricca;/e solo per potermi elevare ai vostri occhi/vorrei, in virtù, bellezza, beni, amici,/superare ogni stima; ma la somma totale di me/è una somma da poco; diciamo, all'ingrosso,/è una ragazza senza istruzione, senza cultura, né esperienza,/fortunata in questo, di non essere ancora così vecchia/da non poter imparare; e più fortunata ancora/di non essere così sciocca da non saper imparare;/e fortunatissima, perché il suo docile spirito/si affida al vostro per esserne diretto,/come dal suo signore, governatore e re./Ora io stessa, e ciò che è mio, a voi e a ciò che è vostro/ci consegniamo. Finora ero io il signore/di questa bella dimora, il padrone dei miei servi,/la regina di me stessa; e ora, proprio ora,/questa casa, questi servi, e questa mia stessa persona/sono vostri: del mio signore. [...].”

istruzione, senza cultura né esperienza” eppure “fortunata perché non ancora vecchia da non poter imparare”. Inoltre, “più fortunata ancora di non essere così sciocca da non poter imparare”. La formulazione è remissiva, ma il contenuto del messaggio indica ambizione e fiducia nei propri mezzi intellettuali.

Porzia appare, in questo e nei successivi passaggi, disposta ad accettare i rituali patriarcali propri anche dell’epoca mercantilistica, con il passaggio delle proprie proprietà nelle mani del suo nuovo signore. Tuttavia Porzia ricorda che “[...] Finora ero io il signore/ di questa bella dimora, il padrone dei miei servi,/la regina di me stessa”: la sua appare in effetti quasi una rivendicazione di autorità, e come se la rinuncia fosse maturata più sotto il profilo formale che sostanziale. La sottomissione è simbolica e ritualistica, ma il suo spirito nascosto è in realtà la condivisione del mondo di vita di Bassanio, attraverso una presenza costante al suo fianco e un’autonomia di pensiero e di azione. Si tratta di una prospettiva assai diversa dalla sostanziale clausura femminile stabilita tra casa, chiesa e vicinato, e decisamente avanzata – se non avanguardistica – per l’epoca di Shakespeare. Una condizione femminile – quella rappresentata da Porzia – che riesce in una funambolica impresa di emancipazione, contando su una posizione sociale estrema (orfana, ricca, istruita) e scegliendo un’azione estremamente rischiosa, come in un racconto magico-favolistico.

Terminata la schermaglia amorosa tra Porzia e Bassanio, la nobildonna osserva con perspicacia il partner; si avvede che in una missiva giunta da Venezia “c’è qualche notizia di sventura [...] che ruba colore al volto di Bassanio”. Porzia, mettendo in pratica quanto implicito nella sua ardente dichiarazione appena espressa a Bassanio, pretende di avere accesso a quel foglio:

With leave, Bassanio, I am half yourself,
And must freely have the half of anything
That this same paper brings you.
(Shakespeare 2006, p. 133)⁹

Prendendo alla lettera l’auspicio di eguaglianza inscritto nella condivisione matrimoniale imminente, Porzia collega il proprio “essere metà” del partner con l’aver diritto a metà di ogni occorrenza in accadimento, dichiarazione che comporta svariate conseguenze, tra cui anche di poter conoscere il contenuto della lettera. Letta la missiva di Antonio (già sotto accusa per insolvenza

⁹ “Permettete, Bassanio, io sono per metà voi stesso,/e debbo avere liberamente la metà di ciò/che quella lettera vi reca”.

dopo il disastro delle sue spedizioni marittime – Shakespeare 2006, p. 136)¹⁰ e informatasi dei particolari finanziari, Porzia quasi intima a Bassanio di accettare da lei una somma che gli consenta di andare a Venezia con la speranza di rimediare alla situazione dell'amico. Bassanio accetta e si diletta verso la Serenissima. Porzia sembra volersi ritirare con Nerissa in un vicino monastero in attesa del ritorno del suo signore, ma in realtà ha in mente tutt'altro. Il suo piano, riferito a Nerissa nei dettagli durante il viaggio a Venezia, è di assumere fattezze e abbigliamento maschili e di presentarsi nel tribunale della Serenissima a sostenere personalmente la difesa di Antonio. In effetti un giovane avvocato, Baldassarre, preceduto dall'autorevole lettera di raccomandazione del noto giurista Bellario (parente di Porzia, convocato a Venezia per il processo ad Antonio e da lei convinto a firmare la procura difensiva a suo vantaggio) viene ammesso dal Doge al processo contro il mercante, già entrato nel vivo delle testimonianze (atto IV, scena 1).

Lo scontro che si profila in tribunale tra Baldassarre/Porzia e l'irriducibile Shylock è talmente importante ai fini dell'analisi sociologica dell'intero *Mercante di Venezia* da richiedere un preventivo approfondimento sul carattere e sulle azioni di Shylock. Ciò consentirà anche di entrare nel merito del comportamento in pubblico di Porzia nell'ultima parte della commedia.

4. Shylock, ovvero del rancore dei perseguitati

Era stato Antonio, al termine della prima scena del primo atto, a incaricare Bassanio di reperire un finanziatore. Questi si rivolge a Shylock: è noto che agli ebrei fosse consentito esercitare il prestito con interesse, attività mal vista socialmente dalla cultura dominante e dunque estranea fino ad allora ai comportamenti economici delle oligarchie mercantilizate, e tuttavia – in piena espansione commerciale della Serenissima – ritenuta indispensabile. Accadeva quindi piuttosto di frequente che i mercanti cristiani, trovandosi in situazioni di bisogno, si rivolgessero ai ricchi ebrei per un prestito: le ragioni potevano essere di tipo commerciale (investire denaro in un'intrapresa profittevole) oppure, come nel caso di Bassanio, potevano riguardare il finanziamento di “spese di rappresentanza”, in vista di un considerevole premio economico. Ricordiamo che la prospettiva del matrimonio con Porzia rappresentava, oltre che una sistemazione sentimentale, anche un ottimo risultato economico per il giovanotto.

¹⁰ Si noti come il finale della lettera contenga ancora un riferimento sentimentale alla relazione tra Antonio e Bassanio.

Bassanio si reca dunque a Rialto, luogo abituale di scambio di informazioni, di contrattazioni e di negozi, e incontra Shylock. Gli chiede tremila ducati per tre mesi, che saranno coperti da garanzia di Antonio. Shylock dimostra di conoscere piuttosto bene la situazione di quest’ultimo, e d’altronde a Rialto si concentrano i “reportisti”¹¹ che stilano voci e notizie a seconda delle novità catturate dalle navi in approdo, e quindi le informazioni viaggiano veloci tra i frequentatori del centro dei commerci:

[...] Yet his means are in supposition: he hath an argosy bound to Tripolis, another to the Indies; I understand moreover upon the Rialto he hath a third at Mexico, a fourth for England, and other ventures he hath squandered abroad. (Shakespeare 2006, p. 31)¹²

Antonio ha molte imprese in corso; anche se “le navi non sono che assi” (“ships are but boards”) e i mari sono infestati di pirati, Shylock lo giudica un “good man”. Bassanio è stupito: perché Antonio non dovrebbe essere un uomo buono? Ha forse sentito Shylock dire il contrario? Nemmeno per sogno – ribatte l’ebreo –, egli non intendeva parlare della bontà del mercante, ma della sua solvibilità. “My meaning is saying he is a good man is to have you understand me that is sufficient” (Shakespeare 2006, p. 31).¹³

Il gergo mercantile allora in voga trasferiva l’aura positiva della qualità umana alla funzionalità economica: chi aveva i mezzi era “buono”. Lo spirito del tempo in questo caso gioca a vantaggio di Bassanio: le probabilità che Antonio sia “buono” sono alte, perciò il ricco ebreo lo giudica solvibile. Il prestito si potrà assicurare. Tuttavia Shylock pretende di parlare direttamente con Antonio. Bassanio lo invita a cena, ma si sente opporre un netto rifiuto, le cui motivazioni cominciano a delineare il profondo rancore di Shylock verso i cristiani, cui l’intimità ebraica (condividere cibo, bevande e preghiere) è preclusa: si può (si deve) convivere economicamente, si può trattare e discutere, ma non mangiare né bere né pregare insieme:

Yes, to smell pork, to eat of the habitation which your prophet the Nazarite conjured the devil into. I will buy with you, sell with you, talk with you, walk with you, and so following; but I will not eat with you, drink with you, nor pray with you. (Shakespeare 2006, p. 33)¹⁴

¹¹ È la definizione utilizzata dagli studiosi di storia dell’informazione per denominare i compilatori di avvisi di notizie attivi nella città veneziana proprio all’epoca di Shakespeare. Si veda Infelise (2005 – in particolare i primi tre capitoli).

¹² “[...] E tuttavia ci sono dubbi sui suoi beni. Ha una ragusea diretta a Tripoli, un’altra verso le Indie; e poi ho sentito dire a Rialto che ne ha una terza in Messico, una quarta in Inghilterra, e altre imprese le ha sparse in giro”.

¹³ “[...] Dicendo che è un uomo buono intendevo farvi capire che è solvibile”.

¹⁴ “Già, per sentire odore di maiale, cibarsi della carne che il vostro profeta, il Nazareno, popolò di diavoli con una magia. Sono disposto a comperare e vendere con voi, parlare con voi, camminare

Proprio in quell'istante, Shylock sente che qualcuno sta entrando in scena, e formula la ricorrente domanda che ci dice con chiarezza l'importanza e la frequenza degli scambi informativi a Venezia, e del luogo peculiare dove le notizie si scambiavano: "What news on the Rialto? Who is he comes here?" (Shakespeare 2006, p. 33).¹⁵

Quando Antonio entra in scena e si palesa a Shylock, costui si produce in un monologo mentale, messo in versi da Shakespeare, dove emergono i motivi della sua immediata repulsione, fondata su un'esperienza che appare ben accertata.

How like a fawning publican he looks!
I hate him because he is a Christian;
But more, for that in low simplicity
He lends out money gratis and brings down
The rate of usance here with us in Venice.
If I can catch one upon the hip,
I will feed fat the ancient grudge I bear him.
He hates our sacred nation and he rails
Even there where merchants most do congregate
On me, my bargains, and my well-won thrift,
Which we call interest. Cursed be my tribe
If I forgive him! (Shakespeare 2006, p. 33)¹⁶

Ciò tuttavia non gli impedirà di stare al gioco del prestito, oggetto privilegiato su cui egli conta per giungere alla vendetta a lungo agognata:

(...) Go with me to a notary, seal me there
Your single bond, and, in a merry sport,
If you repay me not on such a day,
In such a place, such sum or sum as are
Expressed in the condition, let the forfeit
Be nominated for an equal pound
Of your fair flesh, to be cut off and taken
In what part of your body pleaseth me. (Shakespeare 2006, p. 41)¹⁷

con voi, e così di seguito; ma non sono disposto a mangiare con voi, bere con voi né a pregare con voi".

¹⁵ "Che notizie a Rialto? Chi è che arriva?"

¹⁶ "Come somiglia a un servile pubblicano!/Lo odio perché è cristiano;/ma di più perché nella sua bassa ingenuità/presta denaro gratis e ci abbassa/il tasso d'interesse qui a Venezia./Se riesco una volta a prenderlo di fianco/potrò saziare il vecchio rancore che gli porto./Lui odia la nostra sacra nazione e inveisce/proprio dove più si radunano i mercanti,/contro di me, i miei affari, il mio ben meritato profitto,/che lui chiama interesse. Sia maledetta la mia tribù,/se gli perdono!"

¹⁷ "[...] Venite con me da un notaio, firmatemi/una semplice obbligazione, e, tanto per scherzo,/se non mi pagate il tal giorno/nel tal luogo, la somma o le somme/specificate nel contratto, la penale/ sia indicata in una libbra esatta/della vostra carne chiara, da tagliare e prendere/in quella parte del vostro corpo che piacerà a me".

“Una libbra esatta della vostra carne chiara”: la condizione fissata da Shylock è inumana e appartenente alla religiosità letterale del Vecchio Testamento, una succursale spettacolare della sentenza “occhio per occhio”. Ma Antonio non bada più che tanto alla bizzarra condizione posta dal ricco ebreo: vuole risolvere in fretta la questione e veder partire Bassanio per Belmonte, e non si cura della velenosità racchiusa nella boutade di Shylock. Bassanio tenta un debolissimo atto di dissociazione, dando prova di aver capito il gioco lungo di Shylock (“You shall not seal to such a bond for me; I’ll rather dwell in my necessity” – Shakespeare 2006, p. 43),¹⁸ ma Antonio quasi non considera la sua obiezione, puntando dritto alla firma del contratto.

Prima di arrivare all’accordo finale, Shakespeare si era ricavato tutto lo spazio necessario per presentare il ventaglio delle opinioni e delle emozioni del ricco ebreo, espresse con linguaggio sarcastico o con obiezioni ad Antonio solo apparentemente sussiegose. Shylock, nel pensiero verbalizzato dal poeta, sostiene di odiare il mercante veneziano per due motivi: perché è cristiano e perché presta soldi gratis, costringendo gli usurai a ridimensionare i propri tassi di interesse. Ma c’è altro, e di peggio: Antonio si è fatto notare più volte, proprio a Rialto, la zona di Venezia dove la reputazione di un uomo è esposta alla continua osservazione di tutti e dove le notizie circolano di continuo, a insultare gli ebrei, e Shylock in particolare. Quando Antonio ribadisce l’entità del prestito richiesto e la durata dell’obbligazione (tre mesi), Shylock gli ricorda di non averlo mai sentito prima di allora dirsi disposto a fare o a contrarre prestiti a lucro. “I do never use it” – ribatte con fierezza il mercante. Ne segue una breve disputa teologica, perché Shylock utilizza un episodio biblico che ha per protagonista Giacobbe per giustificare il valore non negativo della scaltrezza e del “giusto profitto”, mettendo così al riparo il prestito a interesse (cioè l’usura) da connotazione negativa. Nella risposta, l’argomento di Antonio è che Giacobbe non fu che strumento nelle mani di Dio. Ma già Shylock ha deciso di concedere il prestito, e anch’egli sembra poco propenso ai giochi dialettici. Si consente tuttavia una ricostruzione dei fatti precedenti, cioè delle interazioni avute fino ad allora con il mercante. Il suo tono cambia mentre elenca le accuse ad Antonio:

You call me misbelievier, cut-throat dog,
And spit upon my Jewish gaberdine,
And all for use of that which is mine own.
Well then, it now appears you need my help. (Shakespeare 2006, p. 39)¹⁹

¹⁸ “Non firmerai una simile obbligazione per me;/preferisco stare nel bisogno”.

¹⁹ “Mi chiamate miscredente, cane assassino,/sputate sulla mia gabbana d’ebreo,/e tutto per l’uso che io faccio di quello che è mio./Ebbene, ora sembra che abbiate bisogno del mio aiuto”.

E dunque, dopo aver insultato Shylock e sputato sui suoi indumenti e sulla sua barba, Antonio pretende un prestito, dopo aver preso a calci l'ebreo "come si scaccia dalla soglia un cane randagio"?

Proprio così, risponde con sicurezza almeno apparente Antonio: Shylock deve prestare denaro non come farebbe con un amico, ma al contrario come farebbe con un nemico, così da poter ottenere, in caso di insolvenza, una compensazione adeguata all'avversione:

[...] If thou wilt lend this money, lend it not
As to thy friends, for when did friendship take
A breed of barren metal of hid friend?
But lend it rather to thine enemy,
Who if he break, thou mayst with better face
Exact the penalty. (Shakespeare 2006, p. 41)²⁰

In un ultimo sussulto di orgoglio, Antonio aveva anticipato a questi versi la premessa che il suo atteggiamento offensivo e violento nei confronti di Shylock non sarebbe cambiato, e che avrebbe continuato a chiamare "cane" l'ebreo e a prenderlo a calci:

I am as like to call thee so again,
To spit on thee again, to spurn thee too. (Shakespeare 2006, p. 41)²¹

Quello di Antonio non è certo un atteggiamento che possa ben disporre un finanziatore, ma – come abbiamo visto – Shylock appare ora interessato, più che a battibeccare, a far firmare al mercante il contratto con la penale in carne umana. E Antonio, trascinato dal fastidio di dover rendere conto all'ebreo del proprio comportamento antisemita (pur ribadendolo a gran voce), decide di accettare la condizione posta da Shylock e di firmare l'obbligazione.

Più avanti, nel secondo atto, troviamo Shylock di umore contrariato: terminata la stipula dal notaio, si era alla fine visto costretto ad accettare l'invito a cena di Antonio e Bassanio. Non ne ha nessuna voglia, ma ci andrà. Shakespeare ha nel frattempo introdotto due altri affluenti narrativi nella commedia: il primo riguarda la maschera comica di Lancillotto Gobbo, l'indolente e pasticcione servo di Shylock, che sta per licenziarsi dal detestato padrone per passare al servizio di Bassanio. Il secondo riguarda la fuga amorosa della figlia di Shylock, Jessica, con Lorenzo, un altro giovanotto dell'ambiente di Bassanio e Antonio. Jessica si invola nottetempo,

²⁰ “[...] Se vuoi prestare questo denaro, non prestarlo/come ad amici, perché quando mai l'amicizia ha preteso/da un amico quel che può generare lo sterile metallo?/Ma prestalo piuttosto al tuo nemico;/così, se mancherà all'impegno, potrai con miglior viso/ esigere la penale”.

²¹ “È probabile che ti chiami così ancora,/che ti sputi addosso ancora, e anche che ti scacci a pedate”.

profittando dell'assenza del padre dovuta alla cena (su cui Shakespeare non riferisce) e portando con sé denaro e gioielli sottratti a Shylock.

La disperazione di Shylock, una volta accortosi del fatto, lo mette in cattiva luce di fronte al lettore: egli sembra più addolorato per la scomparsa dei gioielli che per la fuga della figlia. Shakespeare sospinge il lettore a parteggiare per la chiassosa compagnia degli amici di Antonio e Bassanio, complici della scomparsa di Jessica e coinvolti nella chance di maggiore libertà per un servo maltrattato e per una figlia semi-segregata.

Nel frattempo, “on the Rialto”, cominciano a giungere le prime notizie drammatiche sulle spedizioni marittime di Antonio. Di fronte a Salerio e Solanio, Shylock sembra godere per le disgrazie del mercante, e anche i due interlocutori sono certi che egli vorrà rivalersi su Antonio come fosse l'emblema della sua mala sorte. La parola di Shylock è avvolta in connotati odiosi e respingenti: il desiderio di rivalsa è palpabile e appare ingiusto, la brama di vendetta si è fatta ossessiva. Eppure, proprio nel momento morale più basso del ricco ebreo, giunge una folgorante inversione drammatica, in cui Shakespeare apre un profondo squarcio di verità sul destino dei perseguitati religiosi e sulla violenza dei pregiudizi nei loro confronti, in grado in qualsiasi momento di convertirsi in violenza fisica. Shylock, in una manciata di righe celeberrimi, si risollewa dall'angolo di rancore in cui era precipitato, elenca con veemenza tutte le angherie cui è stato sottoposto e rivendica infine, quasi a nome di tutte le minoranze perseguitate e non solo degli ebrei, di potersi avvalere della legge del proprio persecutore:

[...] He [Antonio] hath disgraced me and hindered me half a million, laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies, and what's his reason? I am a Jew. Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affection, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge! The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction. (Shakespeare 2006, p. 109)²²

²²“Egli [Antonio] mi ha sempre danneggiato, m'ha impedito di farmi mezzo milione, ha riso delle mie perdite, deriso i miei guadagni, offeso la mia nazione, ostacolato i miei affari, raffreddato i miei amici, infiammato i miei nemici; e per quale ragione? Io sono un ebreo. Non ha occhi un ebreo? Non ha mani, un ebreo, organi, membra, sensi, affetti, passione? Non è nutrito dallo stesso cibo, ferito dalle stesse armi, assoggettato alle stesse malattie, curato dagli stessi rimedi, riscaldato e raffreddato dallo stesso inverno e dalla stessa estate, come lo è un cristiano? Se ci pungete, non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo?

Ecco presentata una vera e propria inversione del carattere di un personaggio: Shakespeare introduce qui un punto di vista che non ha bisogno di contraltari comici per emergere. Shylock, grazie a una serie compressa di domande retoriche, giunge a conclusioni oggettive e universali, toccando l'animo del lettore come uno strumento musicale in grado di prodursi in suoni ed emozioni improvvisi. La patina di superbia che alberga in Shylock (ad esempio quando da principio l'ebreo rifiuta sdegnosamente di condividere la cena con i cristiani Antonio e Bassanio, oppure quando sfida Antonio all'interpretazione dell'episodio biblico di Giacobbe e Labano), si rivela nelle parole appena citate di Shylock per ciò che è in realtà: un'espressione della rabbia dei vinti e dei perseguitati, il cui anelito non pare essere l'arroganza attribuita dai cristiani ai primi monoteisti, quanto il rammarico e il dolore per non essere accettati, e per essere casomai soltanto tollerati da un regime che non punisce chi li insulta, chi inveisce contro di loro e chi li denigra incessantemente su pubblica piazza, cioè nel luogo dove si costruisce l'opinione pubblica della prima modernità, in balia dei flussi di informazione e delle insidiose narrazioni del pettegolezzo.

La scossa che subisce il lettore è tale da modificare in un lampo la percezione della figura di Shylock. E tuttavia si tratta di uno sprazzo, di una sortita improvvisa in una nuova dotazione di senso invece che di un'inversione caratteriale e di un'autentica trasformazione del personaggio, il cui dolore per la fuga della figlia e per la perdita di una parte del patrimonio è lenito, in modo sempre più evidente, dall'accavallarsi delle notizie sulle nuove disgrazie commerciali di Antonio. La notizia, a Rialto, è che anche il secondo carico è andato distrutto in una tempesta.

Nel frattempo (siamo nella seconda parte del terzo atto), a Belmonte Porzia si libera degli spasimanti sgraditi e Bassanio, optando per lo scrigno di piombo, si assicura il matrimonio con la bella ereditiera. Ma, come sappiamo, giunge a questo punto la lettera disperata di Antonio a Bassanio e Porzia mette in azione il suo piano spericolato, trasformandosi nel giovane avvocato Baldassarre. È dunque nel tribunale della Serenissima che la logica di Shylock e la logica di Porzia sono obbligate a una resa dei conti definitiva.

E se ci fate torto, non dovremo vendicarci? Se siamo come voi per il resto, vogliamo assomigliarvi anche in questo. Se un ebreo fa torto a un cristiano, che benevolenza ne riceve? Vendetta. Se un cristiano fa un torto ad un ebreo, che sopportazione avrà questi, secondo l'esempio cristiano? Chiaro, vendetta! La malvagità che m'insegnate io la metterò in opera, e sarà difficile che non superi chi m'ha istruito".

5. Duelli verbali e stratagemmi argomentativi

Sbrigata la procedura del riconoscimento del nuovo avvocato, giunto in tribunale quando già sembrava impossibile deviare l'irriducibile volontà di avere giustizia dalle leggi veneziane da parte di Shylock e il destino di Antonio appariva segnato, Baldassarre delinea la propria strategia argomentativa. La causa in dibattimento gli appare “of a strange nature”, e tuttavia ammissibile secondo le leggi di Venezia. Una volta che Antonio abbia riconosciuto la propria firma sull'obbligazione, secondo il giovane avvocato il procedimento può dirsi concluso a favore di Shylock. E tuttavia l'ebreo dovrà essere clemente. Ma la reazione di Shylock è repentina e per nulla rassicurante: “On what compulsion must I? Tell me that” (Atto IV, scena prima). Quale costrizione dovrebbe obbligarlo alla clemenza?

La risposta di Baldassarre/Porzia è comparabile, per potenza argomentativa e poetica, allo squarcio operato sul lettore dalla perorazione di Shylock sull'uguaglianza degli esseri umani udita nel corso della prima scena del terzo atto. La parola chiave del giovane avvocato Baldassarre è “mercy”, clemenza:

The quality of mercy is not strained,
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath; it is twice blest,
It blesseth him that gives and him that takes;
'Tis mightiest in the mightiest, it becomes
The thronèd monarch better than his crown.
His scepter shows the force of temporal power,
The attribute to awe and majesty,
Wherein doth sit the dread and fear of kings;
But mercy is above this sceptered sway,
It is enthroned in the hearts of kings,
It is an attribute to God himself,
And earthly power doth then show likest God's
When mercy seasons justice. (Shakespeare 2006, p. 173)²³

Sublimata da versi raffinati, la “mercy” che Shakespeare fa agire nel discorso di Porzia ha una notevole forza argomentativa: stabilendo la superiorità della clemenza sul potere temporale, il discorso si dimostra capace di conciliare un ideale religioso di tolleranza con la filosofia contrattualista in rapida

²³ “La clemenza ha natura non forzata,/cade dal cielo come la pioggia gentile/sulla terra sottostante; è due volte benedetta,/benedice chi la offre e chi la riceve;/è più potente nei più potenti, e si addice/al monarca in trono più della sua corona./Lo scettro mostra la forza del potere temporale, è l'attributo della soggezione della maestà,/sede del timore che incutono i regnanti;/ma la clemenza sta sopra al dominio dello scettro,/ha il suo trono nel cuore dei re,/è un attributo di Dio stesso;/e il potere terreno più si mostra simile al divino,/quando la clemenza mitiga la giustizia”.

sedimentazione a partire proprio dall'età di Shakespeare. Il *Leviathan* di Hobbes (1651) ha nella mano destra una spada e in quella sinistra il bastone pastorale: entrambi sono attributi fondamentali per legittimare l'autorità assoluta del potere ritenuto da Hobbes necessario per governare le complessità della nuova società mercantile e proto-industriale. La visione di Shakespeare antepone la componente compassionevole del potere al potere temporale, perché la clemenza può aspirare a raccogliere un riflesso del potere divino. Mitigando la durezza della giustizia, chi la pretende dimostra una sintonia con i valori di tolleranza già espressi all'epoca da una nuova generazione di intellettuali cosmopoliti, e che Shakespeare qui riprende e rilancia con forza.

Tuttavia, conclude Baldassarre/Porzia, è ben chiaro che se Shylock vuole sottrarsi al caldeggiato atteggiamento di clemenza, la sentenza non potrà che essergli favorevole, secondo le leggi di Venezia: “[...] the strict court of Venice/must needs give sentence ‘gainst the merchant there.” La corte “rigorosa” (*strict*) di Venezia dovrà per forza emettere sentenza contro il mercante Antonio: ma già Bassanio, nella prima parte del processo, aveva insistito che la ragione delle leggi dovesse essere mitigata dalla compassione e che si rendesse dunque possibile sostituire l'inusitata penale della libbra di carne con la restituzione maggiorata dei tremila ducati prestati originariamente da Shylock a Bassanio per tramite dell'obbligazione di Antonio, argomento che Baldassarre riprende e rafforza.

Shylock è sordo a entrambe le richieste, ed è fermo a un ragionamento elementare e inesorabile: Venezia fonda le sue fortune commerciali sul rispetto delle leggi. Esse non possono discriminare gli stranieri e favorire i veneziani, perché ne verrebbe meno l'immagine della Serenissima come centro degli affari legali e commerciali aperto universalmente. La firma di Antonio sotto al contratto rende legale il documento, ed esso è pertanto difeso dalle leggi veneziane. Consentire al mercante veneziano di sfuggire alla giustizia significherebbe dare un segnale grave e preoccupante a tutta la comunità di operatori economici non autoctoni, con grave danno per la reputazione del regime veneziano.

Di fronte all'ennesima perorazione compassionevole di Bassanio, sconvolto per la sorte che sembra davvero profilarsi per Antonio, è però Baldassarre stesso a ricordare alla corte l'impossibilità di eccezioni alla norma:

It must not be, there is no power in Venice
Can alter a decree established:
‘Twill be recorded for a precedent,
And many an error by the same example
Will rush into the state. It cannot be. (Shakespeare 2006, p. 175)²⁴

Accompagnato da esclamazioni di giubilo di Shylock, convinto di trovarsi di fronte a una posizione dell’avvocato a lui necessariamente favorevole in forza di legge, Baldassarre non sembra volersi più opporre all’esecuzione di Antonio.

Baldassarre/Porzia:
A pound of that same merchant’s flesh is thine,
The court awards it, and the law doth give it.

Shylock:

Most rightful judge!

Baldassarre/Porzia:

And you must cut this flesh from off his breast,
The law allows it, and the court awards it.

Shylock:

Most learned judge! A sentence! Come, prepare! (Shakespeare 2006, p. 183)²⁵

Invece le cose prendono una piega completamente diversa. Il lettore di Shakespeare è avvezzo ai colpi di scena del drammaturgo. Eppure in questo caso non cessa di stupire la repentinità del cambiamento completo di scenario, affidato a una manciata di parole. Nel turno successivo, Baldassarre/Porzia demolisce lo stato psicologico di Shylock e inverte l’esito processuale in soli otto versi:

Tarry a little, there is something else.
This bond doth give thee here no jot of blood;
The words expressly are ‘a pound of flesh’.
Take then thy bond, take thou thy lands and goods
Are by the laws of Venice confiscated
Unto the state of Venice. (Shakespeare 2006, p. 183)²⁶

²⁴“Questo non sarà mai, non c’è potere a Venezia/ che possa alterare una legge stabilita:/ciò costituirebbe un precedente,/e molti abusi, dietro tale esempio,/irromperebbero nello stato. Così non può essere”.

²⁵B/P: “Una libbra della carne di quel mercante è tua,/la corte l’aggiudica, e la legge l’assegna.”
S: “Giustissimo giudice!”

B/P: “E tu devi tagliare questa carne dal suo petto,/e la legge lo concede, e la corte l’aggiudica.”
S: “Dottissimo giudice! Che sentenza! (*Rivolto ad Antonio*) Vieni, preparati!”

²⁶“Aspetta un momento, c’è qualcos’altro:/questa obbligazione non ti concede neanche una goccia di sangue;/le parole dicono espressamente ‘una libbra di carne’,/ma se, nel tagliarla, versi una

“Le parole – ammonisce il giovane avvocato – dicono espressamente ‘una libbra di carne’”: ma se nel tagliarla Shylock verserà una goccia di sangue (cristiano: la precisazione a questo punto fa echeggiare un’istanza di *ius sanguinis* tenuto a freno dalle leggi cosmopolite di Venezia) allora tutti i beni di Shylock saranno confiscati dalla Serenissima.

Shylock è tramortito. Sotto shock, si limita a chiedere mestamente: “È questa la legge?”

Certo, replica Porzia, la legge è questa: Shylock potrà leggere il testo con i propri occhi.

La nuova conclusione del processo è così inscenata: nelle battute successive all’inversione argomentativa di Baldassarre il precipitare della sorte di Shylock sarà frenato solo da un sentimento di clemenza da parte di Antonio, che lo salverà dalla confisca di tutti i beni, ma imponendogli di farsi cristiano e di corrispondere alla figlia in fuga parte del capitale.

Come è riuscito il giovane avvocato Baldassarre a invertire le sorti del processo in un solo, folgorante statement?

Il sottotesto implicito in tutte le perorazioni di Bassanio verso Shylock e nella richiesta di clemenza rivoltagli dall’avvocato è che la giustizia che pretende il ricco ebreo è in sé portatrice di una sproporzione. La legge sganciata dalla compassione può normare solo una casistica molto ampia e frastagliata di reati, dentro la quale si annidano gli equivoci, le dimenticanze, le infinite sottigliezze di chi la norma vuole aggirare. Così fa l’avvocato: non solo attribuisce valore assoluto e indefettibile alla ben nota libbra di carne (che “libbra” non sarebbe più qualora ne mancasse un milligrammo o abbondasse di questa stessa quantità), ma aggiunge la questione del sangue di Antonio, non nominata nel contratto e che tuttavia sarebbe ben presente al momento dell’esecuzione. Come si può incidere la carne di un individuo senza provocargli sanguinamento? L’argomentazione è apertamente capziosa, e serve a sostenere la prima (cioè la questione del peso preciso della carne di Antonio prelevata dal coltello di Shylock), rafforzandola con un esempio fragoroso. D’altronde, è di puro buon senso immaginare che una penale da infliggere con arma da taglio preveda versamento di sangue. Ma come Shylock non ha voluto cogliere il buon senso di una restituzione compassionevole del debito di Antonio, così allora la legge stessa dimostrerà di poter agire in senso strettissimo e in modo contro-intuitivo: pretendendo un peso corretto al centigrammo o addirittura esigendo assenza di sangue nell’asporto.

Shakespeare ci consegna un ammonimento sociologico fondamentale: si può “rileggere” la norma con occhi diversi e ottenere diversi generi di

goccia/di sangue cristiano, le tue terre e i tuoi averi/sono, per le leggi di Venezia, confiscati/dallo stato di Venezia”.

giustizia, e ciò è tanto più importante in un'epoca in cui la legge è fondamentale per lo sviluppo economico e sociale di entità geopolitiche transistanti al capitalismo. Anche quando la primigenia testualità delle leggi, essendo applicata a tutti i cittadini (compresi gli stranieri), pare reggersi sulla propria esatta formulazione, ecco che è possibile trovare il modo di aggirarla oppure, come nel caso sfavorevole a Shylock, di invertirla. L'esperienza che propone Shakespeare a contatto con le percezioni, le emozioni e le ragioni dell'umanità del suo tempo, è di rintracciare l'essenza della giustizia nell'assenza di sproporzione, mitigando così la norma stessa a vantaggio del soccombente. Senza questa avvertenza, dice Shakespeare, ogni richiesta di giustizia finisce per coincidere con la pura vendetta.

6. Considerazioni finali

In tre personaggi e in tre stati d'animo – la depressione a sfondo sentimentale di Antonio, il dinamismo emancipativo di Porzia e l'ossessione vendicativa di Shylock – Shakespeare ha messo in scena tre squarci di verità sulla società del suo tempo. Si tratta del tipo di materiali che la storia della letteratura e del teatro consegnano a un destino eterno, ma che le scienze sociali devono considerare una miniera d'oro per indagare la potenza e la fragilità dei valori nel corso delle epoche storiche, vale a dire una miniera d'oro sociologica.

La qualità “sociologica” del materiale scespiriano è dovuta a una caratteristica permanente della sua produzione drammaturgica: le sue tragedie e le sue commedie sembrano rappresentare al massimo grado espressivo la complessa mentalità della sua epoca, nutrendo i personaggi di parole che riverberano ideologie, filosofie e antropologie definibili come spirito del tempo. Inoltre, dal pensiero e dalla poetica di Shakespeare sono generati personaggi portatori di passioni e di opinioni che riescono a colmare la distanza temporale che ci separa da essi. Ciò è possibile grazie alla presenza nelle opere di Shakespeare anche di concezioni d'avanguardia che sfuggono allo spirito dominante del tempo, e che si manifestano d'improvviso nei suoi lavori quasi sotto forma di illuminazioni utopiche. È quanto si rivela con forza anche nel *Mercante di Venezia*, soprattutto attraverso la fulminante perorazione egualitaria di Shylock e il comportamento audace ed emancipato di Porzia. Capire e rappresentare pensieri ed emozioni popolari largamente diffusi (ad esempio il pregiudizio anti-semita) e allo stesso tempo proporre ai lettori/spettatori posizioni più avanzate e persino rivoluzionarie è forse uno dei segreti della trasformazione di un poeta in un cantore universale, capace di comunicare intelligenza sociale e culturale al di là delle epoche specifiche e dei diversi paesaggi ideologici succedutisi nel corso del tempo.

Bionota: Stefano Cristante insegna Sociologia della comunicazione e Sociologia della scrittura giornalistica all'Università del Salento. Si occupa principalmente di comunicazione politica (*public opinion studies*) e di sociologia della cultura (consumi e produzioni artistiche). Ha scritto, tra gli altri: *La parte cattiva dell'Italia. Sud, media e immaginario collettivo* (con Valentina Cremonesini, Mimesis 2015), *Corto Maltese e la poetica dello straniero* (Mimesis 2016), *Andrea Pazienza e l'arte del fuggiasco* (Mimesis 2017), *Società Low Cost* (Mimesis, 2018). Dirige la rivista internazionale *H-ermes, Journal of Communication* e la collana "Public Opinion Studies" della casa editrice Meltemi. Ha fondato l'Osservatorio di Comunicazione Politica.

Recapito autore: stefano.cristante@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

Bignami M.L. 1972, *Il mercante di Venezia*, in *Dizionario della letteratura universale*, Motta, Milano.

Infelise M. 2005, *Prima dei giornali*, Laterza, Bari/Roma.

Lambrinos K. 2008, *La donna patrizia nella Creta veneziana del cinque e seicento. La condizione giuridica e sociale*, in *Atti del convegno internazionale “Donne a Venezia: spazi di libertà e forme di potere (sec. XVI-XVIII)”*, pp. 1-12.
http://www.storiadivenezia.net/sito/donne/Lambrinos_Donna.pdf.

Shakespeare W. 2006, *Il Mercante di Venezia*; trad. it. di Serpieri A., Garzanti, Milano.

Veblen T. 1971, *La teoria della classe agiata*; trad. it. di Ferrarotti F., Einaudi, Torino.

SHAKESPEARE, FLETCHER E L'IMPREVEDIBILITÀ DELLA CANZONE

MARIA LUISA DE RINALDIS

Abstract – This chapter explores the way songs are used in relation to female roles by Shakespeare and Fletcher. Contextual interrelated discourses on music and melancholy are highlighted to show how certain problematic assumptions are reflected and also inverted in the plays considered. Contingent and intermedial, songs help definition of female subjectivity through strategies of vicariousness, which open up paths of alternative meaning within Shakespearean ‘textuality’.

Keywords: Shakespeare; Fletcher; song; female roles; subjectivity.

1. Introduzione

William Byrd (1540-1623), autore di madrigali e compositore di musica per la regina Elisabetta I, scriveva che la musica era il modo migliore per avere una buona pronuncia e per diventare un buon oratore.¹ Nel periodo *early modern* la musica viene pensata come una forma di retorica e fornisce anche un modello di ordine cosmico, in base ad una visione neoplatonica dell’armonia universale.² Thomas Campion in *Observations in the Art of English Poesy* esplicita questa interrelazione tra mondo e musica: “The world is made by Symmetry and proportion, and is in that respect compared to Musick, and Musick to Poetry” (1602, p. 2). Se la musica è linguaggio che informa e dà struttura all’universo, è anche un microlinguaggio che opera nel testo teatrale, ibridandolo ed estendendone i livelli di significato. Le canzoni costituiscono momenti in cui si attua uno stacco rispetto alla narrazione drammatica, e si aprono disomogeneità. L’uso di materiali cantati, scritti da altri, circolanti nella tradizione popolare, tocca la questione dell’autenticità dei testi shakespeariani ampiamente dibattuta da Stephen Orgel in relazione

¹ Le sue otto ragioni per lo studio della musica sono riportate in Foster (1908, pp. 220-221). Si veda anche Plett (2004).

² Si vedano gli studi di Marsh (2010) e Lindley (2006). L’impatto del neoplatonismo nell’opera di Shakespeare è stato messo in discussione negli ultimi decenni e continua a suscitare dibattito critico (sono grata a Michael Wyatt per gli spunti forniti sull’argomento).

alle varianti editoriali e di performance.³ Il discorso ‘secondo’ che viene introdotto nei testi ne complica la tessitura e lo status, e assolve a funzioni espressive in rapporto più o meno problematico con la traccia principale. La funzione delle canzoni in Shakespeare è ampia e varia, e pertiene a tutti i generi.⁴ In questo saggio si indagheranno alcuni aspetti del rapporto tra questi momenti compressi nella struttura drammatica e la rappresentazione della soggettività femminile in *Measure for Measure*, *Othello* e in *The Two Noble Kinsmen*, opera di collaborazione tra Shakespeare e Fletcher.

2. Della musica

Un carattere ‘femminile’ della musica viene già espresso da Castiglione: il cortigiano deve essere un “musicò” e deve sapere degli strumenti oltre che dei libri ([1528] 2002, p. 83); tuttavia, se gli animi delle donne “teneri e molli” sono “facilmente [...] dall’armonia penetrati e di dolcezza ripieni”, gli uomini “non devono con delizie effeminare gli animi e indurli in tale modo a temere la morte” (2002, p. 84). Nonostante la sottolineatura di un lato problematico, connotato come femminile, Castiglione non associa la musica alla vanità e all’ozio, ma ne ribadisce il carattere formativo, in quanto induce alla virtù (2002, p. 86).⁵ Roger Ascham in *Toxophilus* (1545) scrive riprendendo Galeno: “Muche musike marreth mennes maners” (1545, p. 40); con arpe, liuti e con il canto “you shall se them quickelye of men, made women” (1545, p. 40). Visioni dualistiche e contraddittorie della musica permangono nel Rinascimento. Su un piano politico-religioso la musica diventa anche terreno di scontro tra posizioni antagoniste, non è compresa nel curriculum delle *Grammar Schools* e rimane una disciplina a cui ci si accosta in modo privato (Foster 1908, pp. 225-227).⁶ Viene criticata nella trattatistica puritana di Stubbes (1583), e anche Puttenham (1589) la situa in contesti di rischio e disordine:

³ Si veda Orgel (2002); sull’autorialità della canzone il seguente commento: “the music for Desdemona’s *Willow Song* is preserved in a manuscript lute book of 1583. This is good evidence that Shakespeare did not write the song; indeed he included it in *Othello* precisely because he wanted Desdemona to sing an *old* song, the song of her mother’s maid Barbary. All this is perfectly well known; nevertheless the “Willow Song” is invariably ascribed to Shakespeare, and the editor of the Arden *Othello* does not even mention the evidence that the song is borrowed” (2002, p. 233). Sull’originalità dei testi shakespeariani si veda lo studio di Clare (2014).

⁴ Si vedano gli studi di Noble (1923), Seng (1967, *The Vocal Song in the Plays of Shakespeare*, Cambridge, Mass.), Duffin (2004) e il recente volume di Henze (2017).

⁵ Si veda il saggio di Gerbino (2014) sulla musica nel Rinascimento italiano.

⁶ Riferimenti alla politica di Elisabetta I in relazione alla musica sacra sono in Foster (1908, pp. 205-206); Lindley (2006, pp. 63-64), Heilwood (2014, pp. 61-62).

[...] in small and popular Musickes song by these *Cantabanqui* vpon benches and barrels heads where they have none other audience then boys or countrey fellowes that passe by them in the streete, or else by blind harpers or such like taverne minstrels that give a fit of mirth for a groat, and their matters being for the most part stories of old time, as the tale of Sir *Topas*, [...] and such other old Romances or historicall rimes, made purposely for recreation of the common people at Christmase diners and brideales, and in taverne and alehouses and such other places of base resort. (1869, pp. 96-97)⁷

Nella pratica sociale la musica rimane invece ampiamente diffusa, e contribuisce alla formazione di un modello di cortigiano quale si affermava, ad esempio, nei trattati di Sir Thomas Elyot, Castiglione, Peacham, o nei precetti di Mulcaster (Foster 1908, pp. 210-212). Ficino aveva sottolineato il valore espressivo *tout court* del canto:

[...] il canto è il più potente imitatore di tutte le cose. Esso infatti imita le intenzioni e le affezioni dell'animo, e le parole, riproduce anche gesti, movimenti, atti e costumi degli uomini; imita e compie tutte le cose con tanta forza, che induce immediatamente sia colui che canta sia coloro che ascoltano ad imitare o compiere le medesime cose. (1995, p. 271)

Ficino indicava inoltre gli aspetti curativi della musica, prendendo ad esempio il rituale pugliese legato al morso di un ragno che provoca malessere:

Che in certi suoni sia presente una potenza febea e medica risulta evidente che coloro che in Puglia sono toccati dal falangio, sono presi da stupore e giacciono mezzo morti, finché ciascuno non sente quel suo determinato suono. Allora infatti <il malcapitato> balla, seguendo quel suono, suda e quindi comincia a guarire. (1995, p.274)

Peacham conferma, nella sezione dedicata alla musica del suo trattato *The Compleat Gentleman* (1634, p. 103), il potere retorico della musica (“[...] no Rethoricke more perswadeth, or hath greater power over the mind”) e le sue proprietà mediche. Sulla scia di Ficino, essa è rimedio esclusivo per il morso della tarantola:

The Physitians will tell you that the exercise of Musicke is a great lengthner of life, by sturrung and reviving of the Spirits, holding a secret sympathy with them; Besides the exercise of singing openeth the breast and pipes: it is an enemy to melancholly and dejection of the mind [...]. Yea, a curer of some diseases: in *Apuglia*, in *Italy* and thereabouts, it is most certaine that those who are stung by the *Tarantula* are onely cured by Musicke. (1906, pp. 97-98)

⁷ Nella citazione ‘v’ sostituisce ‘u’.

Nella letteratura coeva sulle passioni e sulla malinconia viene confermato il potere della musica in termini relativistici, imprevedibilmente legati alla natura di chi ascolta. Thomas Wright nel trattato *The Passions of the Mind in Generall* (1601-1630) scrive: “music [...] moveth a man to mirth and pleasure, and affecteth him with sorrow and sadness; it inciteth to devotion, and inticeth to dissolution: it stirreth up soldiers to warre, and allureth citizens to peace [...]” (1986, pp. 204-205). Indaga le ragioni di questo ‘meraviglioso’ operare della musica sull’animo umano (“what quality carry simple single sounds and voices to enable them to work such wonders?”; 1986, p. 208) e individua nella diversità delle affezioni e delle disposizioni interiori la ragione di una risposta diversificata:

Let a good and Godly man heare musicke, and he will lift up his heart to heaven: let a bad man hear the same and he will convert it to lust [...]. Wherefore the naturall disposition of a man, his custom or exercise, his virtue or vice, for most part at these sounds diversificate passions: for I cannot imagine that if a man never had heard a trumpet or drum in his life that he would at the first hearing be moved to wars. (1986, p. 210)

Nella *Anatomy of Melancholy* Robert Burton propone la sua lettura dell’utilità della musica nella sezione *Music a remedy*: “it is a sovereign remedy against despair and melancholy, and will drive away the devil himself [...] to such as are discontent, in woe, fear, sorrow or dejected, it is a most present remedy: it expels cares, alters their grieved minds, and easeth in an instant” (2016, p. 254). Oscillatorio dunque, nel sistema culturale, il valore della musica; utile inoltre, come dice Burton, poiché capace di modificare il vissuto nell’attimo in cui opera.

3. Voci sulla scena: *Mariana, Desdemona, The Jailer’s Daughter*

Il teatro *early modern* è fortemente legato alla cultura della canzone, egualmente diffusa tra gli “illiterate cottagers” (Bownde in Williams 2011, p. 314) e i nobili. Le ballate venivano spesso affisse ai muri di luoghi pubblici per il coinvolgimento del pubblico, come ai muri delle case.⁸ Risulta trasversale in esse il motivo del *complaint*, diffuso nella letteratura ‘alta’ di Petrarca, Sidney, e Shakespeare, e in raccolte popolari come *A handefulle of*

⁸ “Broad-sides functioned as, among other things, the tabloids of the sixteenth and seventeenth centuries” (Williams 2011, p. 314). L’attrattiva ‘multidimensionale’ delle ballate è discussa ampiamente in Marsh (2010, pp. 225- 327).

Pleasant Delites (1584).⁹ Alcuni titoli in quest'ultima sono esemplificativi: *The Lover complaineth the losse of his Ladie*, *An Excellent song of an outcast Lover*, *The Complaint of a woman Lover*. Nella letteratura del *complaint* era inoltre molto diffuso il motivo del salice, direttamente associato da Thomas Fuller alla tristezza: "A sad Tree" è difatti la definizione che ne dà in *The Histories of the Worthies of England* (1662 cit. in Ronk 2005, p. 64).

La *performance* della canzone costituiva uno spazio collaborativo, tenuto conto dei meccanismi di inversione di genere legati alla recitazione, per ridefinire l'identità femminile già percepita come 'altra' (Dunn, Larson 2014; Orgel 1996). *Measure for Measure* (1604), dramma incentrato sul rapporto tra legge e desiderio, illustra significativamente la sconvenienza 'femminile' della musica. Mariana viene abbandonata, perché non più in possesso di una dote, dal puritano Angelo, il quale riceve dal Duca l'incarico di riportare l'ordine in una Vienna lussuriosa; come Isabella e Juliet, le altre due donne protagoniste del play, Mariana si muove in una terra di nessuno, priva come è di uno status sociale definito.¹⁰ All'inizio dell'atto IV entra per la prima volta in scena assieme ad un ragazzo e in veste di pubblico ascolta una canzone che dà voce al suo desiderio ferito:

Take, o take those lips away
 that so sweetly were forsworn,
 And those eyes, the break of day
 lights that do mislead the morn:
 But my kisses bring again,
 bring again;
 Seals of love, but seal'd in vain,
 seal'd in vain.
 (4.1.1-6)¹¹

All'ingresso del Duca, Mariana assertivamente interrompe il canto ("Break off thy song, and haste thee quick away", 4.1.7) e si giustifica: "I cry you mercy, sir, and well could wish/You had not found me here so musical./Let me excuse me, and believe me so;/My mirth it much displeas'd, but pleas'd my woe" (4.1.10-13). Il piacere che la musica procura può essere moralmente

⁹ Nel 1557 era stata pubblicata dall'editore Richard Tottel la prima raccolta miscellanea, *Songs and Sonnets*.

¹⁰ Per un'analisi si veda Dodd (1979).

¹¹ Le citazioni sono da Shakespeare 1985. Questa canzone appare con una seconda strofa in un'opera di Fletcher rappresentata nel 1617 e pubblicata nel 1639 (*The Bloody Brother*) e nel 1640 (con il titolo *Rollo, Duke of Normandy*); nella seconda strofa si comprende che il lamento proviene da un uomo. Il fatto che la canzone appaia in un'opera di Fletcher ha fatto pensare, tra altri elementi, che la canzone pubblicata nel Folio del 1623 sia un'aggiunta e che la scena stessa non sia stata scritta da Shakespeare ma sia stata 'adattata'. Per una discussione che rinvia all'edizione Oxford di S. Wells e G. Taylor si veda Alexander (2013).

accettabile se viene abbinato a uno stato di sofferenza. Il Duca accetta questa funzione, ma in maniera alquanto debole: “’Tis good; though music oft hath such a charm/To make bad good, and good provoke to harm” (4.1.14-15). La pericolosità della musica consiste nel potere di invertire i valori codificati, il che è anche una motivazione del suo fascino; Mariana infatti esprime indirettamente, attraverso la mediazione del canto, l’ambivalente desiderio del corrotto Angelo.¹² Il rifiuto da parte di Angelo, “like an impediment in the current”, rende il suo desiderio “more violent and unruly” (2.1.243). Informe come l’elemento dell’acqua e impetuoso, il sentimento di Mariana viene strutturato nella forma della canzone. Mariana rimane ascoltatrice ma attraverso la condivisione e la complicità di scena che instaura con il giovane cantante articola la propria sofferenza. La performance rimane tuttavia precaria, la canzone viene interrotta, e dunque cancellata dall’azione drammatica. Mariana a sua volta viene spinta ad agire sostituendosi ad Isabella nell’incontro notturno con Angelo, e ad abbandonare una posizione di marginalità. L’azione è diretta indubbiamente, ma rimane contraddittoria poiché Mariana agisce nelle veci di Isabella. La vicarietà che caratterizza il suo ruolo nel play è ben rappresentata dallo sdoppiamento nella scena musicale in cui la vediamo assieme al personaggio che le dà voce.

La canzone in *Othello* contribuisce intensamente alla rappresentazione del personaggio di Desdemona. Il discorso sulla musica nel dramma si sviluppa tuttavia a più livelli che val la pena qui richiamare.¹³ Nel secondo atto, ricongiuntosi con Desdemona a Cipro, Otello marca in termini musicali la propria felicità assoluta: “And this, and this the greatest discords be/That e’er our hearts shall make” (2.1.196-197).¹⁴ Gli amanti sono situati in una dimensione cosmica: “The heavens forbid/But that our loves and comforts should increase” invoca Desdemona; e Otello rinforza: “Amen to that, sweet powers!” (2.1.192-193). Il contesto è simile a quello in cui vediamo Lorenzo e Jessica nel V atto di *The Merchant of Venice* (1596). Nel discorso di Lorenzo Shakespeare condensa le idee contemporanee sulla musica, risalenti a Platone, e mediate per la fruizione corrente principalmente da Boezio e da Ficino. Insieme all’aritmetica, alla geometria e all’astronomia la musica fa parte del quadrivium delle scienze matematiche¹⁵; Lorenzo la interpreta come sistema di ordine e di armonia dal quale però si può rimanere distanti, separati: “I am never merry when I hear sweet music” (5.1.69) dice Jessica, per indicare l’impossibilità umana di accedere alla musica cosmica e divina, secondo un assunto neoplatonico. La musica produce effetti su chi la ascolta,

¹² Angelo ha difatti ricattato sessualmente Isabella che, sul punto di prendere i voti, lo implora affinché salvi la vita di suo fratello.

¹³ Per un’analisi del tema e dell’opera si fa particolare riferimento allo studio di Serpieri (2003).

¹⁴ Le citazioni sono da Shakespeare 1997.

¹⁵ Si veda Lindley (2006); Marsh (2010).

smuove gli animi, ed è per questo che si può diffidare di quell'uomo "that hath no music in himself" (5.1.83). Ricordiamo che per volere di Otello, all'inizio dell'atto III, atto centrale per lo sviluppo del piano di Iago, i musicanti vengono mandati via. Da una prospettiva tutta umana le armonie celesti possono rimanere inascoltate. E Iago difatti ne mostrerà la fragilità rispetto a Otello e Desdemona: "O, you are well tuned now: but I'll set down/The pegs that make this music [...]" (2.1.197-98).

Valenze negative della musica sono evidenziate quando si svolgono i festeggiamenti per la vittoria sulla flotta turca; Iago canta una canzone che introduce il tema del sovvertimento delle gerarchie:

He was a wight of high renown,
And thou art but of low degree;
'Tis pride that pulls the country down;
Then take thine auld cloak about thee.
(2.3.91-94)

Cassio cerca di rimanere puritanamente distante dall'ebbrezza della festa ma l'insistenza di Iago lo porta a ubriacarsi e a eccedere fino a colpire Roderigo. Otello sottolinea l'inversione dei codici: "Are we turned Turks [...]" (2.3.166). La musica in questa scena accompagna il disonore del soldato e, associata al bere, richiama significati sociali problematici e negativi.

Parallelamente alla rovinosa caduta del soldato Cassio, Desdemona espone la frattura che la riguarda e mette in scena la propria precarietà nella musica. All'inizio del play le sue battute sono richieste da Otello e Brabantio; termini come 'warrior' e 'captain' le attribuiscono un'identità mediata da Otello,¹⁶ pubblica, matrimoniale, che nel venir meno lascia apparire un vuoto, sottolineato linguisticamente dalla ripetizione del verbo 'unpin' nella terza scena dell'atto IV in cui Desdemona è assieme a Emilia e si prepara per andare a dormire. Shakespeare lavora sulla rappresentazione del 'nulla' di Desdemona ricorrendo a un gioco di voci a lei esterne. Otello ha già caratterizzato, dalla sua prospettiva sconvolta, il potere di Desdemona in termini musicali, definendola "an admirable musician" (4.1.187); Desdemona canterà una canzone appresa da Barbary, ancella di sua madre, abbandonata dal proprio amante impazzito. Ci dice che è un materiale antico ("An old thing 'twas" – 4.3.27) che ritorna dal passato altrui e dal proprio e diventa linguaggio di autoespressione: "That song tonight/Will not go from my mind" (4.3.28-29).

The Willow Song, che richiama il Salmo 137, era un testo ben noto nel quale un uomo abbandonato esprime il proprio lamento d'amore.

¹⁶È evidente il meccanismo proiettivo da parte di Otello (Serpieri 2003).

Shakespeare lo adatta rendendolo espressione della sofferenza di una donna.¹⁷ Il canto di Desdemona è adattato e modificato anche nella performance perché viene più volte interrotto da bruschi richiami alla realtà:

Sing willow, willow, willow;
 Her salt tears fell from her and softened the stones-
 [Speaks] Lay by these.
 Willow, willow-
 [Speaks] Prithee hie thee: he'll come anon.
 (She sings)
 Sing all a green willow must be my garland.
 Let nobody blame him; his scorn I approve-
 (She speaks)
 Nay, that's not next. Hark, who is't that
 knocks?

(4.3.46-52)

Con il riferimento alla necessità di riporre i vestiti, l'anticipo dell'arrivo di Otello, l'intoppo della memoria e così via, Desdemona scardina la performance ed evoca la propria frammentazione interiore.¹⁸ Da un lato assistiamo all'abbandono 'musical' alle proprie passioni, dall'altro vediamo mettere in atto strategie di controllo razionale. A un'idea del femminile come variabile e incline all'eccesso delle passioni, Shakespeare sembra accostare il canto come maschera dell'esposizione di sé e paradigma di struttura e contenimento.¹⁹

La canzone attiva, come detto, circuiti della cultura rinascimentale in cui si allentano le differenze tra generi 'alti' e 'bassi', tra materiali laici e religioso-sapienziali, e contamina voci maschili e femminili. Tale significativa apertura del testo drammatico alla pluralità attraverso la canzone assume uno specifico valore in *Othello*. Funziona bene come rappresentazione di una soggettività 'altra' rispetto a quella ideata dallo sguardo maschile di Iago e Otello, tutta interna alla mente. Il canto di

¹⁷ Gavin Alexander discute le versioni di questo testo che si ritrova in modo frammentario in due *broad-sides* dell'inizio del 1600, stampate probabilmente dopo la performance di *Othello*. Un manoscritto datato 1614-16 presenta solo 8 delle 23 stanze di cui sono composte queste ballate; in comune queste versioni hanno il fatto di riportare il lamento di un uomo, non di una donna, come in Shakespeare (Alexander 2013). La complessa vicenda testuale della canzone, tagliata nell'edizione in Quarto del 1622 e pubblicata nel Folio del 1623, è stata inoltre diversamente interpretata; si veda per una discussione Henze (2017).

¹⁸ Sul rapporto tra abito e corpo moderno in Shakespeare si veda lo studio stimolante di Paola Colaiacono (2012).

¹⁹ Per un'analisi musicologica relativa all'ambivalenza di Desdemona si veda Henze (2017); sulla valenza allegorica della scena, variamente interpretata, si veda Ronk (2005). Sull'esperienza del canto come forma di contenimento si veda Holst-Warhaft (1992). (Ringrazio Subha Mukherji, Università di Cambridge, per il confronto sul tema).

Desdemona può essere pensato come anti-retorico rispetto al potere violento della parola parlata che muove dalla psiche monocorde di Iago, e che viene fatto proprio da Otello (Serpieri 2003). Con un movimento che parte da un altrove, quello della memoria individuale ma anche collettiva, Desdemona rigenera la propria soggettività: le associazioni con la natura negli elementi dell'albero, del fiume, del vento suggeriscono una visione del femminile non segnata dalla 'cultura'. In *conduct books* del periodo, il femminile veniva difatti associato all'artificio e alla falsa apparenza.²⁰ Tale assunto sembra invertito o sovvertito nel momento in cui Desdemona promuove la prospettiva del rimedio e dell'adesione a un'identità autoriconosciuta, iscritta nella propria storia. Per farlo irrompe nella contingenza del canto e ricrea, lavorando di memoria, una diversa immagine di sé, pur prossima alla distruzione, che rimane disomogenea rispetto alla narrazione drammatica, e si articola con sdoppiamenti e accumuli. Le canzoni sono momenti estemporanei, legati alla performance e per questo venivano spesso eliminate dai drammi, o sostituite per necessità varie legate al momento (Stern 2009, pp. 120-173). Nel rifarsi a materiali esterni e instabili, la canzone cantata da Desdemona suggerisce la capacità della musica di esprimere il presente mutevole; come per Lorenzo e Jessica, essa è anche terreno della non corrispondenza, evidente nello spostamento da Desdemona a Desdemona-Barbary. Il legame della musica con la contingenza determina anche, come detto, la sua problematicità, poiché, in quanto retorica e strumento di persuasione, essa esercita un potere imprevedibilmente legato a chi la usa.²¹ Desdemona alterna l'abbandono al desiderio passionale a strategie di controllo ed esprime nella gestione del canto e della scena il potere di autorappresentarsi nel momento di massima e definitiva perdita di potere. Se pensiamo a questo come a un momento di forte affermazione di sé, non appare casuale il fatto che il primo ruolo femminile recitato da una donna nei teatri inglesi sia proprio quello di Desdemona in una produzione di *Othello* nel 1660 (Smith, in Allen Brown 2008, p. 3).

La lacerazione dell'io per la perdita della persona amata è una tematica presente anche nell'opera di collaborazione tra Shakespeare e Fletcher *The Two Noble Kinsmen*, datata 1613.²² Il personaggio di *The Jailer's Daughter*, incarna significative transizioni nel teatro e nel contesto politico-sociale del tempo. Un teatro urbano e di corte si sovrapponeva al teatro della tradizione shakespeariana, e promuoveva un rafforzamento dei ruoli femminili (Bruster, p. 277). In *The Two Noble Kinsmen* l'eroina non ha altro nome se non quello

²⁰ Si veda Aughterson (1995).

²¹ Nel trattato attribuito a J. Case *The Praise of Musicke* (1586) si legge: "Music is a species of rhetoric, a kind of persuasion". Si veda Marsh (2010).

²² Si veda, anche con riferimento alla questione dell'autorialità, Frey (1989).

di figlia del carceriere dei due nobili Arcite e Palamon, fuggiti dalla corte del crudele tiranno di Tebe e prigionieri di Teseo, Duca di Atene, suo nemico. Diversa per condizione sociale dalla nobile Desdemona, essa fa esperienza della follia per essersi perdutamente innamorata del nobile prigioniero di suo padre, Palamon, che decide di liberare trasgredendo la legge. Palamon non la attenderà nel luogo previsto, e la giovane donna guarderà al proprio destino in termini di dissolvimento: “An end, and that is all” (3.2.38).²³

L'eroina esprime in un monologo il proprio disorientamento fisico e simbolico (“Where am I now?”, 3.4.4) e proietta l'infrangersi della propria identità nell'immagine di una nave naufragata. Esprime quindi il desiderio di conoscere “news from all parts o'th'world” e di viaggiare “[b]y east and northeast to the King of Pygmies” (3.4.13,15). Il pensiero del padre e del rischio che potrebbe correre per la liberazione di Palamon le fa dire, subito prima di cantare, “I'll never say a word”(3.4.18). Questo proposito è riferito alla necessità di nascondere quanto è accaduto, ma potremmo dire che indica anche il passaggio alla canzone come discorso ‘altro’. Il testo che canta nella breve quarta scena dell'atto III potrebbe essere parte di una vecchia ballata; sono stati sottolineati i riferimenti all'anonima *Nut-brown Maid*, che esprime il desiderio di andare alla ricerca dell'amato, assumendo, per attenuare il rischio che questa audacia comporta, un aspetto maschile:²⁴

For I'll cut my green coat a foot above my knee,
And I'll clip my yellow locks an inch below mine eye;
Hey nonny, nonny, nonny.
[...] (3.4.19-21)

Nella scena successiva l'eroina rientra in scena cantando nel mezzo di una conversazione tra gli improvvisati componenti di un gruppo di musicanti; il canto si conferma come rimedio alla sua condizione, diventa la sua parola:

The George Alow come from the south,
From the coast of Barbary-a,
[...] (3.5.54-55)

La ballata di George Alow mette in evidenza significati legati ad un ritorno a casa e rimanda al canto di Barbary-Desdemona, con un doppio gioco metaforico e intertestuale. Incongruenze rispetto alla ballata originaria sono state messe in relazione alla rappresentazione della mente sconvolta

²³ Le citazioni sono da Fletcher and Shakespeare 2012.

²⁴ Nel dialogo di cui si compone il testo viene contraddetta l'idea dell'incostanza della donna (si veda Wharton Edwards 1896).

dell'eroina.²⁵ Anche qui la canzone apre un circuito attorno al testo e al personaggio femminile. Se già la collaborazione tra Shakespeare e Fletcher è un'indicazione in questo senso, occorre ricordare che un modello per questo personaggio è certamente costituito da Ofelia. Il linguaggio di *The Jailer's Daughter* diventa significativamente più esplicito e provocatorio, nonostante tale forza comunicativa sia situata nell'ambito della follia (Bruster 1995).²⁶ Come dice chiaramente il suo corteggiatore, "She sung much, but no sense" (4.1.66). Questi racconta ciò che ha sentito dire e cantare alla donna impazzita e consegna alla pietà dell'audience tale ritratto: "Alas, what pity it is!" (4.1.93). Con una voce delicata che poteva attribuirsi tanto ad un uomo quanto ad una donna, la donna canta anche in questo testo, come sembrano suggerire le parole seguenti, il proprio annullamento: "Then she sung/Nothing but 'Willow, willow, willow'" (4.1.79-80).

La stigmatizzazione della donna abbandonata dall'uomo che ama, e abbandonata al proprio desiderio, è costruita secondo i codici del tempo anche in rapporto al canto: "[t]he pathetic mad singer in early modern drama is always female" (Bruster 1995, p. 281). La canzone pertiene al discorso della follia, essa stessa formula liberatoria da un eccesso di sofferenza: per questa ragione alla domanda che le viene rivolta da uno dei rustici "Are you mad, good woman?" la donna risponde "I would be sorry else" (3.5.72). Il linguaggio dell'eroina diventa sconnesso, come vediamo nella prima scena dell'atto IV. Socialmente marginale, esterna all'ambiente aristocratico rappresentato nel play, scambia tuttavia alcune battute con un maestro e mostra di riconoscere tanto la lingua latina quanto quella italiana (3.5.77-81). Le canzoni rinforzano la differenza dagli altri protagonisti del play, ma strutturano anche il suo potere espressivo. La scena in cui l'eroina esprime con maggiore forza le proprie fantasie su Palamon viene introdotta dal verso di una canzone non identificata, e dalla dichiarazione della sua capacità di cantare numerose altre canzoni, citate immediatamente dopo. Per quanto marginale e modellata sugli stereotipi della donna folle, la figlia del carceriere si fa percepire come serbatoio di una cultura popolare, quotidiana, non distante da circuiti letterari alti. Spersonalizzata come Lear e Ofelia (Bruster 1995, p. 293), opera immaginativamente su materiali popolari per creare spazi 'testuali' di espressività. La finzione e l'immaginazione sono di per sé intese come curative. Su suggerimento del medico, il vecchio corteggiatore si fingerà difatti Palamon e potrà guarire l'eroina dalla sua "thick and profound melancholy" cantandole "green songs of love" (4.3.40,67).²⁷

²⁵ Si veda Child 2015, p. 610 e i commenti sulle varianti nell'edizione di *The Two Noble Kinsmen* di Turner e Tatzpaugh (2012, p. 217).

²⁶ Bruster ne fornisce una densa analisi socio-linguistica.

²⁷ Bruce Smith traccia le valenze affettive del termine 'green', ricorrente ad esempio nella ballata popolare 'Greensleeves' e associato alle passioni e al desiderio (Smith 2004).

4. Conclusione

Caroline Bicks rilegge da una prospettiva inusuale la rappresentazione di giovani eroine che nel periodo *early modern* sperimentano “gender-based networks of oppression” e mostra come “[m]ultiple stories feature these girls using their minds in focused and inventive ways” (2016, p.182). La canzone può essere interpretata come una forma di teatro che contiene e struttura menti “incited” e ‘wandering’. Tuttavia Mariana vicariamente, Desdemona e l’eroina senza nome in *The Two Noble Kinsmen* recitano con immaginazione le proprie cognizioni in un circuito di uso e riuso dei materiali circolanti. Questo spazio intermedio, tra passato e presente, cultura alta e popolare, maschile e femminile, è quello nel quale rappresentano la propria libertà e la propria ‘pericolosa’ soggettività. In questo senso potremmo accostare la canzone come forma di espressività femminile alla traduzione, linguaggio anch’esso intermedio, ‘silenzioso’ in quanto derivato, e personificato come femminile. Nelle traduzioni le scrittrici negoziavano la propria marginalità culturale. Similmente, il linguaggio della canzone, misurato sul silenzio, come per contrasto, opera per densità e accumulo, ed esemplifica uno dei modi in cui percepiamo, come scrive Ronk, “the objective, material, and external – that which one experiences in the theater – as the site of the subject” (2005, p. 53).

In quanto materiale legato alla contingenza della performance, la canzone incapsula l’idea della perdita: “[e]xisting songs in a play are always moments of loss, for songs are so performative as to be already semi-‘lost’ when without their music” (Stern 2009, p. 173). Questa contingenza guarda criticamente alla rigidità delle categorie in base alle quali la soggettività femminile veniva pensata, e fornisce per contro voci iperudibili.

Bionota: Maria Luisa De Rinaldis è professore associato di Letteratura inglese nell’Università del Salento. Si è occupata prevalentemente di problemi di critica e interpretazione shakespeariana nel periodo tardo-romantico (*Walter Pater critico di Shakespeare*, ed., 1999), di Walter Pater (*Corpi umani e corpi divini. Il personaggio in Walter Pater*, 2010), di rapporti anglo-italiani e traduzione nel periodo *early modern* (*Giacomo Castelvetro Renaissance Translator*, 2003; *Englishing. La Traduzione nel Rinascimento inglese. Prefazioni e scritti*, ed., 2004).

Recapito autore: marialuisa.derinaldis@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Alexander G. 2013, *Song in Shakespeare: Rhetoric, Identity, Agency*, in Post J. (a cura di), *The Oxford Handbook of Shakespeare's Poetry*, *Oxford Handbooks Online 2015*, Oxford University Press, Oxford, pp. 248-269.
- Allen Brown P. e Parolin P. (a cura di) 2008, *Women Players in England 1500-1660. Beyond the All-Male Stage*, Ashgate, Farnham.
- Ascham R. 1545, *Toxophilus*; ed. by Arber E. 1868, Southgate, Londra.
- Aughterson K. (a cura di) 1995, *Renaissance Woman. Constructions of Femininity in England*, Routledge, Londra/New York.
- Bicks C. 2016, *Incited Minds: Rethinking Early Modern Girls*, in "Shakespeare Studies" 44, pp. 180-202.
- Bruster D. 1995, *The Jailer's Daughter and the Politics of Madwomen's Language*, in "Shakespeare Quarterly" 46 [3], pp. 277-300.
- Burton R. 2016, *The Anatomy of Melancholy*, Benediction Classic, Oxford.
- Campion T. 1602, *Observations in the Art of English Poesy*, by Richard Field for Andrew Wise, Londra.
- Castiglione B. 2002, *Il Cortegiano*; a cura di Quondam A., Mondadori, Milano.
- Child F.J. (a cura di) 2015, *The English and Scottish Popular Ballads*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Clare J. 2014, *Shakespeare's Stage Traffic. Imitation, Borrowing and Competition in Renaissance Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Colaiacono P. 2012, *Le cuciture dell'acqua. Shakespeare alle origini del corpo moderno*, Bulzoni, Roma.
- Dodd W.N. 1979, *Misura per Misura: la trasparenza della commedia*, Il formichiere, Milano.
- Duffin R. 2004, *Shakespeare's Songbook*, WW Norton & Co, New York.
- Dunn L.C. e Larson K.R. (a cura di) 2014, *Gender and Song in Early Modern England*, Ashgate, Farnham.
- Ficino M. 1995, *Sulla vita*; trad. it. di Tarabochia Canavero A., Rusconi, Milano.
- Fletcher J. and Shakespeare W. 2012, *The Two Noble Kinsmen*; ed. by Turner R.K. e Tatzpaugh P., Cambridge University Press, Cambridge.
- Foster W. 1908, *The English Grammar Schools to 1660: their Curriculum and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Frey C.H. (a cura di) 1989, *Shakespeare, Fletcher and 'The Two Noble Kinsmen'*, University of Missouri Press, Missouri, Columbia.
- Gerbino G. 2014, *Music*, in Wyatt M. (a cura di), *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 224-238.
- Heilwood M. 2014, *Alehouses and Good Fellowship in Early Modern England*, The Boydell Press, Woodbridge.
- Henze C.A. 2017, *Robert Armin and Shakespeare's Performed Songs*, Routledge, New York/Londra.
- Holst-Warhaft, G. 1992, *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, Routledge, Londra.
- Leigh L. 2014, *Shakespeare and the Embodied Heroine. Staging Female Characters in the Late Plays and Early Adaptations*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke.
- Lindley D. 2006, *Shakespeare and Music*, Bloomsbury, Londra/New York.

- Marsh C. 2010, *Music and Society in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Mattison A. 2014, *Literary Listening. Shakespeare, Pater and Song in Print*, in "Shakespeare Quarterly" 65 [1], pp. 49-73.
- Noble R. 1925, *Shakespeare's Use of Song*, Oxford, Oxford University Press, Forgotten Books, Londra.
- Orgel S. 2002, *The Authentic Shakespeare, And Other Problems of the Early Modern Stage*, Routledge, New York/Londra.
- Orgel S. 1996, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Peacham H. 1906, *The Compleat Gentleman*, London, Constable, Clarendon Press, Oxford.
- Plett H.F. 2004, *Rhetoric and Renaissance Culture*, Walter de Gruyter, Berlino/New York.
- Puttenham G. 1589, *The Art of English Poesie*; ed. by Arber E., London, Field, Birmingham.
- Robinson C. 1584, *A Handful of Pleasant Delites*, Richard Iohnes, Londra.
- Ronk M. 2005, *Desdemona's Self-Presentation*, in "English Literary Renaissance" 35 [1], pp. 52-72.
- Serpieri A. 2003, *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli.
- Shakespeare W. 1985, *Measure for Measure*; ed. by Lever J.W., Methuen, The Arden Shakespeare, Londra/New York.
- Shakespeare W. 1985, *The Merchant of Venice*; ed. by Russell Brown J., Methuen, The Arden Shakespeare, Londra/New York.
- Shakespeare W. 1997, *Othello*; ed. by Honingmann E.A., Thomas Nelson and Sons, The Arden Shakespeare, Walton-on-Thames.
- Smith B. 2004, *Hearing Green*, in Paster G.K., Rowe K. e Floyd-Wilson M. (a cura di), *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 147-168.
- Smith S. 2008, *Love, Pity and Deception in Othello*, in "Papers on Language and Literature" 44 [1], pp. 3-51.
- Stern T. 2009, *Documents of Performance in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stubbes P. 1583, *The Anatomy of Abuses*, John Kingston for Richard Jones, Londra.
- Watt T. 1991, *Cheap Print and Popular Piety, 1550-1640*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wharton Edwards G. 1896 (2009), *A Book of Old English Ballads*, Project Gutenberg Ebook.
- Williams S.F. 2011, 'A Swearing and Blaspheming Wretch': *Representations of Witchcraft and Excess in Early Modern Broadside Balladry and Popular Song*, in "Journal of Musicological Research" 30, pp. 309-356.
- Wright T. 1986, *The Passions of the Mind in General*; ed. by Webster Newbold W., in Orgel S. (a cura di), *The Renaissance Imagination*, vol. 15, Garland Publishing, New York/Londra.

“NEVER-ENDING STORIES”: DA *THE TEMPEST* DI WILLIAM SHAKESPEARE ALLE RILETTURE E RISCRITTURE DEL GRANDE CLASSICO NELLA LETTERATURA CARAIBICA

MARIA RENATA DOLCE

Abstract – Shakespeare’s *The Tempest* (1611), despite the lightness of tone required by its *romance* genre, is a complex and many-sided play, an inexhaustible wealth of ideas to be explored and revisited in order to deal with questions which are still relevant and urgent in our contemporary society. The extraordinary number of critical re-readings and rewritings of *The Tempest*, which re-imagine the authoritative *source text* either celebrating or contesting it, is a clear sign of its power to engender a fruitful and provocative debate, which has guaranteed its constant “actualization” throughout the centuries. While literary critics have produced memorable pages investigating virtually every aspect of the play, this chapter, moving from an analysis of the *romance* which emphasises the richness of its suggestions and implications, intends to stimulate a reflection on the driving force exerted by the creative Word of the Bard, which is able to generate a dialogue that crosses sterile and fictitious barriers between worlds and cultures. Interesting expressions of such a debate are the innumerable and varied appropriations and transformations of *The Tempest* in Caribbean literature, which has turned the rewriting of the classics into a strategy of cultural decolonization, as in the following texts that will be taken into examination: Aimé Césaire’s play *Une tempête. D’après La Tempête de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre* (1969), Edmund Kamau Brathwaite’s poem “Caliban” (1969), George Lamming’s novel *Water With Berries* (1971) and his collection of essays *The Pleasures of Exile* (1960). The closing part of this chapter is devoted to the analysis of Marina Warner’s *Indigo* (1992), a peculiar refashioning of the Shakespearean play overlapping feminist and postcolonial claims, a novel which could be included among the “Caribbean” rewritings, despite the British origins of the author, because of its fundamental preoccupations. *Indigo* is adopted as a significant example of the productive intertwinings of issues and claims generated by *The Tempest*, an immortal classic which has activated processes of cross-cultural fertilization transcending spatial and temporal boundaries.

Keywords: Shakespeare; *The Tempest*; rewriting; Caribbean literature; creative word.

*I libri sono fatti per essere in tanti, un libro
singolo ha senso solo in quanto s'affianca ad
altri libri, in quanto segue e precede altri libri.*

(I. Calvino “Mondo scritto e mondo non
scritto”, 2002, p. 116).

1. Il potere della parola creativa: dal *romance* shakespeariano alla sua attualizzazione nelle riscritture

Esistono testi letterari destinati a vita imperitura, testi che, come tutti i grandi classici, non finiscono mai di dirci quello che hanno da dirci (Calvino 1995), perché continuano a sorprendere e a stupire, perché danno voce a interrogativi eterni sull'umana natura e sul senso del nostro esistere, perché riescono a scardinare certezze radicate e a sollecitare una riflessione su noi stessi/e e sul mondo che ci circonda. Opere che colpiscono e affasciano alla prima lettura e che, alle successive, si rivelano ricche di nuovi, inesplorati orizzonti, quando a quelle pagine si torna, ma con un diverso sentire e con occhi mutati dallo scorrere del tempo. Lo spettro inesauribile delle risonanze che tali opere riverberano attiva, inevitabile e quanto mai fruttuoso, un processo di rilettura, revisione e riscrittura delle stesse. Il testo viene ripensato, plasmato, rielaborato, adattato per rispondere al mutamento delle epoche e delle società, confermando, nel richiamo alla tradizione, il nesso ineludibile tra il presente e un passato da cui esso non può prescindere. Come ricorda T.S. Eliot, se è vero che l'artista è un talento individuale, non può che muoversi all'interno di una storia letteraria che ne garantisce, a un tempo, la collocazione nella tradizione e la contemporaneità: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone" (Eliot 1998, p. 28). La dialettica nell'ambito delle opere letterarie, dialettica che supera artificiose barriere erette a separare territori e culture, è testimonianza di quanto il passato segni e determini il presente, ma di come, altrettanto, il presente alteri e modifichi il passato attualizzandolo: "what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it" (Eliot 1998, p. 28).

La tempesta shakespeariana, generatrice di innumerevoli tempeste "altre", testuali e non, è un caso emblematico della forza della scrittura letteraria che nei secoli si rinnova subendo le più diverse metamorfosi attraverso il dialogo proficuo e vitale tra universi culturali, grazie a una parola creativa disvelatrice di sempre nuove prospettive che si fa prezioso strumento di agnizione di sé e del mondo. Composta nel 1611 e riletta, reinterpretata, riscritta nei secoli, *The Tempest* attesta la potenza "rivoluzionaria" di quella parola quale motore di pensieri, emozioni, immagini, in grado di mettere in crisi sistemi dati, di interrogarne gli assunti di fondo, di prospettare modelli alternativi e di tessere connessioni e rapporti dialogici di arricchente scambio. Una facoltà, quella della letteratura, di straordinaria rilevanza in un mondo invelenito e abbruttito dal conflitto, dalla rabbia, dall'incapacità di ascoltare e di "comprendere", nell'originaria e più nobile accezione del termine che implica accoglienza, abbraccio, inclusione. La potenza provocatoria di *The Tempest* ha dato vita, anche attraverso le sue

molteplici riletture e riscritture, a una profonda riflessione su questioni eterne e sempre attuali, *in primis* le relazioni di potere esplorate nel testo in termini tanto politico-sociali quanto privati, con un riferimento specifico ai rapporti di forza tra individui di “razza”, classe e genere differente. Il suo impatto sul dibattito intellettuale e la sua presa sul grande pubblico dal Seicento al presente ne attestano l'imperitura vitalità. Ma cosa ha reso questo *romance* dai toni apparentemente leggeri e fantastici un testo immortale dotato di inesauribile vigore al punto da attraversare senza cedimenti il trascorrere dei secoli e giungere oggi a noi ancora ricco di proposte e di spunti? “Nelle opere di Shakespeare – commenta Paolo Bertinetti nella sua densa e affascinante introduzione a *La Tempesta* –, anche in quelle collocate in una dimensione fortemente fantastica, abbiamo sempre la sensazione di trovarci di fronte alla solidità della vita, alla sua concretezza, alla sua immediata riconoscibilità” (Shakespeare 2012, p. XIII). Una riconoscibilità che è debitrice agli indimenticabili protagonisti della scena, “perché tanto ricco è il tessuto di esperienza con cui [Shakespeare] ha costruito i suoi personaggi e le loro vicende che ancora oggi essi sanno parlare alla nostra sensibilità” (Shakespeare 2012, p. XVI). *The Tempest* presenta una commistione sapiente di realtà e finzione, di pensoso e fantastico, di razionalità e irrazionalità, di serietà e levità riproponendo, a dispetto del mutare delle epoche, problematiche di sempre corrente attualità con sagacia, arguzia e profondità, talvolta esplicitando, talaltra alludendo alla complessità della natura dell'uomo, alle sue imperfezioni e contraddizioni, ai suoi limiti, ma a un tempo, alla sua capacità di elevarsi oltre l'ordinario, il banale, il mondano, per riflettere di luce nuova ed esprimere le proprie potenzialità e la propria grandezza. Tale tensione ideale al cambiamento e alla trasformazione attraverso il processo di crescita e conoscenza, tanto individuale quanto collettivo, segna come filo conduttore tutto il *corpus* delle opere shakespeariane, accompagnata da una sempre attenta riflessione sulla capacità dell'individuo di auto-determinarsi e di determinare gli eventi, un potere che si radica nell'esercizio delle facoltà razionali, sostenute dalla formazione e dall'educazione, ma che dipende, altrettanto importanti, da creatività e fantasia. La grande lezione impartita dal re, mago e demiurgo Prospero nel magnifico finale di *The Tempest*, con la sua simbolica rinuncia alla magia, invita a un'assunzione di responsabilità, richiamando ciascuno alla propria umanità e al proprio impegno di singolo all'interno della comunità, affinché funzioni e ruoli possano essere esercitati, quali che essi siano, con consapevolezza, coerenza, nel rispetto di sé e degli altri.

La ricchezza e la complessità di *The Tempest*, miniera inesauribile di idee, spunti, ambiti di riflessione su tematiche di sempre stringente contemporaneità, ha generato un proliferare di opere che ad essa si richiamano con modalità e risultati molto diversi, in taluni casi non esemplari

sotto il profilo della valenza artistica ed estetica, ma di indiscusso interesse in quanto testimonianza del vitale movimento intellettuale che la grande opera letteraria è in grado di attivare. Impressionante la mole di riscritture, una tempesta di “Tempeste” che spaziano dagli adattamenti teatrali alle trasposizioni cinematografiche, dalle riletture in poesia a quelle nelle traduzioni creative e “infedeli”, dalle rappresentazioni iconografiche alle rielaborazioni narrative nella forma di romanzi, racconti, saggi e persino fumetti. Operazioni di “writing back” che hanno garantito un processo di costante rinnovamento del testo shakespeariano, arricchito dal dibattito intellettuale che esso ha attivato nei secoli, un dibattito che non è rimasto segregato nello spazio chiuso delle alte sfere dell’intellettualità, ma che è riuscito a coinvolgere un pubblico più ampio di non addetti ai lavori, sollecitando una riflessione collettiva sull’assetto della nostra società e sulle sue potenzialità di cambiamento.

Se la critica ha prodotto memorabili pagine di approfondimento su ogni singolo aspetto del dramma, questo saggio, partendo da una lettura del *romance* che ne evidenzia la ricchezza dei temi e delle sollecitazioni, intende proporre una riflessione sulla forza propulsiva che esso ha esercitato quale generatore di un ricchissimo confronto intellettuale e letterario. A tale confronto hanno contribuito talenti che con la tradizione entrano in dialogo, che sia per confermarla o per contestarla, attraverso il richiamo, in questo caso diretto, a un’opera che ne è pietra miliare, opera che viene riletta, approfondita, discussa e, sostanzialmente, re-immaginata. Nell’ambito di tale processo di riscrittura che, come chiarisce l’etimologia latina del termine, non si limita semplicemente a un gesto di nuova stesura, ma implica un atto di “risposta”, particolare attenzione verrà rivolta alle rivisitazioni del *romance* nella scrittura caraibica, scrittura che del “writing back” si appropria quale fondamentale strategia di decolonizzazione culturale nella fase cruciale del processo di formazione della coscienza della nazione-arcipelago. Ne sono significativa testimonianza, nei più diversi generi letterari, la *pièce* teatrale di Aimé Césaire, *Une tempête. D’après La Tempête de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre* (1969), la poesia “Caliban” (1969) di Edmund Kamau Brathwaite, il romanzo *Water With Berries* (1971) di George Lamming e la sua raccolta di saggi *The Pleasures of Exile* (1960). La disamina dei testi menzionati si conclude con un richiamo al romanzo *Indigo* di Marina Warner (1992) che, affiancando alle rivendicazioni postcoloniali forti istanze femministe, propone una peculiare riscrittura di *The Tempest* che può essere annoverata tra quelle “caraibiche” tanto per la personale eredità creola della scrittrice inglese, quanto per l’ambientazione e, soprattutto, per le preoccupazioni e i motivi di fondo che la caratterizzano. In questa sede il romanzo della Warner viene assunto ad esempio della prolifica commistione di temi e istanze che l’opera shakespeariana ha prodotto, determinando un

intreccio di storie e territori che scavalcano tradizionali confini tra contesti culturali e ambiti letterari.

L'inestituibile vitalità del dramma shakespeariano è debitrice, in termini non secondari, proprio a tale operazione di costante rivisitazione del testo attraverso le sue riscritture che ne hanno garantito, come accade per i grandi miti, la sopravvivenza e la trasmissione attraverso il racconto di storie “altre”, che interagiscono con quella originaria, per offrirne, pur senza mai smarrirne traccia, una versione al passo con i tempi, “Tempeste” in grado di proporre una possibile risposta ai dubbi, alle aspettative, ai bisogni, ai sogni delle società che si trasformano. Su tale fondamentale capacità di metamorfosi e di “aggiornamento” del testo letterario, garanzia della sua universalità e valenza nei secoli, commenta Alan Sinfield che riflette sul paradosso di un cambiamento che diviene funzionale alla stabilità:

It is a paradox of myth-strategies, that the more a phenomenon is proclaimed as universal, the more it must be adapted to changing conditions. The more a myth is consolidated, the more it must be interfered with. If Shakespearean texts are truly for all kinds and conditions of people at all times, then the pressure upon them to speak meaningfully to current society, or at least to that part of the society likely to be interested, becomes overwhelming, and the need for cunning adaptations becomes very great. (Sinfield 1988, p. 133)

Il tratto mutevole e proteiforme del *romance* è, d'altro canto, non solo un'eredità delle molteplici operazioni di riscrittura, ma elemento strutturale proprio della sua stessa natura, in qualità di testo teatrale privo di una sua definitezza e finitezza, plasmato e riplasmato dalla diverse messe in scena, influenzato e modificato dalla recitazione degli attori, dalle richieste e dalle aspettative del pubblico, dall'intervento del capocomico della compagnia, voci tutte che giocano un ruolo determinante nel teatro elisabettiano e giacomiano e che partecipano a una scrittura “corale” dell'opera che è sempre in fieri, nella fase mai conclusa del suo farsi. Quella dimensione porosa e fluttuante che il testo presenta *ab origine* sembra conservare traccia di sé nelle molteplici riscritture che, nel rileggerlo, lo riforgiano e gli restituiscono sempre nuova linfa, tessendo una sorta di macrotesto che vede al suo centro l'opera shakespeariana alla quale le tante propaggini e filiazioni si richiamano in termini più o meno diretti. Dialogando al loro interno esse danno vita a un fitto scambio intertestuale che, attraverso prestiti e richiami, produce un interessante fenomeno di fecondazione incrociata che non inficia l'autonomia di quegli stessi testi, testi che al *source text* rimandano, ma per vivere di vita propria. La grandezza del *romance* shakespeariano ci ha restituito tale incredibile proliferazione di opere, idee e punti di vista che si fanno modello per un confronto che non esclude posizioni antitetiche, ma che si caratterizza per la sua qualità dialogica, improntata *in primis* al rispetto per quell'originale, anche quando esso viene criticato, contestato, capovolto.

2. *The Tempest*, romance proteiforme e inafferrabile: l'eterno dibattito sull'essere e sul divenire

Che *The Tempest*, testo dotato di un'intrinseca mobilità e fluidità, sfugga a qualsivoglia tentativo di costringerla nelle maglie strette di letture e interpretazioni, è dimostrato dagli affanni di intere generazioni di critici e filologi alle prese con l'identificazione delle condizioni e dei tempi esatti di composizione e rappresentazione dell'opera. Apparsa per la prima volta in forma cartacea nel *First Folio* del 1623, raccolta postuma delle opere shakespeariane a cura di due attori della compagnia dei King's Men, *The Tempest* apre il volume probabilmente in ragione del fatto che essa non era mai stata pubblicata in precedenza e che rappresentava l'opera ultima di Shakespeare prima del suo addio all'attività di drammaturgo (collaborerà soltanto a due lavori di John Fletcher dopo il suo rientro, nel 1611, nella nativa Stratford, dove trascorrerà gli ultimi anni di vita). Frutto di trascrizioni di amanuensi che non avevano di certo a disposizione il copione originale, né tantomeno la versione emendata e rivista in forma definitiva dal suo autore, il *romance* appare, come tutti i lavori del Bardo, indefinito e sfuggente già nella sua genesi in forma scritta, in quanto testo di natura teatrale, nato per essere fruito nella *performance* piuttosto che fissato sulla pagina. Rappresentato a corte il primo novembre del 1611 nella Banqueting House di Whitehall in presenza di sua maestà re Giacomo I, non è escluso che esso fosse già stato portato sulla scena, nei mesi precedenti, di fronte al pubblico popolare del Globe o a quello più raffinato del Blackfriars, per essere poi riproposto in occasione dei festeggiamenti per le nozze della figlia del re con l'Elettore Palatino. La sua composizione risale probabilmente agli ultimi mesi del 1610, quando si era ormai diffusa in Inghilterra la notizia del salvataggio dell'equipaggio della nave *Sea Venture* diretta, nel 1609, verso la neonata colonia della Virginia e naufragata nel Mar dei Caraibi a seguito di una terribile tempesta. I racconti dei sopravvissuti, che avevano trascorso un lungo anno fortunoso in terre ostili e sconosciute, avevano catturato l'immaginario collettivo di un pubblico profondamente curioso dei nuovi mondi ed entusiasta delle imprese della nascente potenza imperiale. Lo stesso Shakespeare era intrigato dalle possibilità economiche e immaginative che quegli universi, sino ad allora inesplorati, riservavano, e aveva letto i *Bermuda Pamphlets* sull'avventura dei naufraghi, oltre a numerose narrazioni di viaggi oltreoceano riportati dai diretti protagonisti (Kermode 1964). L'esperienza degli sfortunati scampati alla morte e vissuti in luoghi altri e lontani, rappresentò al tempo l'occasione per riaccendere l'antico dibattito "nature vs nurture". Dibattito rispetto al quale il testo prospetta una lettura complessa laddove supera l'opposizione dicotomica tra la condizione utopica di vita a contatto con la natura e la corruzione dell'uomo nella società civile

che era stata proposta nel saggio di Montaigne “Of Cannibals” del 1580, saggio tradotto in inglese nel 1603 cui Shakespeare palesemente si richiama nei riferimenti intertestuali. Alla versione sentimentalizzata dello stato innocente di natura e della vita pastorale il Bardo risponde con una visione complessa e pensosa sulla natura dell’individuo, con la sua grandezza e i suoi immensi limiti, e sulla funzione fondamentale della formazione e della cultura per realizzare il progetto di una società civile e armoniosa. Caliban, presentato come “a savage and deformed slave” (Shakespeare 2012, p. 2),¹ pur personaggio secondario rispetto al protagonista Prospero che è centro e motore dell’opera, rappresenta “the tearing-point of the play” (Thieme 2001, p. 128) in qualità di “natural man against whom the cultivated man is to be measured” (Kermode 1964, p. XXIV), laddove il rapporto con il suo padrone usurpatore rivela dinamiche di fondamentale importanza per comprendere non solo le relazioni interpersonali, ma l’assetto della società e il ruolo che ciascun individuo gioca al suo interno. I rapporti di potere, variamente declinati nel testo, si richiamano a tale nodo cruciale che Shakespeare cerca di dipanare attraverso un ripensamento accorto e intenso sulla natura dell’uomo, sulle potenzialità dell’individuo e sulle sue responsabilità per la costruzione di un mondo migliore, sottolineando, ci piace ricordarlo, l’importanza della benevolenza e del perdono, una nota che risuona limpida nella chiusa del testo e che rappresenta un monito del drammaturgo per le generazioni a venire.

Come in più circostanze rimarcato dalla critica, il *romance* sembra compendiare, a chiusura della carriera dell’autore, le preoccupazioni e le riflessioni che ne hanno segnato, seguendo una linea costante, l’intero *corpus* delle opere. Pur risolta felicemente la questione della discendenza dinastica alla morte di Elisabetta con l’ascesa al trono di Giacomo I e la riunificazione, sotto la sua corona, di Inghilterra e Scozia, lo spettro del vuoto di potere e di controllo, delle congiure volte a minare l’assetto del sistema, del regicidio e dell’usurpazione, incombe sul testo attraverso le innumerevoli, più o meno serie minacce al dominio di Prospero. La riflessione di Shakespeare sul funzionamento della società, sulla facoltà del singolo di intervenire sulle distorsioni del sistema, sul ruolo ordinatore dell’uomo forte al potere, sulla centralità della formazione e della conoscenza quali fondamentali per l’esercizio dei propri diritti e doveri nell’assunzione piena delle proprie responsabilità, si fa in questo testo profonda e complessa benché veicolata dalle forme leggiadre e ridenti richieste dal genere del dramma romanzesco.

Le molteplici tempeste inscenate nel *romance* alludono al disordine del sistema collettivo e privato che il re-demiurgo-mago Prospero è tenuto a

¹ Per le successive citazioni dal testo verrà utilizzata la stessa edizione e si indicheranno tra parentesi solo atto, scena e versi di riferimento.

ricomporre una volta ristabiliti i ruoli dei vari attori e riassegnati i compiti, nel rispetto dei principi che sostengono le fondamenta del modello societario di riferimento. I flutti della prima tempesta che ha scardinato l'ordine politico e sociale del gran ducato di Milano trascinano sulle sponde di un'isola sconosciuta il duca Prospero, usurpato del regno dal fratello Antonio, e la piccola figlia Miranda. Prospero, dedito alle arti liberali e immerso nei suoi studi, ha trascurato in patria il suo compito di guida per il popolo e ha offerto il destro alla sete sfrenata di potere del fratello che ne ha ordito l'eliminazione con l'aiuto del re di Napoli Alonso. Abbandonato in mare con la figlia, trova salvezza grazie al fortunoso approdo su un'isola descritta come deserta che Prospero, grazie al suo sapere e ai preziosi libri che il compassionevole Gonzalo gli ha permesso di portare con sé, sarà in grado di plasmare a suo piacimento riproducendo il modello del vecchio mondo nel nuovo. In quel microcosmo, tabula rasa sulla quale iscrivere sistemi e valori cardine della civiltà occidentale di cui egli si fa insigne portavoce, Prospero ristabilisce l'ordine infranto in patria a causa della sua non accorta gestione del potere e della brama di avidi individui senza scrupoli. Sistemi e valori, dunque, vengono trasferiti sull'isola che si fa scena/laboratorio per mettere in opera il disegno del demiurgo che assoggetta al suo volere gli abitanti dell'isola grazie alla superiorità della sua civiltà e della sua cultura. Sudditi del piccolo regno divengono gli originari abitanti, Caliban, figlio della strega Sycorax e del diavolo, l'Altro dai tratti deformi destinato a giocare il ruolo di schiavo al servizio dei padroni bianchi, e Ariel, lo spirito dell'aria, intrappolato nel tronco di un albero dalla malvagia Sycorax ai cui comandi si era rifiutato di obbedire, che viene sottratto da Prospero a quella prigionia per farne l'agente delle sue magie. Se la tempesta è metafora della dissoluzione di un ordine, essa si presta a un tempo a occasione di ricomposizione consapevole e giudiziosa dello stesso sistema una volta traslato nello spazio vuoto dell'isola nel quale l'accorta opera di costruzione della realtà da parte del mago demiurgo può prendere forma. Di tale burrasca, fisica e metaforica, e delle sue ricadute, apprendiamo retrospettivamente, perché la tempesta che squarcia il cielo e il mare in apertura del dramma è inscenata dalle arti magiche di Prospero dodici anni dopo il suo arrivo sull'isola per punire i suoi nemici e ripristinare l'equilibrio infranto. Grazie all'aiuto del fido Ariel, servitore attento ai voleri del suo padrone in attesa di tornare alla promessa libertà, la furia degli elementi si abbatte sulla flotta reale che da Tunisi riporta il suo equipaggio a Napoli, dopo il matrimonio della figlia del re Alonso. Dispersi sapientemente sull'isola, i naufraghi sono convinti della morte dei loro compagni di viaggio. Ferdinando, solitario, piange la scomparsa del padre Alonso, e il padre quella del figlio, mentre Antonio, l'usurpatore, suo figlio Sebastiano e il mite consigliere Gonzalo sono convinti di essere gli unici sopravvissuti. Diretti dal grande burattinaio che tesse sapientemente le

loro storie grazie alle sue arti magiche, i naufraghi saranno messi alla prova e riveleranno la propria più intima natura, mentre vili disegni saranno sventati e il perdono del signore cancellerà le loro colpe avviando un processo di pentimento e di cambiamento. Il sistema gerarchicamente ordinato nella scala di classi sociali, razze e generi viene ripristinato, a dispetto dei molteplici tentativi di infrangerlo, per garantire la pacifica convivenza sull'isola della piccola comunità che sarà pronta a riportare quel modello in patria nel rispetto di singoli ruoli e responsabilità. L'isola è un terreno di crescita e di sperimentazione dove i diversi attori, di fronte agli ostacoli e ai disagi, maturano consapevolezza di sé e pervengono a forme nuove di conoscenza grazie alle quali acquisiranno libertà di azione e di movimento, ma senza mai incrinare l'equilibrio e la stabilità del sistema-mondo ordinato e gestito da Prospero.

Funzionale alla rielaborazione e alla riorganizzazione razionale e consapevole dell'ordine di partenza è il confronto-scontro di Prospero con Caliban, vile materia che il demiurgo si impegna a plasmare attraverso l'educazione e la conoscenza per trasformarlo in un fedele e rispettoso suddito e, presumibilmente, concedergli, una volta sancita la sua superiorità sul ribelle domato, la libertà. È Caliban che consente a Prospero di dimostrare la grandezza della civiltà e della cultura a contrasto con il miserevole stato di natura del selvaggio vittima dei più brutali istinti. È lo stesso schiavo deforme che permette al suo padrone di esercitare al meglio le sue facoltà razionali e di controllo manifestando la superiorità della sua formazione. È ancora Caliban a divenire strumento di crescita perché Miranda possa distinguere il bene dal male e scegliere la strada per lei consona, quella tracciata dal padre-padrone. Non è un caso che la critica nel Novecento abbia spostato l'attenzione su Caliban quale figura da approfondire per comprendere la complessità del *romance* shakespeariano, appuntando l'attenzione proprio su quel personaggio che la centralità del mago-demiurgo aveva oscurato con la sua statura. In particolare i critici postcoloniali hanno rintracciato nella diade Prospero-Caliban il rapporto prototipico colonizzatore-colonizzato, elevando Caliban a simbolo dell'oppresso che combatte per la libertà. Se è indiscusso che il testo rechi le tracce dei barlumi di quell'impresa che porterà la Gran Bretagna a dominare un quarto della superficie terrestre e che la parte giocata da Prospero sia debitrice all'immagine del colonizzatore-civilizzatore del Nuovo Mondo, tale attenzione alle dinamiche coloniali rischia di far smarrire la prospettiva più ampia del testo, che le comprende, ma le supera, ponendo un quesito di più ampio respiro sul rapporto natura-cultura per elaborare una riflessione, centrale nell'opera, sull'organizzazione, gestione e controllo della società attraverso forme di potere che non violino i diritti dei singoli. La meditazione di Shakespeare è di raffinata natura politica e filosofica, se pur veicolata nelle forme disimpegnate del *romance*, genere che consentiva di

trattare tematiche delicate e questioni di stringente attualità evitando riferimenti espliciti a singoli soggetti o eventi, al fine di sollecitare su di essi un ripensamento collettivo attraverso la proposizione indiretta di messaggi e valori.

Il rapporto Prospero-Caliban, rappresentativo di quanto la neonata avventura coloniale aveva determinato in termini di assoggettamento e sfruttamento di popoli altri e dunque, in tal senso, profondamente segnato dall'impresa imperiale, consente a Shakespeare di allargare lo sguardo oltre le dinamiche di potere tra "razze" "superiori" e "inferiori", per investigare i tratti più complessi della natura umana, riflettendo sulla necessità di addomesticare pulsioni e istinti attraverso l'opera sapiente di educazione e di crescita culturale. Che Caliban, lo schiavo selvaggio e deforme, sia fortemente connotato in termini di minacciosa bestialità che necessita di addomesticamento, è tratto palesato nel suo stesso nome che evoca, nell'anagramma, il pericolo del cannibalismo, richiamandosi altresì alle popolazioni caraibiche la cui inquietante alterità determinò al tempo la sommaria attribuzione della pratica dell'antropofagia ai colonizzati del Nuovo Mondo, secondo quanto veniva descritto nei raccapriccianti e fantasiosi racconti degli esploratori e conquistatori. Le sue invettive contro il padrone che lo ha soggiogato sottraendogli la terra ereditata dalla madre Sycorax, terra di cui era unico signore, si accompagnano a maledizioni e violente minacce che ne rivelano la vile natura. Di essa l'espressione più abominevole è il tentativo di stupro della giovane Miranda che adombra il pericolo della tanto temuta "miscegenation". La degenerata identità di Caliban emerge in crescendo nel testo attraverso la rappresentazione del personaggio costruita da Prospero che, detentore del potere del linguaggio e della conoscenza, ne sancisce la temibile alterità relegandolo a una condizione di inferiorità e marginalità sin dal suo primo apparire sulla scena, per stigmatizzarne, infine, la dimensione diabolica associata a un'irredimibile "savagery": "A devil, a born devil, on whose nature/ Nurture can never stick" (IV, I, 188-9). Bill Ashcroft significativamente commenta quella condizione di subalternità:

Caliban, as the marginalised indigene, is the antithesis of culture [...] in every respect he embodies the primitive colonized savage and indicates the comprehensiveness with which his depiction by an invading and hegemonic power justifies his subjugation. (Ashcroft 2001, p. 83)

Attraverso l'abile uso della parola che si fa strumento di soggiogamento dell'Altro, a lui Prospero si rivolge, nella prima scena in cui compare il personaggio, con l'appellativo "schiavo" cui segue, immediata, l'associazione alla terra brulla, inerte e priva di soffio vitale (I, II, 314-5). Uno schiavo indolente, "a tortoise" (I, II, 317), riluttante ad obbedire al suo padrone, che,

in crescendo, attraverso l'uso di un'aggettivazione sapientemente adoperata per costruirne e fissarne l'alterità, viene etichettato come “poisonous” (I, II, 320), dunque infetto e temibile, bisognoso dell'intervento redentivo del suo padrone che è faro di luce e civiltà. La natura infima e ambigua del selvaggio è rimarcata poche battute più avanti quando Prospero replica alle invettive di Caliban chiamandolo “most lying slave” (I, II, 346), schiavo bugiardo e inaffidabile al quale riservare frustate piuttosto che offrire gentilezza e comprensione. Alla costruzione dell'immagine dell'Altro contribuisce Miranda che interviene a rafforzare l'invettiva del padre manifestando disgusto e disprezzo per il vile comportamento di Caliban che ha attentato alle sue virtù mettendo a repentaglio la purezza della razza bianca. Abominevole diventa lo schiavo nella sua rappresentazione, individuo capace solo di malvagità a fronte di quanto generosamente offerto dai nuovi padroni dell'isola:

Abhorred slave,/ Which any print of goodness wilt not take,/ Being capable of
all ill; I pitied thee,/ Took pains to make thee speak, taught thee each hour/
One thing or another./ When thou didst not, savage,/ Know thine own
meaning, but wouldst gabble like/ A thing most brutish, I endowed thy
purposes/ With words that made them known. (I, II, 353-9)

L'abietta natura, intollerabile per le “good natures” (I, II, 360), è segnata dalla “vile race” di appartenenza (I, II, 359), come rimarca Prospero che, nell'assegnargli il lavoro da svolgere prima di congedarlo dalla scena, a lui si rivolge come “Hag-seed” (I, II, 366), figlio di strega e del diavolo, progenie infame di una razza degenera, che non può, nel rispetto dell'ordine naturale delle cose, che essere asservita al controllo del colonizzatore/civilizzatore. Caliban si assoggetta ai comandi minacciosi di Prospero perché consapevole della potenza di quell'arte che egli mirabilmente esercita non solo grazie alla bacchetta magica, ma in virtù del suo sapere sostenuto dal potere del linguaggio: “(Aside). I must obey; his art is of such power/ It would control my dam's god Setebos,/ And make a vassal of him.” (I, II, 373-5). Ed è proprio di quello strumento espressivo che Caliban si appropria facendone l'arma del proprio riscatto. Costruito quale Altro dal linguaggio del colonizzatore, Caliban riafferma orgogliosamente il proprio diritto a maledire i responsabili della condizione di subalternità cui è relegato per rivendicare, attraverso la stessa lingua della sua oppressione, la libertà sottrattagli: “You taught me language, and my profit on't/ Is I know how to curse. The red plague rid you/ for learning me your language” (I, II, 364-6). Dolore, rancore, sentimento di vendetta, sete per l'indipendenza smarrita si palesano in poche significative battute in cui Caliban racchiude la sua storia di oppressione, dall'arrivo dei nuovi padroni, alla sua mite e collaborativa accoglienza, infine

al confino nella roccia che lo tiene prigioniero dopo la tentata violenza su Miranda:

This island's mine by Sycorax, my mother,/ Which thou tak'st from me. When thou cam'st first/ Thou strok'st me and made much of me; wouldst/ give me/Water with berries in't, and teach me how/ To name the bigger light and how the less/ that burn by day and night. And then I love thee/ And showed thee all the qualities o'th' isle:/ The fresh springs, brine pits, barren place and fertile./ Cursed be I that did so! (I, II, 331-40)

Condizione di subalternità introiettata dal soggiogato laddove riconosce la propria inarticolatezza e incapacità di dare un nome alla realtà, e dunque di forgiarla attraverso la sua definizione, prima dell'arrivo dei colonizzatori, cui attribuisce indirettamente il merito di avergli insegnato a esprimersi. A riproporre il suo status di schiavo a servizio del più forte è lo stesso Caliban nel confronto con Stefano, il cantiniere ubriacone che egli si presta a servire – “Let me lick thy shoe” dice rivolto a lui che chiama “thy honour” (III, II, 22) –, con l'intento di sovvertire il sistema istituito da Prospero, riproducendo di fatto proprio quel primo rapporto di sudditanza: “I'll show you the best springs; I'll pluck thee berries;/ I'll fish for thee, and get thee wood enough” (II, II, 161-2). Caliban si dimostra oltre che consapevole della sete di potere e della mancanza di scrupoli che caratterizza i diversi attori della scena, pronti a reciproci tradimenti pur di assurgere a posizioni di dominio, e in quelle sfrenate e distorte dinamiche di competizione colloca la sua strategia di rivolta per riconquistare la libertà. Alla voce di Caliban che si ribella al suo padrone con i toni assertivi e violenti dell'invettiva, si sostituisce in questa scena quella subdola e apparentemente mite di colui che ordisce un complotto giocando nelle retrovie. Ma la complessità del personaggio, indagato nelle sue diverse sfaccettature, emerge quando quella voce assume le note pacate di un discorso che si fa poetico nella dichiarazione d'amore alla terra di cui egli si sente parte integrante:

The isle is full of noises,/ Sounds and sweet airs that give delight and hurt not./ Sometimes a thousand twangling instruments/ Will hum about mine ears; and sometimes voices,/ That if I then had waked after long sleep,/ Will make me sleep again; and then in dreaming,/ The clouds, methought, would open and show riches/ Ready to drop upon me, that when I waked/ I cried to dream again. (III, II, 135-43)

I dolci e soavi rumori dell'isola, quella musica evocata da Caliban che conforta, lenisce e pacifica, restituiscono un'intensità ai versi che raggiungono, attraverso le sue parole nella lingua appresa dai padroni e plasmata per esprimere il suo sentire, le vette più alte del lirismo: “the idiolect that Shakespeare devised for Caliban has such depth and novelty that his representation of the peremptoriness, arrogance, and ill temper of

Prospero seems shallow by comparison” (Kermode 2000, p. 291). Straordinario che Shakespeare affidi proprio allo schiavo vile e deforme la parola poetica nella sua forma più armoniosa e composta, quasi a restituirgli l’umanità negata dalla rappresentazione costruita da Prospero e a riscoprirne la complessità di essere umano. Essere che, per sua propria natura, vive di passioni, cova risentimento e spirito di vendetta, è attanagliato dalla paura, sfida il sistema con coraggio, ma anche ricorrendo a vili stratagemmi, è capace di tenerezza e amore per la natura con la quale vive all’unisono, e sempre anela alla libertà. Lungi dal voler attribuire all’autore l’intento di celebrare l’immagine positiva del selvaggio rappresentato nel suo stato di natura, non si può negare che Shakespeare abbia inteso investigare i tratti più intimi e nascosti dell’animo, con le sue profonde contraddizioni, attraverso un personaggio che in qualche misura sfida la rappresentazione stereotipata dell’Altro, proponendo così una riflessione assai più ricca e articolata sull’uomo. Nell’invocare il diritto alla terra e alla libertà attraverso le parole di Caliban, che in più occasioni lamenta la sua condizione di oppressione nell’isola in cui un tempo era il solo padrone di se stesso (I, II, 342-3), ora “subject to a tyrant,/ A sourcerer, that by his cunning hath/ Cheated me of the island” (III, II, 40-3), Shakespeare introduce nel *romance* una meditazione, seppure mediata, sulla liceità dell’opera di appropriazione e soggiogamento alle radici dell’avventura coloniale caratterizzata da una violenza spesso gratuita esercitata a danno dei più deboli.

A tali sollecitazioni presenti nel testo la critica novecentesca, impegnata nella disanima delle dinamiche di sopraffazione e sfruttamento dell’Altro, non sembra aver prestato il dovuto riconoscimento perdendone di vista la complessità. Se i critici postcoloniali hanno riservato un’attenzione privilegiata al personaggio di Caliban inquadrato nel rapporto con il suo colonizzatore e oppressore, gli studi femministi, a partire dal secondo Novecento inoltrato, hanno piuttosto rivalutato la figura di Miranda individuando la relazione tra Prospero e la figlia quale paradigmatica di un ordine patriarcale che relega la donna a una posizione di subalternità, all’interno tanto della famiglia quanto della società, a garanzia della tenuta dell’ordine e dell’equilibrio suggellato dal prezioso vincolo del matrimonio. Rimasta nell’ombra, sovrastata dall’autorevole e ingombrante presenza paterna, Miranda, il cui nome evoca la meraviglia dell’ingenua fanciulla che si affaccia disarmata alla vita, mentre, a un tempo, ne richiama le ammirevoli virtù di grazia, mitezza e umiltà, viene “riscoperta” per sottolinearne il ruolo di rilievo nel testo all’interno del quale svela sorprendentemente, a dispetto del sistema patriarcale cui è sottoposta, la capacità di scegliere e agire in maniera autonoma e consapevole. Intrecciare e contemperare le diverse letture e interpretazioni si fa, pertanto, operazione interessante che consente di sfuggire alle maglie rigide di prospettive d’analisi monocordi condizionate

da ideologie preconcepite. La rilettura del personaggio di Miranda diviene occasione di riconsiderazione della condizione della donna nel Seicento, mentre il testo, grazie a quell'approccio critico, si arricchisce di nuove significazioni subendo un processo di costante attualizzazione che riporta quella stessa riflessione alla contemporaneità. Anche nel rapporto tra il padre-padrone e la figlia obbediente e rispettosa dei suoi voleri, Shakespeare si rivela acuto e problematico osservatore della realtà, moderno nella lettura delle dinamiche interpersonali di genere e nell'analisi delle loro ricadute in ambito sociale. Il duetto tra genitore e figlia nella scena II dell'Atto II definisce la parte che Miranda è destinata a interpretare nel gioco sapientemente costruito e gestito da Prospero, parte che la giovane donna metterà parzialmente in crisi. Miranda ha assistito, attonita e affranta, al naufragio. Ai toni accorati delle sue richieste risponde il padre rassicurandola che i naufraghi sono tutti salvi e che la tempesta è un artificio ordito e messo in scena grazie ai suoi poteri magici. Nel ricostruire retrospettivamente, in poche battute, la sua esperienza, Prospero rivela alla figlia la storia drammatica del tradimento fraterno e dell'esilio sull'isola dove diviene "schoolmaster" (I, II, 172) di un'allieva d'eccezione che crescerà nel rispetto dei valori più autentici e dei modelli comportamentali della civiltà del vecchio mondo. Il processo di formazione della fanciulla è condotto con saggezza ed esperienza dal genitore, padrone e demiurgo, che sull'isola-laboratorio sociale assegna una parte specifica ad ogni personaggio. Un'educazione morale, sentimentale ed emotiva nella quale giocano un ruolo fondamentale da un lato il rapporto con Caliban, dall'altro l'innamoramento per Ferdinando, che le consentono di introiettare la visione e i valori fondanti della società occidentale. La mite e accomodante Miranda dimostra quanto quel processo di crescita e acquisizione di autonomia di giudizio incoraggiato dal padre abbia non solo trovato compimento, ma ne abbia travalicato le aspettative, provocando il malinconico senso di smarrimento e solitudine del genitore nel momento in cui la fanciulla rivendica il diritto alla passione e all'autonomia. La storia d'amore ordita dal mago Prospero per ripristinare l'ordine politico-sociale infranto attraverso un matrimonio che garantisca l'unificazione dei regni di Napoli e Milano sotto l'egida dei legittimi regnanti, sfugge al controllo del suo regista per passare nelle mani degli attori, mentre Miranda prende ella stessa l'iniziativa proponendosi in sposa a Ferdinando, non senza aver prima espresso il suo rammarico per non aver rispettato il volere del genitore: "But I prattle/ Something too wildly, and my father's precepts/ I therein do forget" (III, I, 57-9). Significativo, a tal proposito, quella sorta di *tableau vivant* che inquadra sul fondo della scena i due giovani amanti alle prese con una partita a scacchi che giocano indifferenti al resto del mondo (V, I, 172-5), ormai protagonisti autonomi della nuova vita che intendono costruire. Eppure, a dispetto della maturazione

di Miranda e dell’acquisita consapevolezza del suo essere donna, l’ordine patriarcale non viene mai messo in discussione. La fanciulla, grazie alla formazione ricevuta, si prepara a giocare responsabilmente il ruolo di moglie e regina del futuro regno facendo tesoro del testamento morale trasmessole dal padre. L’indipendenza dei sentimenti rivendicata da Miranda non altera il sistema, piuttosto lo puntella grazie alla consapevolezza acquisita della posizione chiave di responsabilità che andrà a ricoprire per il corretto funzionamento e mantenimento dello stesso. L’educazione di Miranda e la lezione di vita di cui Ferdinando fa tesoro si prestano a garanzia affinché equilibrio e regole ferme rappresentino i cardini fondanti dell’organizzazione politica e sociale del futuro regno. Ma perché l’ordine possa essere pienamente ristabilito Prospero deve operare una sorta di risanamento morale di tutti i protagonisti della scena riconducendoli all’interno del suo sistema. Quel “brave new world” popolato, nello sguardo incantato di Miranda, da “goodly creatures” (V, I, 182), è un mondo cui, come rimarca Prospero nel correggere l’ancora ingenua lettura della figlia, a ulteriore riconferma del suo ruolo di guida da una parte, e di grande demiurgo dall’altra, egli è ben aduso e che, pertanto, è in grado di gestire e riorganizzare. In qualità di fine conoscitore degli uomini, il re Prospero ne farà emergere i limiti e le nefandezze per avviare un processo di ravvedimento il cui compimento consentirà il finale perdono dei nemici. Sempre grazie all’aiuto di Ariel, Prospero porta gli attori del dramma sull’orlo della crisi sventando i complotti orditi per ribaltare il sistema. L’ingenuità della visione utopica del mite Gonzalo che, qualora a capo di un ipotetico stato, vagheggia un ordine sociale alternativo in un mondo senza padroni né servi – “I’th’ commonwealth I would by contraries/ Execute all things” (II, I, 150-1) –, visione che reca palesi le tracce delle teorie di Montaigne, lascia spazio alla sfrenata sete di potere che si manifesta da una parte nelle sue forme più becere nel piano imbastito da Antonio e Sebastiano volto ad eliminare il re Alonso per impadronirsi del suo regno, dall’altra nel tentativo goffo di Caliban di organizzare una rivolta con Stefano e il buffone Trinculo per scalzare Prospero e sottrarsi allo stato di soggiogamento. Inducendo i protagonisti di immaginate o tentate congiure alla consapevolezza della propria meschinità e fallacia, Prospero può condurre gli attori del *romance* all’interno del sistema da lui forgiato. È Gonzalo a riflettere sul processo di crescita e di “riconoscimento” grazie al quale ciascuno ha ritrovato se stesso, “when no man was his own” (V, I, 215). Lo stesso Caliban, quel bruto nato da strega, può anelare alla libertà una volta arginati i suoi più beceri istinti, quando arriva a riconoscere la bontà e l’autorevolezza del potere costituito e promette di assoggettarsi saggiamente al sistema: “Ay, that I will; and I’ll be wise hereafter/ And seek for grace.” (V,I, 295-6).

Ripristinato l'ordine e ristabiliti ruoli e gerarchie, Prospero può finalmente abbandonare le arti magiche e dire addio all'isola-laboratorio e, insieme, alla scena sapientemente costruita, per ritornare ai suoi doveri quale Duca di Milano. Nelle ultime battute dell'opera Prospero, il regista che ha mosso abilmente i fili delle sue marionette, presta la voce al Bardo che, attraverso di lui, dopo una riflessione profonda sull'arte del teatro e sulla messa in scena della vita in quella straordinaria magia, saluta il pubblico e ne sollecita il clemente e generoso applauso, applauso che libererà l'attore dalla finzione scenica e lo stesso drammaturgo dal suo gravoso, seppur profondamente amato, compito. Con il commiato del mago che spezza la bacchetta magica e rinuncia ai libri di magia, così sciogliendo l'incantesimo che tiene l'audience legata alla finzione teatrale, il testo rivela una sfaccettatura che ne arricchisce ulteriormente il substrato di livelli e implicazioni, attestandosi come una meditata conversazione sul teatro e sull'arte, conversazione che, richiamata in più occasioni, raggiunge il suo *climax* proprio nell'epilogo. Il teatro è specchio di vita, ci insegna Shakespeare, impalpabile, immateriale e fragile come la materia di cui sono fatti i sogni e la realtà stessa:

Our revels are now ended [...] / And – like the baseless fabric of this vision - /
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the
great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / and Like this
insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind. We are such stuff / As
dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep. (IV, I, 148-58)

La pensosa e ponderata riflessione di Prospero si estende dall'edificio senza fondamenta della visione/finzione scenica alla fragilità dell'umano esistere, alla vita stessa che è "racchiusa in un sonno", vita che, effimera, svanisce senza lasciare traccia di sé. Consapevole da una parte della fragilità e fugacità della vita stessa, e dall'altra della responsabilità del ruolo di guida a servizio del popolo che egli è tenuto a svolgere, Prospero mette al bando rancore e spirito di vendetta per seguire la strada del perdono e della riconciliazione: "Though with their high wrongs I am struck to th'quick, / Yet with my nobler reason 'gainst my fury / Do I take part. The rarer action is / In virtue than in vengeance. They begin penitent, / The sole drift of my purpose doth extend / Not a frown further" (V, I, 25-30). Dissolve l'incantesimo che tiene prigionieri i suoi nemici e restituisce l'agognata libertà ai suoi servitori, tracciando simbolicamente il cerchio, simbolo di ordine e armonia, all'interno del quale ogni individuo potrà esercitare, una volta riconosciuti gli errori commessi, i propri diritti, nella rinnovata coscienza delle proprie responsabilità e dei propri doveri, sempre nel rispetto delle regole che garantiscono l'ordinato vivere civile. Al processo di maturazione personale partecipa *in primis* lo stesso Prospero le cui parole, alla fine del *romance*,

assumono toni meditativi nascosti tra le pieghe di un discorso che si caratterizza nell'intera opera per fermezza e autorevolezza. A dispetto della celebrazione della ricomposta armonia e del superamento dei conflitti, le ultime battute del dramma sono avvolte da un velo di malinconia. La sua pensosa riflessione sulla solitudine e sulla morte, ora che è giunto all'ultima parte della sua vita «where / Every third thought shall be my grave» (V, I, 310-311), si accompagna alle perplessità sulla inevitabile fragilità di un sistema che, per quanto accuratamente ordinato e gestito, è pur sempre nelle mani degli uomini e che, pertanto, non può aspirare ad alcuna forma di perfezione e stabilità. Un'ulteriore nota di mesta consapevolezza emerge quando, rivolgendosi agli spettatori intradiegetici ed extradiegetici, Prospero riconosce Caliban, quella vile materia ed essenza della tenebra, come “suo”: “[...] this thing of darkness I / Acknowledge mine” (V, I, 275-6). L'ambiguità di tale espressione apre alle più diverse interpretazioni laddove Caliban, il figlio di strega, potrebbe rappresentare non solo lo schiavo deforme a suo servizio, ma evocare il lato buio della sua umanità, o, piuttosto, simboleggiare, con la sua violenza e rabbia repressa, le devastanti e colpevoli conseguenze del progetto coloniale caratterizzato dall'esercizio di un potere spregiudicato e arrogante che ha soggiogato il più debole sottraendogli la libertà.

3. Riscritture caraibiche di *The Tempest*: strategie di resistenza attraverso il dialogo con il grande classico

L'articolazione e la ricchezza di implicazioni del testo, accompagnate dalla sua dimensione di indefinitezza e ambiguità in questa sede più volte richiamate, raggiungono massima espressione proprio nell'atto conclusivo e nell'epilogo del dramma restituendo ad esso quella complessità che ne ha determinato le letture e le interpretazioni più disparate e, di conseguenza, un'inesauribile susseguirsi di riscritture. Seppure piegata a molteplici operazioni speculative, l'opera ha mantenuto inalterata nei secoli quell'impronta distintiva di “inafferrabilità” e mutevolezza proteiforme in grado di innescare un dibattito che si è rivelato oltremodo proficuo e produttivo. Tale dibattito, nella forma della riscrittura, prende avvio già nel secondo Seicento con il primo adattamento teatrale di *The Tempest* da parte di William Davenant e John Dryden, *The Tempest: or, The Enchanted Island* (1670), rielaborato pochi anni dopo in forma operistica da Thomas Shadwell. Sostanziali le alterazioni che il *source text* subisce laddove è l'aspetto fiabesco, enfatizzato dalla spettacolarizzazione della messa in scena, a prevalere, a scapito della densità ed elaborazione del testo originale restituita dallo straordinario potere di un linguaggio evocativo e metaforico che poco

risultava comprensibile e gradito al nuovo pubblico della Restaurazione. Alla versione di Shadwell si deve il successo del *romance*, in grado di travalicare i confini nazionali per divenire oggetto, nel corso del Settecento, di numerosi adattamenti e riscritture in Spagna e in Francia. La dimensione fantastica viene privilegiata anche nelle letture ottocentesche quando si ritorna al testo di Shakespeare per celebrarne la qualità immaginifica. È S.T. Coleridge a sintetizzare lo spirito del tempo laddove si richiama al dramma per enfatizzarne la capacità di creare, attraverso l'esercizio dell'immaginazione, una "visione spirituale":

[The Tempest] addresses itself entirely to the imaginative faculty; and although the illusion may be assisted by the effect on the senses of the complicated scenery and decorations of modern times, yet this sort of assistance is dangerous. For the principal and only genuine excitement ought to come from within, from the moved and sympathetic imagination; whereas, where so much is addressed to the more external senses of seeing and hearing, the spiritual vision is apt to languish, and the attraction from without, will withdraw the mind from the proper and only legitimate interest which is intended to spring from within. (Coleridge 1836, p. 95)

Nel corso dell'Ottocento, secolo durante il quale si assiste a una cospicua proliferazione di riletture, riscritture e ri-ambientazioni di *The Tempest*, al fianco della qualità immaginifica del *romance* è la dimensione del magico a campeggiare attraverso la figura del mago-demiurgo Prospero che domina incontrastato sulla scena grazie ai suoi poteri, poteri che riecheggiano quelli dello stesso drammaturgo alle prese con la creazione artistica. A fine secolo, taluni adattamenti teatrali del testo cominciano a prestare attenzione alla figura di Caliban, privato, sin dalla seconda metà del Seicento, della complessità che Shakespeare gli aveva conferito per essere ridotto a pura presenza comica. Proprio la figura dello schiavo deforme assurge al centro dell'azione, in particolare dal secondo Novecento quando la lettura postcoloniale del dramma identifica nel personaggio la voce dell'oppresso e ne costruisce il simbolo della battaglia per la libertà.

Tale interpretazione del *romance* trova espressione nella riflessione filosofica, negli adattamenti teatrali e nelle molteplici riscritture del testo in romanzi, racconti, poesie che traggono linfa vitale dal grande classico per offrirne una versione "aggiornata", proponendone una reinterpretazione sempre mutevole che è rivelatrice della natura polisemica e polimorfa dell'opera shakespeariana e della sua complessità di fondo. È nel contesto dei movimenti di liberazione che prendono piede nei Caraibi, in America latina e in diversi paesi africani a partire dagli anni Sessanta che *The Tempest* trova alcune tra le interpretazioni e declinazioni più interessanti, dimostrando, ancora una volta, la sua intrinseca plasticità, per dare voce, attraverso le riscritture, agli oppressi e ai vinti. La condizione di servaggio e sfruttamento

di Caliban viene posta al centro dell'attenzione, nucleo focale di un dibattito che illumina rapporti di potere e processi di costruzione e marginalizzazione dell'Altro. Sintetizzano efficacemente Virginia e Alden Vaughan:

‘Slave’ is the last of three operative words in Shakespeare’s cast of characters – ‘savage and deformed slave’: whereas seventeenth and eighteenth century interpretations of Caliban emphasized ‘deformed’ and nineteenth and early twentieth century interpretations focused on ‘savage’ for the past forty years the emphasis has been overwhelmingly on the final word. Caliban as American or African or some other ‘slave’ either literally in bondage or bound by cultural chains of language and custom. (Vaughan, Vaughan 1991, p. 278)

Intellettuali e scrittori che partecipano in maniera più o meno diretta ai movimenti di liberazione e che incoraggiano i processi di decolonizzazione ideologica e culturale, processi che accompagnano, necessari, quelli di natura politica ed economica, individuano dunque in Caliban il simbolo del colonizzato sfruttato, marginalizzato e costruito quale Altro. *The Tempest* viene letta e “appropriata”, non a caso, come un dramma tutto caraibico, ed è proprio in questo ambito che il dibattito si accende a metà Novecento per diffondersi ad altri contesti di dominio coloniale. Franz Fanon, intellettuale di origini martinicane, interviene con un saggio dichiaratamente politico, *Peau noire masques blancs*, pubblicato nel 1952, in polemica risposta allo studio di Octave Mannoni del 1950, *Psychologie de la colonization*, studio sulle conseguenze del colonialismo in termini psicologici nel quale il rapporto Prospero-Caliban viene utilizzato per descrivere il complesso di dipendenza dei colonizzati (nello specifico il riferimento è ai popoli malgasci dell'Oceano Indiano), sostanzialmente incapaci, a detta dell'autore, di auto-governarsi. L'intellettuale cubano Roberto Fernandez Retamar, nel saggio *Caliban. Apuntes sobre la cultura en nuestra America*, pubblicato nel 1971, ritorna alla figura di Caliban per adottarlo quale simbolo della cultura meticcias del Centro America. Di fatto Caliban viene elevato a espressione delle culture autoctone per rappresentare l'anelito alla libertà di tutti i popoli oppressi. La stessa ambientazione del testo shakespeariano ha certamente contribuito in maniera decisiva alla sua rivisitazione quale dramma “caraibico”. Se riferimenti palesi collocano l'isola di Prospero nel Mar Mediterraneo, tra il Nord Africa e l'Italia, numerose sono le suggestioni che richiamano il Nuovo Mondo, quelle Indie Occidentali che riservavano ai colonizzatori risorse e ricchezze, in una fase storica nella quale l'Inghilterra non aveva più saldo il controllo dei commerci nel Mediterraneo ed era proiettata verso l'avventura di conquista oltreoceano. In realtà il testo si posiziona in una sorta di biforcazione geopolitica tra Vecchio e Nuovo Mondo, in uno spazio di negoziazione tra Mediterraneo e Atlantico, come ha puntualmente evidenziato Jerry Brotton (in Loomba, Orkin 1998, p. 24). Uno spazio che la critica ha di massima trascurato per privilegiare l'interpretazione coloniale del *romance*,

individuando nell'indefinitezza e nell'imprecisione geografica il segnale palese dell'omologazione di tutto ciò che è "altro" nel pensiero eurocentrico dominante caratteristico dell'Inghilterra del XVII secolo.

L'"appropriazione" del dramma da parte degli scrittori caraibici a partire dagli anni Settanta del Novecento, quando la dimensione coloniale del testo viene riconosciuta come il suo tratto distintivo, ha determinato una ricchissima fioritura di opere nei generi letterari più diversi, opere che con il *source text* sono entrate fruttuosamente in dialogo per riflettere, da una nuova angolazione, su problematiche sempre attuali di dominio, sfruttamento, abuso di potere e rivendicazione di legittimi diritti.

Tali opere partecipano in maniera attiva al processo di costruzione di un'identità collettiva, processo avviato già negli anni '50 del Novecento, quando le colonie si impegnano nei movimenti di liberazione che condurranno i paesi all'indipendenza dal giogo britannico. Il massiccio esodo postbellico dai Caraibi alla cosiddetta "madrepatria", bisognosa di forza lavoro per la ricostruzione della nazione, rafforza con crescente urgenza il bisogno di riconoscersi come parte di quella "comunità immaginata" che gli scrittori contribuiscono a forgiare e a consolidare attraverso i loro testi. Centrale il ruolo dell'intellettuale nel processo di definizione della coscienza nazionale e dell'idea di "paese", come riconosce Franz Fanon a partire dalla sua esperienza di esule martinicano nel vecchio mondo, dove avverte il fardello della sua "diversità", costruita attraverso la rappresentazione di sé nello sguardo dell'altro: "The native intellectual should be engaged in the search of the truths of a nation [which] are in the first place its realities. He must go on until he has found the seething pot out of which the learning of the future will emerge" (Fanon 1965, p. 224).

Nell'ambito di tale processo di cruciale importanza è il confronto serrato e onesto con il passato e con la storia coloniale, dal momento che: "Colonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all form and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the people, and distorts, disfigures and destroys it" (Fanon 1965, p. 210).

La scrittura creativa si confronta, dunque, con il dramma della colonizzazione che viene rievocato in forma più o meno diretta per smantellare gli assunti fondanti di un discorso eurocentrico incardinato nel principio ordinatore della "differenza", principio che ha giustificato lo sfruttamento e l'oppressione dell'Altro. Riletture e riscritture di *The Tempest*, caratterizzate dalla centralità del personaggio di Caliban nel ruolo di oppresso paladino dei diritti dei più deboli, rientrano, pertanto, nell'ambito di strategie di resistenza culturale attivate per demistificare le dinamiche di potere alla base del progetto coloniale e interrogarne i lasciti e le conseguenze nella fase postcoloniale.

Di indiscusso interesse nell'ambito delle riscritture teatrali, poche, nel Novecento, rispetto alla mole di testi che rileggono l'originale, è la *pièce* dello scrittore francofono di origini martinicane, Aimé Césaire, pubblicata nel 1969, il cui titolo è rivelatore delle chiare istanze di stampo politico che il testo avanza: *Une tempête. D'après La Tempête de Shakespeare. Adaptation pour un théâtre nègre*. La riletura del testo dalla prospettiva di Caliban, che si fa centro e motore dell'azione, con la nuova ambientazione del *romance* nelle isole caraibiche, propone una contro-narrativa che mette in crisi il modello occidentale del rapporto tra oppressore e oppresso alle fondamenta, nella lettura di Césaire, dell'opera seicentesca. Il testo è pensato per un teatro nero, teatro segnatamente caratterizzato da rivendicazioni politiche e razziali, particolarmente attento alle dinamiche di sopraffazione e impegnato a dar voce agli oppressi relegati al silenzio, categoria il cui spettro si estende a comprendere tutti i vinti della storia che hanno lottato e lottano per affrancarsi da uno stato di soggiogamento e di marginalità. Che la tempesta evocata nel titolo sia indicata come solo uno tra i tanti travolgimenti che scuotono l'universo è palese indicazione dell'intento dell'autore di contestare una prospettiva eurocentrica di stampo assolutistico a favore di un approccio polifonico e corale che abbraccia una molteplicità di potenziali sconvolgimenti nella vita tanto del singolo quanto di intere collettività, tempeste “altre”, altrettanto possenti ed erosive dell'ordine di quella rappresentata nel *romance* shakespeariano che segnano la storia dell'umanità tutta. Nella sostanziale fedeltà alla trama dell'originale, Césaire propone una rivisitazione significativa dei personaggi di Prospero, Caliban e Ariel, i quali, nella loro reciproca interazione, consentono all'autore di esplorare dinamiche di soggiogamento e sudditanza e di avanzare una significativa riflessione sul rapporto tra oppressore e oppresso che, presa consapevolezza dei propri diritti, anela alla libertà e tenta di ribaltare il sistema. Il mago-demiurgo Prospero del *source text* lascia spazio nel dramma caraibico al despota irragionevole e inaffidabile, privo di un progetto politico e di principi ideali che ne sostengano le scelte, assetato di ricchezze e bramoso di potere per il solo gusto di esercitarlo a suo piacimento. Spogliato dei suoi poteri magici, dimostra mancanza di forza e autorevolezza nelle scelte altalenanti e arbitrarie che lo inducono, per fare un solo esempio, a salvare i nemici, rispetto al progetto iniziale di eliminarli, solo perché della sua stessa razza e di alto lignaggio (I, II, p.32). Se la figura di Prospero perde in statura e complessità, ad acquisirne è Ariel, non più ingenuo e fedele spirito dell'aria a servizio del suo padrone, ma anima riflessiva e benevola, segnata dalla sofferenza e predisposta alla compassione. Connotato in termini razziali quale schiavo mulatto, Ariel riflette tale condizione di “inbetweenness” nella parte giocata nel testo, laddove tenta di mediare tra i voleri del padrone bianco e le istanze di rivendicazione di Caliban, lo schiavo nero che inneggia alla

rivoluzione violenta. Interessanti in particolare i dialoghi tra Caliban e Ariel (si veda la II scena del II atto) che commentano la propria condizione di sudditanza e si confrontano sulle strategie per affrancarsi dalla schiavitù. L'invettiva di Caliban è moderata dal sogno di Ariel che confida in un ravvedimento del despota e immagina un mondo diverso, in cui lavorare di concerto per realizzare una società più giusta nella quale le differenze siano fonte di reciproco arricchimento (Césaire 1969, p. 44). Di grande rilevanza, a segnare l'impegno della *pièce* che riflette le istanze politiche dello scrittore caraibico nella fase delicata della neonata indipendenza e della formazione di una coscienza nazionale, è il grido di Caliban che, significativamente, ne introduce la presenza sulla scena e chiude, potente simbolo, il dramma, riecheggiando il Prospero nell'epilogo del testo shakesperiano che invoca l'indulgenza del pubblico affinché gli sia restituita la libertà. "Uhuru!" (Césaire 1969, p. 24), libertà, è la prima parola che pronuncia Caliban, ed è una parola in Kiswahili, la lingua autoctona africana attraverso la quale Césaire gli restituisce voce, agli occhi sprezzanti di Prospero solo un rigurgito della sua barbarie che egli rifiuta in quanto quel linguaggio "has the function of subverting Prospero's claim to a master's absolute knowledge and presents a challenge to his control" (McNary 2010, p. 13). Come commenta Philip Crispin:

even if audience members are ignorant of the meaning of this Kiswahili word, they will understand that it has a key galvanizing importance, that it is Caliban's rallying cry and that its very foreignness underlines his sense of an autonomous cultural "otherness", dignity and agency so brazenly denied him by Prospero. It is a call to revolution. (Crispin 2010, p. 150)

Un grido alla rivoluzione e alla libertà che ritorna significativamente nella chiusa del dramma, ma questa volta nella lingua madre di Césaire e del suo personaggio Prospero, il francese, strumento di soggiogamento di cui il colonizzato si è appropriato per farne il mezzo del suo riscatto e della sua liberazione. Il rovesciamento degli equilibri di potere trova espressione nel controllo sulla lingua che Caliban esercita abilmente muovendosi tra quella autoctona e quella appresa dal suo oppressore. In parallelo, al fianco del grido di libertà di Caliban in francese, Césaire chiarisce che il linguaggio di Prospero, strumento potente per la gestione del suo regno, si è impoverito e depauperato, ormai standardizzato e privo di vita (Césaire 1969, p. 92). Se, nelle parole di Ngũgĩ wa Thiong'o (2004, p. 16), "the domination of a people's language by the languages of the colonising nations was crucial to the domination of the mental universe of the colonised", è il controllo di Caliban sul linguaggio che segna la strada della sua liberazione. Nell'ultimo atto, piuttosto che uccidere il padrone come egli stesso gli intima di fare, imponendogli un ennesimo ordine, è alla parola che Caliban affida il suo

riscatto e la sua vendetta attaccando l’avidità e l’iniquità di Prospero e del suo sistema, al punto da indurlo, grande vittoria, a dubitare per la prima volta di se stesso. Il linguaggio articolato di Caliban gli consente di scardinare le ragioni addotte a giustificare il suo soggiogamento, laddove rifiuta l’accusa di aver attentato alle virtù di Miranda, attribuendo piuttosto quei pensieri libidinosi al padre stesso della fanciulla (Césaire 1969, p. 30). Gesto simbolico attraverso il quale si sottrae al controllo del padrone è il rifiuto del suo nome a favore di una “X” che richiama le lotte per l’eguaglianza razziale e i diritti civili dei neri in America cui il testo fa esplicito riferimento. E mentre Prospero, determinato a difendere la sua “civiltà”, decide di rimanere sull’isola per controllare quel regno di cui si auto-consacra unico possibile direttore d’orchestra (Césaire 1969, p. 108), Caliban non risponde al suo ultimo richiamo di comando e canta la libertà. Piuttosto che sulle note shakespeariane del pentimento, del perdono e della riconciliazione, la *pièce* di Césaire si chiude su uno scontro aspro senza possibilità di mediazione, prefigurando scenari inquietanti di una civiltà, quella di Prospero, al collasso, e di un cambiamento per il quale è necessaria la rivoluzione che non esclude il ricorso alla violenza.

A *The Tempest* di Shakespeare, dunque, si richiamano intellettuali e scrittori caraibici quale riferimento essenziale per riappropriarsi del passato coloniale di oppressione, celebrare la fase del riscatto e delle lotte di indipendenza, e comprendere il presente segnato da quel pesante lascito in termini di una neo-colonizzazione economica e culturale. Nello stesso anno in cui Césaire pubblica *Une tempête*, il poeta barbadiano Edmund Kamau Brathwaite, nella raccolta *Islands*, dà alla luce il suo “Caliban”, una polemica riscrittura in versi del personaggio shakespeariano re-interpretato alla luce dell’acquisita consapevolezza dei legami indissolubili tra la storia coloniale e il sofferto presente dei popoli caraibici. Pur non influenzato direttamente dal testo di Césaire, Brathwaite riprende la sua visione della negritudine nei chiari riferimenti ai versi del *Cayer d’un Retour au Pays natal* (1939), che risuonano nella rappresentazione della condizione delle popolazioni oppresse. L’esperienza della diaspora nera, dal *middle passage* alla contemporaneità, si attesta come ambito privilegiato di indagine dell’autore lungo tutto il corso della sua carriera intellettuale situata a cavallo tra i Caraibi, terra madre, l’Africa delle sue origini e il vecchio mondo. Il lavoro rigoroso dello storico impegnato nello studio e nella ricerca si combina con lo sguardo visionario del poeta che si esprime in una creatività straordinaria di chiaro stampo militante. L’interesse per *The Tempest* rappresenta per lo scrittore una costante a partire dagli anni ’60, punto di partenza per la stesura di versi ispirati e sofferti e per l’elaborazione di densi saggi teorici, oltre che oggetto di numerose conferenze tenute in giro per il mondo, lavori tutti che attestano un’attenzione privilegiata per il personaggio di Caliban esplorato quale

simbolo di una storia collettiva di dolore, sopraffazione e riscatto. “Caliban” si apre sulla dolente rappresentazione del popolo caraibico e di quella negritudine che Brathwaite pone al centro della sua creolità:

Ninety-five per cent of my people poor/ ninety-five per cent of my people
black/ ninety-five per cent of my people dead/ you have heard it all before,/ o
Leviticus, o Jeremiah, O/ Jean-Paul Sartre. (Brathwaite 1969, p. 36)

Povert , distruzione, morte segnano la storia del popolo nero a partire dal drammatico commercio degli schiavi sino alle pi  recenti forme del potere neo-coloniale, con le tempeste delle innovazioni tecnologiche e degli investimenti turistici che hanno travolto il popolo cubano, ora sotto il giogo di nuovi poteri forti lascito del sistema coloniale, incapace di contrastare i modelli di corruzione e di degrado importati dall’Occidente. Il *continuum* di quella storia nei secoli   sintetizzato dalle tre date evocate nel poema partendo dal 1956, inizio della rivoluzione cubana, per spostare lo sguardo indietro all’Emancipation Day del 1838 e giungere, infine, tappa iniziale di quel drammatico viaggio, alla cosiddetta scoperta dell’America da parte di Cristoforo Colombo. Il movimento dal presente a un passato che in quel presente ritorna consente all’autore di posizionare e contestualizzare la figura di Caliban in una storia che non pu  essere dimenticata n  ignorata, la storia di violenze, distruzione, rivoluzioni sintetizzata negli ultimi versi che chiudono la prima sezione:

It was December second, nineteen fifty-six./ It was the first of August eighteen
thirty-eight./ It was the twelfth October fourteen ninety-two./ How many bangs
how many revolutions? (Brathwaite 1969, p. 36)

Il personaggio entra in scena nella sezione successiva richiamato dai “bangs” che risuonano nella seconda sillaba del suo nome, segnandone l’esperienza personale insieme a quella del suo intero popolo, per poi ritornare nel ritmo incalzante e liberatorio dei tamburi che Caliban percuote in occasione del carnevale caraibico: “And/ Ban/ Ban/ Cal-/ iban/ like to play/ ban/ at the Car-
nival (Brathwaite 1969, p. 36). Il richiamo al testo shakespearino   diretto: “Ban’ ban’/ Ca-caliban / Has a new master” (II, II, 178-9). Ma allo schiavo ubriaco che si prostra al nuovo padrone si sostituisce la sofferta figura di un Caliban che consente al lettore di addentrarsi negli abissi di un animo travagliato e in un viaggio che   di dolore e di morte, ma che apre la strada alla rinascita attraverso l’orgogliosa riappropriazione della propria eredit  culturale, essenziale per la definizione di una identit  individuale e collettiva: “Down/ down/ down/ and the dark-/ ness fall/ ing; eyes/ shut tight/ and the
whip light/ cowl-/ ing round the ship/ where his free-/ dom drown” (Brathwaite 1969, p. 36). La metamorfosi di Caliban che rialza la testa e risale in un movimento che, plasticamente, configura il percorso di rivendicazione

dei diritti calpestati e l’affermazione di sé, non può che essere collocato nel contesto della storia del *middle passage*, drammatico viaggio che ha segnato, ferita sempre aperta, l’intero popolo della diaspora nera sino al presente. La danza di rinascita e liberazione, il limbo che sembra essere nato proprio sulle navi negriere, evocato ritmicamente e metaforicamente già nella seconda sezione, trova la sua piena drammatizzazione nell’ultima parte del testo in cui diviene strumento di trasformazione spirituale. La danza di Caliban si materializza sulla pagina scritta anche nella forma visiva attraverso l’alternata lunghezza dei versi e le parole in corsivo che richiamano un coro di voci in risposta al canto centrale, una modalità partecipativa tipica della cultura popolare caraibica che è espressiva del bisogno del popolo di ritrovarsi e riconoscersi. La musica e il ballo dall’afflato salvifico sottolineano l’importanza del recupero delle radici ancestrali del popolo afro-caraibico per riconoscersi quale comunità coesa che riscatta orgogliosamente un passato di dolore condiviso e fa della tradizione garanzia di affermazione e liberazione nel presente. La poetica di decolonizzazione di Brathwaite si sostanzia di un nuovo linguaggio musicale e visionario, un linguaggio evocativo e salvifico di cui Caliban si è appropriato non banalmente per maledire il suo oppressore, ma per riscoprire e dare voce al passato e re-immaginare il presente, alla luce di quella dolorosa memoria riacquisita e valorizzata. Quanto il riscatto di Caliban possa sostanzarsi del suo affrancamento dall’agenda culturale di Prospero attraverso il recupero di un’anima tutta africana, è questione discutibile laddove, commenta John Thieme, “the possibility of separating oneself off from the impact of Western civilization is a utopian project for the postcolonial writer, in a world where globalization ensures that the West’s tentacles have an even longer reach” (Thieme 2001, p. 142). A dimostrare l’ineludibile connessione tra universi culturali che la storia ha legato indissolubilmente è proprio il ritorno di Caliban, dopo tre lunghi secoli, nelle vesti di eroe della resistenza, anima militante del riscatto della negritudine che, al di là della progettualità politica del testo di Brathwaite, conferma la centralità del *romance* shakespeariano come pre-testo che apre un sempre fertile terreno di discussione, punto di partenza per esplorarne tutti i possibili orizzonti sino a sovvertirne le premesse.

Proprio i territori che si sovrappongono e le storie che si intrecciano, per citare l’efficace e nota immagine proposta da Edward Said (1993), sono al centro della riflessione della produzione letteraria dell’intellettuale barbadiano George Lamming, che si riappropria del rapporto prototipico tra Prospero e Caliban, alle fondamenta del mito dell’impresa imperiale, per esplorare le ricadute dell’“esperimento coloniale” nel presente in termini di esilio, marginalità e crisi identitaria e per capovolgerne, in sostanza, il paradigma. Già nella raccolta di saggi *The Pleasures of Exile*, pubblicata nel 1960, numerosi sono i richiami a *The Tempest*, cui Lamming dedica una

dettagliata analisi, collocandola nel contesto precipuo di riferimento, “against the background of England’s experiment in colonization”, per leggerla come profetica di “a political future which is our present” (Lamming 1960, p. 13). Nello specifico l’esilio cui il titolo si richiama riguarda l’esperienza di sradicamento e marginalità degli immigrati caraibici nella Gran Bretagna post-bellica, in particolare di artisti e scrittori della Windrush generation. Ma lo sguardo di Lamming si allarga ad abbracciare l’esilio esistenziale che ha segnato, sin dagli albori del processo di colonizzazione, la condizione dell’oppresso, senza per questo escludere quella del suo stesso oppressore. Nella fase della decolonizzazione Prospero, “colonized by his own ambition” (Lamming 1960, p.85), rischia di restare schiacciato dal senso di impotenza che lo attanaglia, intrappolato in un’identità e in un ruolo fissato che non si adeguano al cambiare dei tempi. Il moderno Caliban di Lamming, al contrario, dimostra una capacità di trasformazione camaleontica che gli consente di reinventarsi adattandosi alle più diverse situazioni: “He will then proceed to offer the self which they are looking for; and each self changes with the white need and the white situation which wants to exploit or embrace him” (Lamming 1960, p. 87). Un Caliban che, pur nella sua plasticità metamorfica e nella disponibilità all’adattamento, non si assoggetta ai modelli della società occidentale e mantiene, fiero, le sue istanze di rivolta e di liberazione per divenire, nel capitolo da Lamming dedicato alla rivoluzione di Haiti, l’eroe rivoluzionario “who orders history” (Lamming 1960, pp. 118-150), quel Toussaint L’Ouverture che si affranca dal ruolo subalterno a lui destinato dal sistema coloniale per alzare la testa e combattere per i diritti del suo popolo. Ritroviamo ancora nel testo un Caliban nelle vesti del contadino haitiano che partecipa alla Cerimonia delle anime, rito di passaggio di origini afro-caraibiche volto a liberare i morti dal purgatorio delle acque, potente metafora che richiama i flutti delle tante tempeste che hanno ridisegnato l’assetto delle nostre società dal passato al presente, rievocando, *in primis*, le acque dell’Atlantico solcato dalle navi negriere, luogo di drammatici attraversamenti, transiti ed esodi del popolo tutto della diaspora nera. Dalla condizione di esilio, fisico e metaforico, non è immune lo stesso Prospero, laddove, nella prospettiva di Lamming segnata dalla sua personale esperienza, esiste una stretta interdipendenza tra l’oppresso e il suo oppressore:

I am a direct descendant of slaves, too near the actual enterprise to believe that its echoes are over with the reign of emancipation. Moreover, I am a direct descendant of Prospero worshipping in the same temple of endeavour, using his legacy – not to curse our meeting – but to push it further. (Lamming 1960, p. 15)

Quanto quell’eredità sia fardello difficile da gestire e quanto complesso e faticoso si riveli il processo di integrazione, emerge in termini palesi nel

romanzo *Water With Berries* pubblicato da Lamming nel 1971, romanzo che smarrisce i toni ottimistici dei saggi che lo precedono di un decennio per rivelare il dramma di un moderno Caliban, alle prese con una società monoculturale che gli nega piena partecipazione, relegandolo al ruolo stereotipato di subalterno sempre perdente. Egli sceglie la strada della vendetta e della violenza, una strada che si rivelerà disastrosa per sé come per Prospero, portandolo a maledire con accenti sempre più aspri attraverso quella lingua che non gli permette un dialogo alla pari rispettoso dei suoi diritti. A rappresentare la condizione e la sorte di Caliban sono i tre artisti protagonisti della scena, il pittore Teeton, il musicista Roger e l'attore Derek, giunti alla ricerca di libertà e affermazione dall'isola di San Cristobal nella terra di Prospero, dove il senso di oppressione e marginalità, lascito del passato coloniale, viene percepito con rinnovata, dolorosa intensità e i personaggi si trovano costretti a confrontarsi con quella difficile eredità il cui pieno accesso, di fatto, è loro precluso. È attraverso le relazioni interraziali che Lamming indaga la complessità del processo di integrazione e affermazione di sé. Teeton è intrappolato emotivamente nella storia con l'ingombrante e autoritaria padrona di casa, una sorta di versione al femminile del Prospero shakespeariano, mentre Roger vive una situazione di stallo complicata dal rapporto conflittuale con la moglie bianca nord-americana e Derek, infine, non trova la strada per affermarsi come attore finendo per giocare sulla scena la parte, altamente simbolica, di un corpo senza vita. La sete di cambiamento e di riscatto trascinerà i protagonisti in una spirale di violenza, una conseguenza inevitabile, agli occhi dello scrittore, della storia di oppressione coloniale perché “there is almost a therapeutic need for a certain kind of violence in the breaking” (Lamming 1971, p. 210). Il sangue bagna la terra di Prospero e macchia altrettanto l'isola caraibica dove Teeton ritorna per unirsi ai ribelli e combattere per la libertà una volta acquisita piena consapevolezza dei propri diritti negati. A tale coscienza perviene attraverso la riappropriazione del passato che, se pur drammatico e doloroso, rappresenta la tappa di partenza fondamentale per avanzare un reale processo di liberazione. Caliban, il cui disagio del vivere e le cui istanze si moltiplicano e si amplificano attraverso le voci dei figli della diaspora nera, si confronta nel romanzo con Myra che, per esperienze di vita, richiama la Miranda del *romance* shakespeariano, personaggio rappresentato da Lamming come la vittima inerme di un mondo oppresso dal disordine e dalla violenza.

Se *Water With Berries*, nel rileggere il tradizionale paradigma colonizzatore-colonizzato in termini di resistenza e riscatto da parte dei vinti della storia, riserva un'attenzione comunque marginale alla condizione femminile, il romanzo di Marina Warner, *Indigo*, affianca alle istanze postcoloniali, centrali nei testi degli scrittori caraibici qui presi in esame, una

forte e ferma rivendicazione dei diritti della donna, dedicando il testo a una figura rimasta completamente nell'ombra nel *romance* seicentesco, la strega Sycorax. Pubblicato nel 1992, il romanzo, a dispetto delle origini inglesi dell'autrice, può essere annoverato tra le riscritture caraibiche di *The Tempest* in ragione dei motivi e delle preoccupazioni di fondo sulle quali si struttura che, peraltro, rimandano alla storia creola della famiglia della scrittrice (Zabus 2002). Contaminato nel suo stesso genere che è indefinibile, a cavallo tra narrativa popolare, epica e *romance*, il romanzo polifonico intreccia, con l'andamento fluttuante ed evocativo tipico dello *storytelling*, voci di donne che raccontano una storia "altra", una storia ignorata e messa a tacere nel testo shakespeariano:

My novel *Indigo*, published in 1992, re-scored *The Tempest* through the muffled voices of the play's female cast of characters; it attempted to restore voice to Sycorax, the vilified, offstage mother of Caliban, and to Miranda the compliant daughter and it closed in classic romance manner" (Warner 2002, p. 280).

È dunque in particolare sulla figura enigmatica e silente di Sycorax che si appunta l'attenzione della scrittrice. La strega crudele, ignobile creatura demoniaca che resta invisibile nel testo shakespeariano, si leva al rango di depositaria di un sapere ancestrale, maga incantatrice, guaritrice e donna saggia che conosce i segreti più nascosti della natura e di quella terra di cui i colonizzatori vogliono prendere possesso, rappresentando per i nuovi padroni motivo di inquietudine perché le sue arti restano ai loro occhi sconosciute e indecifrabili e, pertanto, sfuggono a ogni tentativo di controllo. Padrona dell'isola caraibica che è ambientazione della scena, è ella stessa espressione della storia, di un tragico e doloroso passato con cui si identifica al punto che la sua fine si manifesta quando i corpi senza vita degli schiavi vengono ritrovati sulle sponde dell'isola. Il richiamo al *middle passage* e alla tratta degli schiavi fa del testo un romanzo della memoria e sulla memoria, una storia che i flutti dell'Oceano preservano affinché quel tragico passato, con i suoi strascichi e la sua eredità nel presente, mai venga dimenticato. Perché il romanzo, come rivela la stessa scrittrice, "is about survival through language, in the face of military and other strengths; about the power of memory, transmuted into stories, to shape experience both fallaciously and truthfully, harmfully and helpfully" (Warner 2002, p. 320). È un passato che struttura e dà senso al presente, di cui è necessario riappropriarsi per ritrovare, attraverso di esso, un'identità collettiva. Il romanzo della Warner della storia di quel popolo, dal passato al presente, segue lo sviluppo creando due trame parallele che si intrecciano, laddove Sycorax, la strega-maga secentesca, si riflette nel suo doppio sulla scena novecentesca nel personaggio di Serafine, moderna voce di controcanto alla cultura coloniale e patriarcale. Grazie alla potente

magia della parola Serafine, erede consapevole di quelle storie e di quei territori che si sono sovrapposti e fruttuosamente ibridati, è pronta a narrare non uno, ma tanti racconti, le tante possibili storie altre ridotte al silenzio:

There are many noises in her head these befuddled days of her old age; they whisper news to her of this island and that, of people scattered here and there, from the past and from the present. Some are on the run still; but some have settled, they have ceased wandering, their maroon state is changing sound and shape. She's often too tired nowadays to unscramble the noises, but she's happy hearing them, to change into stories another time. (Warner 1992, p. 402)

Storie che generano altre storie, come annuncia la chiusa del romanzo, e che riecheggiano, eterna, quella magia della parola che Shakespeare ha consacrato nella sua *The Tempest*. L'attualizzazione del *romance*, declinato nelle più diverse tempeste prodotte dall'immaginario di intellettuali, scrittori e scrittrici, è espressione potente e simbolica dell'imperitura forza della parola creativa del Bardo che ha generato, nei secoli, un confronto e un dialogo di indiscutibile importanza se è vero che, come scrive Salman Rushdie, per cambiare il mondo, dobbiamo essere in grado, *in primis*, di re-immaginarlo e dunque, di ri-narrarlo (Rushdie 1993). *The Tempest* di William Shakespeare, sorgente di infinite tempeste di parole e di pensiero, ha assolto appieno al compito precipuo della grande letteratura, offrendosi quale terreno fertile per sempre nuove interpretazioni e riscritture che sollecitano, scavalcando le barriere dello spazio e del tempo, la riflessione e il dibattito sul nostro essere “umani”, fallibili ma sempre perfettibili, per richiamarci a ineludibili responsabilità in quanto attori protagonisti, nessuno escluso, della nostra storia, tanto individuale quanto collettiva.

Bionota: Maria Renata Dolce è Professore Ordinario di Letteratura Inglese presso l'Università del Salento, dove insegna Letteratura Inglese e Letterature dei Paesi di Lingua Inglese. Nel campo della ricerca ha approfondito le tematiche dell'esilio, del transculturalismo e indagato i processi di definizione di identità diasporiche e polifoniche, in particolare in relazione alle culture letterarie dell'Irlanda, dell'Australia, del Sudafrica, dei Caraibi e della Nigeria. Tra le altre pubblicazioni uno studio monografico sullo scrittore australiano Peter Carey e una monografia sul rapporto tra le letterature postcoloniali e il canone della letteratura inglese.

Recapito autore: mariarenata.dolce@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Ashcroft B. 2001, *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*, Continuum, Londra.
- Brathwaite E.K. 1969, *Islands*, Oxford University Press, Oxford.
- Brotton J. 1998, "This Tunis, sir, was Carthage". *Contesting Colonialism in The Tempest*, in Loomba A. e Orkin M. (a cura di), *Post-Colonial Shakespeares*, Routledge, Londra, pp. 23-42.
- Calvino I. 1995, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2002, *Mondo scritto e mondo non scritto*; a cura di Barenghi M., Mondadori, Milano.
- Césaire A. 2011 [1969], *Une Tempête; d'après la Tempête de Shakespeare, adaptation pour un théâtre nègre*, Incontri Editrice, Sassuolo.
- Césaire A., 2013 [1938], *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land*; a cura di Arnold A.J. e Eshleman C., Wesleyan University Press, Middletown.
- Coleridge S.T. 1836, *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*; a cura di Coleridge H.N., vol. II, William Pickering, Londra.
- Crispin P. 2010, *A Tempestuous Translation: Aim. Césaire's Une tempête*, in "Itinéraires" 4, pp. 132-161.
- Davenant W. e Dryden J. 1997 [1670], *The Tempest: or, The Enchanted Island*, in Clark S. (a cura di), *Shakespeare Made Fit. Restoration Adaptations of Shakespeare*, J.M. Dent Orion Publishing Group, Londra, pp. 79-185.
- Eliot T.S. 1998 [1919], *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood and major Early Essays*, Dover Publications, Mineola, New York.
- Fanon F. 1965 [1961], *The Wretched of the Earth*, Grove Press, New York.
- Fanon F. 1967 [1952], *Black Skin, White Masks*, Grove Press, New York.
- Kermode F. (a cura di) 1964, *The Tempest by William Shakespeare*, Methuen, Londra.
- Kermode F. 2000, *Shakespeare's Language*, Allen Lane-Penguin, Londra.
- Lamming G. 1960, *The Pleasure of Exile*, Michael Joseph, Londra.
- Lamming G. 1971, *Water With Berries*, Longman, Londra.
- Mannoni O. 1990 [1950], *Prospero and Caliban. The Psychology of Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, Michigan.
- McNary B. 2010, *He Proclaims Uhuru: Understanding Caliban As a Speaking Subject*, in "Critical Theory and Social Justice Journal of Undergraduate Research Occidental College" 1, pp. 2-26.
- Montaigne de M. [1580], *Of Cannibals*. <http://www.gutenberg.org/files/3600/3600-h/3600-h.htm> (10.7.2018).
- Ngũgĩ Wa Thiong'o 2004 [1986], *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*, James Currey, Londra.
- Retamar R.F. 1974 [1971], *Caliban. Notes Towards a Discussion of Culture in Our America*, in "The Massachusetts Review" 15 [1/2], pp. 7-72.
- Rushdie S. 1993, *Imaginary Homelands, Essays and Criticism, 1981-1991*, Granta Books, Londra.
- Thomas Shadwell T. 1701 [1674], *The Tempest, or, the Enchanted Island. A Comedy. As it is now Acted by His Majesties Servants*. https://archive.org/details/tempestorenchant00shad_0/page/n1 (6.6.2018).
- Shakespeare W. 2012, *La tempesta*; a cura di Bertinetti P., Einaudi, Torino.
- Sinfield A. 1988, *Making Space: Appropriation and Confrontation in Recent British*

- Plays*, in Holderness G. (a cura di), *The Shakespeare Myth*, Manchester University Press, Manchester, pp. 128-144.
- Thieme J. 2001, *Postcolonial Con-texts. Writing back to the Canon*, Continuum, Londra/New York.
- Vaughan A.T. e Vaughan V.M. 1991, *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Warner M. 1992, *Indigo*, Vintage, Londra.
- Warner M. 2002, *Signs & Wonders: Essays on Literature & Culture*, Chatto and Windus, Londra.
- Zabus C. 2002, *Tempests after Shakespeare*, Palgrave, Houndmills Basingstoke.

LA MEMORIA SARÀ UNA NEBBIA

ANTONIO ERRICO

Abstract – Technological memory abolishes the passage of time. The elements co-exist but they do so in a fragmented and incoherent way. This might seem like an ecstasy of memory but in reality it is an alienating condition. The endless reproduction of texts, of images, the inexpressive repetition of stories, cancel out the human who distinguishes one fact from another, one story from another. The digital age has tampered with and altered the ways in which the memory processes are developed. The internet stores everything, keeps track of every fact that it records, of every piece of data. Technological tools replace human memory. They take away the function of constituting the trunk for the grafting onto it of new learning, of connoting knowledge with elements intimately linked to one's personality. Probably, in this age, history has also become the outcome of an insecure memory. But a man without memory has no roots from which to develop a project for the future. A project of the future develops only in a condition of hope. This is how it is for a man and for a people. Therefore, we have an urgency of memory because we have an urgency of hope, as beings, as a society, as a community of destiny.

Keywords: Memory; Technology; History; the twentieth century; Future.

1. La memoria, l'oblio

Nella scena settima dell'atto primo di *Macbeth*, Lady Macbeth, rivolgendosi a Macbeth, dice:

Fallire? Noi?
Stringi le corde del tuo coraggio
e non falliremo. Quando Duncan sarà addormentato
(e a questo certo lo inviterà
il faticoso viaggio della giornata)
io ingozzerò talmente di vino e cibo
le sue due guardie del corpo
che la memoria, custode del cervello,
sarà una nebbia, e il ricettacolo della ragione
un semplice alambicco.
(Shakespeare 1976, p. 895)

Quell'espressione – “la memoria, custode del cervello, sarà una nebbia” – può riverberare i suoi significati in molti e diversi contesti, richiamare

situazioni e condizioni della contemporaneità, infiltrarsi nei tessuti della quotidianità individuale e collettiva, coinvolgere le relazioni di ciascuno con gli altri e con se stesso, assumere connotazioni profondamente esistenziali.

La memoria, l'oblio. Il loro contrapporsi. Il loro convivere.

Ireneo Funes sapeva la forma delle nubi australi dell'alba del 30 aprile 1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina di un libro che aveva visto una volta sola. Poteva ricostruire tutti i sogni dei suoi sonni, tutte le immagini dei suoi dormiveglia. Vedeva i crini rabuffati di un puledro, una mandria innumerevole in una sierra, i tanti volti di un morto durante una lunga veglia funebre. Forse riusciva a vedere tutte le stelle che c'erano nel cielo. Riusciva a ricordare non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepita o immaginata. Diceva di avere più ricordi, lui, da solo, di tutti gli uomini di tutti i tempi messi insieme. Diceva che la sua memoria era come un deposito di rifiuti. Era il solitario e lucido spettatore di un mondo vertiginoso e multiforme, istantaneo e quasi intollerabilmente preciso, sovraccarico di immagini, di meticolosi dettagli concreti eppure intangibili.

In una delle sue *Finzioni* intitolata "Funes o della memoria", scritta nel 1942, (Porzio 1984, pp. 707-715) Jorge Luis Borges aveva visto, lui, cieco, - con la stessa sapienza inconsapevole, con la stessa chiaroveggenza paurosa del personaggio di Ireneo Funes - il mondo in cui un giorno gli uomini sarebbero vissuti, quello in cui noi oggi viviamo. Costretti dalla sterminata memoria delle tecnologie digitali a ricordare tutto, anche quello che non vorremmo. A ricordare ogni sfumatura, ogni particolare dei fatti, la data, il luogo, la precisa situazione, le persone, le parole.

Resta traccia di tutto, senza nessuna selezione, senza una gerarchia dei ricordi, una priorità, un ordine di importanza.

Non c'è più una epifania della memoria, come ci aveva insegnato Marcel Proust.

È una memoria simultanea, amorfa, indistinta.

Per la memoria tecnologica è come se il tempo non fosse mai passato: come se tutto si verificasse nel preciso istante in cui si digita un nome, una data, un luogo.

Tutti gli elementi coesistono, ma sono tutti separati, frammentati, sfilacciati.

Quella che potrebbe sembrare un'estasi della memoria, in realtà si risolve in una alienazione.

La riproduzione infinita dei testi, delle immagini, la riproposta inespessiva delle storie, azzerano l'umano che distingue un fatto da un altro, una storia da una storia.

Ora la nostra memoria è come quella del personaggio di Borges: un accumulo che manca di una mediazione. Né si può dire che la possibilità di

accedere immediatamente a dati, informazioni, statistiche, immagini, filmati, oppure di trovare una risposta a molte domande (non a tutte, ovviamente) assuma il significato di uno sviluppo della qualità della conoscenza.

Sempre più forte, più urgente, si fa quell'interrogativo che Thomas S. Eliot fa rimbombare nei Cori de *La Rocca*: "Dov'è la saggezza che abbiamo perduto sapendo?/dov'è la sapienza che abbiamo perduto nell'informazione?" (Sanesi 1986, p. 397).

Ma c'è una cosa che nessuna macchina riuscirà mai a fare, un miracolo che soltanto gli uomini hanno potuto e potranno compiere: provare e insegnare affetto per la memoria.

In un articolo sul *Corriere della sera* del 4 aprile 2010, scrivendo del timore di perdere la memoria per effetto dell'avvento di una nuova era delle macchine che rivoluziona i meccanismi dell'apprendimento e anche quelli dell'archiviazione fisica, Massimo Gaggi ricorda un romanzo di fantascienza di Neal Stephenson intitolato *Anathem*.

È la storia di una comunità di scienziati trapiantata sul pianeta Arbre, che per sfuggire a una civiltà elettronica che paralizza le capacità mnemoniche, decide di rifugiarsi in una specie di convento privo di computer, dove tutti i calcoli vengono fatti a mano, su una carta capace di durare millenni. Lavorano solo su progetti che non hanno scadenza, fidandosi esclusivamente della capacità di archiviazione della loro mente.

Ecco. Per cercare una metafora che esprima la condizione della memoria della tecnologia, si deve ricorrere alle parole di un romanzo, ai significati che scorrono nella sua trama. Perché la tecnologia non ha possibilità di metafora, né capacità metalinguistica, non può dire di se stessa, non può riflettere sulla memoria, non sa che cosa ricorda.

Allora, probabilmente, la questione che si pone è quella della qualità della memoria, che non può essere risolta dalla tecnologia.

Il problema della qualità della memoria dobbiamo affrontarlo e risolverlo da soli, forse applicando le stesse condizioni della memoria naturale: dimenticare molto di più di quanto si ricorda. Che, oltretutto, è un modo di salvarsi la vita.

2. Il fantasma evocato da un clic

Un uomo ha bisogno di dimenticare. Più dimentica e più i ricordi che gli restano si fanno profondi, diventano essenziali.

Sulla profondità e sull'essenzialità dei ricordi si costruisce il senso del presente e l'ipotesi del futuro.

Sul magma, invece, non si può costruire: sulla materia informe dei ricordi, sulla confusione del tempo e delle storie, sul disordine della mescolanza, sulla promiscuità, sull'ammasso, sul tessuto sfilacciato, sull'intrico senza legamenti, non si costruisce niente.

Come ogni uomo, anche il mondo ha bisogno di dimenticare. Di selezionare e costruire sistemi di riferimento per la memoria, di tracciare direzioni, di fornire orientamenti. Un po' come accade nel macrocosmo di Macondo di Gabriel García Márquez. Senza questa operazione, la memoria del mondo diventa indistinta e si priva di valore, non riesce nemmeno a distinguere più il bene dal male.

L'era digitale ha cambiato – manomesso? alterato? – i processi di memoria degli uomini e del mondo.

La grande Rete memorizza tutto, conserva traccia di ogni fatto che registra, di ogni dato.

Basta un leggero movimento delle dita sulla tastiera, basta un quasi impercettibile clic sul mouse, perché le cose lontane ritornino, il passato si ripresenti come un fantasma evocato dal mistero.

La Rete ingloba e non cancella.

Probabilmente è una cosa contro natura, perché quello che dimentichiamo è molto di più di quello che ricordiamo.

Il tempo passa per questo, in fondo: per farci dimenticare molto e farci ricordare il poco che ci serve.

Il tempo passa per alleggerirci dal gravame dei ricordi e per lasciarci di essi la trasparenza di un pulviscolo dorato, un sapore che non si sa capire se sia dolce o se sia amaro.

Passa per consolarci con l'oblio che offusca i contorni, sbiadisce le figure. A volte purtroppo. A volte per fortuna.

“Memoria/non è peccato fin che giova. Dopo/è letargo di talpe,/abiezione/che funghisce su sé”, dice Eugenio Montale in “Voce giunta con le folaghe”, una poesia de *La bufera*.

Il tempo passa anche per consentire alla memoria di ingannarci.

Scriva Ottavio Cecchi in un racconto: “La memoria inganna lei, inganna me, inganna tutti. Si tratta di capire quale e quanto sia lo spazio, la differenza, tra i fatti reali e le immagini che di quei fatti conserviamo. Senza memoria non saremmo niente. Ma per troppa memoria, si può commettere uno dei peggiori delitti: tramandare come realtà e verità ciò che invece è

immagine inconsistente.” (Cecchi 1988, p. 15).

Il tempo che passa tra gli avvenimenti e i ricordi è una lente deformante. Ingigantisce o ridimensiona; trasforma i luoghi, attribuisce una fisionomia diversa alle figure, trasmuta, cambia i colori, trasforma in traslucido l’opaco, opacizza quello che nella realtà ha avuto un luore, smorza la rabbia, accresce il rammarico o il rimpianto. Apre la via alla pietà, al perdono, anche, qualche volta.

I fatti che sembravano aver mutato i destini, nella memoria si fanno più leggeri, si ripropongono con una diversa rilevanza.

Le creature si ripresentano con una diversa consistenza.

I sentimenti, le passioni, gli amori, le gioie, i dolori, vengono osservati da una distanza che talvolta dispera, altre volte consola.

Forse niente è stato davvero come lo si ricorda. Il tempo lo rielabora, lo scompone e lo ricomponne in un’immagine fluttuante, evanescente, rarefatta.

Così la memoria a volte si fa quasi menzogna.

Ripensiamo e ricordiamo parole mai dette e quindi significati inesatti o impropri.

Raccontiamo di luoghi confondendo quello che abbiamo visto con quella che è stata la narrazione che altri hanno fatto.

Delle persone ricordiamo talune cose e non altre: magari solo un gesto isolato dal comportamento complessivo, soltanto un’espressione decontestualizzata.

Ogni volta che si fa un’esperienza di memoria, non si ricorda mai il fatto reale, ma il ricordo che precedentemente abbiamo avuto di quel fatto.

Ad ogni ricordo qualcosa cambia: si tralascia un elemento, lo si colloca in un’altra maglia della trama, ad un diverso snodo dell’intreccio, in uno spazio differente; per la necessità di focalizzare o di enfatizzare uno o pochi oggetti si procede ad una sorta di scontornamento del ricordo.

Un po’ come accade con una foto. Si riguarda un volto ritratto, un paesaggio, l’istante di un tramonto, ma non si ricorda quali altri volti c’erano insieme a quel volto, cosa c’era al di là dell’immagine di quel paesaggio, in che giorno è stato quel tramonto, o in che ora, nemmeno in quale preciso luogo.

Probabilmente anche la Storia è l’esito di una memoria insicura. L’immagine di un eroe, l’episodio memorabile, il simbolo di un luogo sotto i fasci di luce proiettati da un occhio di buca della memoria, che però lascia al buio innumerevoli altre immagini di uomini, gli episodi che hanno determinato quello memorabile, altri luoghi in cui la Storia si è fatta.

Qualche volta si insinua il sospetto che è proprio questa trasformazione dei ricordi, il loro inganno, la loro menzogna, che consente di resistere all’assedio dalla nostalgia che si portano dentro.

Allora ci si può domandare se quel continuo ricordare al quale la Rete ci costringe, se quella sorta di sirena di cui non vorremmo ascoltare il canto, quella memoria che non giova, non sia in fondo letargo di talpe, non sia abiezione.

Forse pretendiamo troppo. Però vorremmo che una soluzione tecnologica ci facesse il dono straordinario di conservare solo la memoria che ci giova. La memoria viva.

3. La memoria del cuore

Fino ad un certo punto la memoria ha avuto un significato e un'importanza pratica essenziali.

Senza la memoria si rischiava la marginalità e l'emarginazione, si era esclusi dal sapere, relegati in una condizione di quasi estraneità, di inappartenenza.

Quello che contava, quello che serviva, doveva essere conosciuto a memoria, serviva a testimoniare la propria presenza, a rappresentare la propria identità.

È stato così per millenni, finché non si è giunti al tempo di quella tecnologia che in qualche modo sottrae alla memoria la funzione di costituire il tronco per l'innesto di nuovi apprendimenti, di connotare il sapere con elementi intimamente legati alla propria personalità.

C'è stato un tempo in cui la memoria manifestava la condizione dell'essere nella sua tessitura di esperienza e di emozionalità; talvolta era come un setaccio che permetteva di cernere i ricordi trasformandoli in energia per il presente.

Era un po' quella che Gabriel García Márquez in *L'amore ai tempi del colera* chiama la memoria del cuore, che elimina i ricordi brutti ed esalta quelli belli, e grazie a questo artificio riusciamo a sopportare il passato.

A pensarci un attimo soltanto, ci si rende immediatamente conto che ciascuno di noi riesce a trascinarsi la soma del passato, selezionando continuamente i ricordi.

C'è stato un tempo in cui avevamo bisogno di ricordare.

Ora dall'impegno del ricordo ci siamo liberati.

I nostri strumenti tecnologici ricordano per noi, sono i custodi silenziosi delle nostre necessità di memoria.

Carichiamo in un file tutte le informazioni che vogliamo e che ci ritornano istantaneamente con il meccanismo di un clic.

Fin quando per un gesto maldestro, una sconsiderata distrazione, una diavoleria misteriosa, quel file non si cancella.

Allora la memoria viene inondata da un buio tetto.

Tutto quello che si pensava di possedere, scompare.
 Si diventa smemorati, assenti a se stessi.
 La disperazione dell'oblio angustia il pensiero.

4. Nel paesaggio del Novecento

C'è un saggio di Remo Bodei che si intitola *Libro della memoria e della speranza*. Sono due parole che stringono il senso, forse l'unico senso, che questo tempo di nuovo millennio può consegnare alla memoria, l'unico di cui si può fidare e al quale si deve necessariamente affidare.

Se la memoria è quella di ciascuno – piccola memoria, piccola rete, scaglia, granulo, frantume – anche la speranza è quella di ciascuno. Se la memoria è quella di molti, anche la speranza è quella di molti.

Ci sono molti che hanno o che vogliono speranza, per cui sono molti quelli che hanno o che vogliono memoria.

Però come si fa ad avere memoria di tutto; come si può possedere la storia; com'è possibile contenere il passato sconfinato.

Se così fosse – e così non è, non può essere – la speranza sarebbe qualcosa di indistinto, forse anche di indicibile, forse anche di impensabile.

Ecco, dunque, che l'orizzonte della storia orienta lo sguardo, lo calibra. Ecco che ad un certo punto si ricorda quel paesaggio e non un altro, o comunque lo si ricorda meglio di qualunque altro, in modo nitido, compiuto.

Così anche la speranza trova orientamento, si definisce e si conforma ai bisogni, alle attese, alle strade che si percorrono o si pensa di intraprendere.

Allora ci si può domandare qual è oggi il nostro paesaggio da ricordare, al quale correlare l'orizzonte di speranza.

Probabilmente il paesaggio della nostra memoria è il Novecento: quel tempo che ha avuto tanti volti da non averne uno immediatamente riconoscibile o con cui essere identificato con certezza; che ha avuto tante definizioni da potersi sottrarre a qualsiasi denominazione definitiva.

Il paesaggio della nostra memoria è quel secolo complesso e proteiforme, coacervo di razionalità e dissennatezza, di intuizioni straordinarie e ottusità spaventose, tramato da intenzioni di pace e tensioni di guerre e rivoluzioni e rivolte, esodi disperati, ricchezze indecenti, povertà scandalose.

È quel paesaggio dentro cui si muovono le ombre della contraddizione: le conquiste della scienza e i gas micidiali, la bomba atomica e la penicillina, la democrazia e i totalitarismi, la distruzione e la rinascita dell'umano.

Avere memoria di questo può costituire una speranza di continuità del bene e di rifiuto di tutto quello che è stato o ha prodotto il male.

Avere memoria di questo vuol dire non muoversi nel vuoto della dimenticanza che può produrre gli stessi errori, vanificare gli esiti del bene.

Così memoria e speranza devono trasformarsi in richiamo, appassionato e irresistibile. Inevitabile.

Come il richiamo dei tre alberi che appaiono in *All'ombra delle fanciulle in fiore* di Marcel Proust, forse mai visti prima o forse risalenti da un sogno, forse fantasmi del passato, cari compagni dell'infanzia, amici scomparsi che invocano ricordi comuni, che nel contesto del paesaggio si caricano di un'energia enigmatica, di un bisogno assoluto di comprensione del loro significato.

Come ombre sembrano domandare di essere restituiti alla vita, agitano i rami come braccia disperate e dicono: "Quel che non apprendi oggi da noi, non lo saprai mai. Se ci lasci ricadere in fondo a questa via da dove cercavamo di issarci fino a te, tutta una parte di te stesso che ti portavamo cadrà per sempre nel nulla".(De Maria 1983).

La memoria lascia agli uomini simboli da rigenerare attraverso l'interpretazione.

Se non si vuole o non si impara a leggere quei simboli, a scavare nelle loro stratificazioni, ad individuare i sensi che li hanno prodotti e quelli che essi producono ed espandono, se li si abbandona alla tenebra dell'indifferenza o alla immutabilità di un'icona, allora la memoria si fa sterile, diventa muta.

5. La memoria, il futuro

La memoria è connaturata al tempo e dal tempo può essere divorata se i suoi simboli non vengono costantemente rinnovati da sensi ulteriori. Senza una comprensione dei simboli, i fatti e le storie di cui sono rappresentazione resteranno sconosciuti e quindi insignificanti, privi di ogni possibilità di esprimere la funzione che hanno avuto e hanno nella storia dell'umanità.

Così l'immagine di un uomo per le strade di un'Hiroshima spettrale e una dell'impronta di Neil Armstrong sulla luna potranno precipitare nello stesso baratro di insignificanza.

Ma nella loro complessità i simboli della Storia portano a noi una parte di noi stessi, un particolare dell'identità, che se non sappiamo riconoscere e tenerci come memoria perderemo senza possibilità di rimedio.

Questo vale per ciascuno e vale per tutti, per un paese di poche anime, una città, una nazione, un continente, per il mondo.

Vale per le memorie comuni e per quelle individuali, per le memorie del bene e per quelle del male.

Un uomo senza memoria non ha radici da cui far sviluppare un progetto di futuro.

Un progetto di futuro si sviluppa soltanto in una condizione di

speranza. Per un uomo e per un popolo è così.

Allora abbiamo urgenza di memoria perché abbiamo urgenza di speranza, come esseri, come società, come comunità di destino. La speranza di star bene e di un benessere da costruire; la speranza che i poveri diminuiscano fino a sparire, che i vecchi e i bambini non siano mai soli, di una pace da cominciare e una guerra da finire.

Abbiamo speranza di fede, di verità, di giustizia. Di continuare e di ricominciare.

Abbiamo speranza per quelli che ci sono e per quelli che verranno. Perché abbiamo memoria di quelli che c'erano e che hanno avuto speranza per noi.

Forse, in questo tempo, la memoria non è altro che quella nebbia di cui diceva Shakespeare. Nebbia fitta che ci consente di osservare non altro che il nostro passo, impedendoci di volgere lo sguardo alla strada che abbiamo fatto, ma soprattutto a quella che abbiamo da fare. Nebbia che cala sul presente, sul passato, sul futuro.

Bionota: Antonio Errico è dirigente scolastico del liceo “Quinto Ennio” di Gallipoli. Collabora a quotidiani, riviste letterarie e scolastiche. Libri di narrativa: *Favolerie*; *L'ultima caccia di Federico Re*; *Stralune*; *L'esiliato dei Pazzi*; *Fiabe e leggende di Puglia*; *La pittrice dei demoni*. Saggistica: *Tra il meraviglioso e il quotidiano*; *Il racconto infinito* (saggio su Luigi Malerba); *Fabbricanti di sapere. Metodi e miti dell'arte di insegnare*; *Angeli regolari*; *Salento con scritte*; *Viaggio a Finibusterrae*; *Le ragioni della passione*. *Approdi e avventure del sapere*; *L'imperfetto lettore*. Gli sono stati assegnati: il premio Galateo 2014, per *L'esiliato dei Pazzi*; il premio “Festival internazionale dei Popoli” per le sue opere letterarie; il premio “Voci a Sud Est” 2018 per la letteratura.

Recapito autore: ant.erri@libero.it

Riferimenti bibliografici

- Bodei R. 1995, *Libro della memoria e della speranza*, Il Mulino, Bologna.
- Cecchi O. 1988, *L'ornitologo*, Theoria, Roma/Napoli.
- De Maria L., 1983, *Marcel Proust, Alla ricerca del tempo perduto. All'ombra delle fanciulle in fiore*, Mondadori, Milano.
- Porzio D. (a cura di) 1984, *Jorge Luis Borges, Tutte le opere*; trad. it. di Lucentini F., Mondadori, Milano.
- Sanesi R. (a cura di) 1986, *T.S. Eliot, Poesie*; trad. it. di Sanesi R., Bompiani, Milano.
- Shakespeare W. 1976, *Macbeth*; trad. it. di Lombardo A., in Melchiori G. (a cura di), *Teatro completo, Le tragedie*, Mondadori, Milano.

AN EMBODIED STYLISTICS APPROACH TO ACTING INTERPRETERS' EXPLORATION OF SHAKESPEARE'S VERSE DRAMA A case-study analysis

MARIA GRAZIA GUIDO

Abstract – This chapter explores the nature of poetry as a dramatic use of language, showing the relevance of Experientialist theories in Cognitive Linguistics to the empirical experience of acting Shakespeare's verse out. The assumption is that an overt and collectively-shared embodiment of meanings, accomplished through the use of creative writing and drama techniques, can enhance the interpreters' awareness of the formal and metaphorical characteristics of this poetic text. This also entails the interpreters' rediscovery of the 'embodied' nature of their own 'schemata' (or background experience) at the source of their emotional and conceptual responses to the poetic language of Shakespearean characters. Interpreters are therefore defined as *acting interpreters* when they act poetry out in a real space, appropriate it into their own schematic identities as they embody and authenticate its meanings, and then analyze its effects on themselves and on the other acting interpreters inter-acting with them. *Embodied Stylistics* is therefore meant not as the analysis of the text as such but, instead, as the analysis of the acting interpreters' responses to the poetic patterns of the text. This theoretical argument becomes actualized in the experience of 'poetic meaning embodiment' reported by the case-study subjects as 'acting interpreters' (some of them acclaimed British actors and stage directors) and an embodied-stylistic analysis will be carried out precisely on the ethnographic data collected during their creative-writing and poetic-drama workshops.

Keywords: Embodied Stylistics; acting interpreters; embodied schemata; Shakespeare's verse drama.

1. Research rationale: Embodied Stylistics and the Acting Interpreter of Shakespeare's verse

This chapter introduces a principled approach to the physical and emotional appropriation of Shakespeare's verse drama which is here regarded as emblematic of the process of its readers' experiential embodiment of the figurative, imaginative dimensions of poetic discourse. Such a discourse is, by its very nature, 'iconic' and 'representational' insofar as it does not make any reference to real contexts of everyday communication. It will be argued that

poetic language needs to be appropriated into the identity of the readers who, in interpreting it, authenticate it by means of their own subjective background experience, or ‘schemata’ (Anderson, Pearson 1984). In this sense, poetry is here regarded as the outcome of an ongoing process of interaction between the interpreter’s schemata and the formal organization of the poetic text. Schemata, therefore, are not to be considered simply as ‘mental’, cognitive structures, but also as *physical, bodily* ones, as the body is the primary means by which human beings experience the world and, consequently, it is an essential vehicle to conceptualization. According to this Experientialist approach (Johnson 1987; Lakoff, Johnson 1999), the human conceptual system has evolved from bodily experience, so that meaning is deeply rooted in human bodies. This justifies the definition of *experiential/embodied schemata* (Guido 1999, 2013), as well as the argument that such bodily aspects of schemata are usually left atrophied in conventionalized pragmatic interactions.

In the present chapter, this theory of the ‘embodied schemata’ will be applied to an experiential exploration of the nature of the representational discourse of poetic drama which is *physical* and *dramatic*. It is *physical* because, differently from the everyday uses of language, poetry elicits in its interpreters subjective and novel bodily/emotional sensations through its particular structural arrangement of language. Poetic structure diverges from any normal pattern of language at the semantic, phonological, prosodic, and syntactic levels: such formal peculiarities of poetic language are here assumed to have the power of ‘reviving’ the interpreters’ individual experiential schemata by directly appealing to them and, thus, inducing interpreters to enact – physically and vocally – the effects poetry has upon them.

Further, it is here argued that poetry itself is also inherently *dramatic* because it ‘internalizes voices’ within its very structural arrangement of language. In interpreting it, readers come to *appropriate, embody* and *enact* the discursual potentialities of such ‘poetic voices’ differently, according to their own ‘individual voices’. ‘Individual voices’ involve interpreters’ own physical, emotional and intellectual personalities – namely, their own schemata in their cognitive/bodily entirety. This occurs because poetry – and in particular poetic drama – has always the implication of a direct speech-act: a poem is a ‘poetic utterance’, a locution whose figurative language interpreters feel ‘authorized’ to appropriate by imaginatively displacing their own individual, experiential schematic system of symbolization into textual semantics. The series of ethnographic case studies regarding the first-person experience of two famous British actors (Dame Judi Dench and Sir Derek Jacobi) and a celebrated stage director (Sir Peter Hall), and the drama workshops with university students as case-study subjects, shall demonstrate how the interpreters’ dramatic appropriation of the ‘poetic voice’ within an actual ‘stage of enactment’ enables them to create ‘embodied, spatial

metaphors' that are equivalent to the verbal, 'written' ones, since also the interpreters' physical and vocal renderings of the 'poetic utterance' are expressions of their own interpretations and lend themselves to further re-interpretations.

The central claim of this study is therefore that, to achieve a total experience of poetic drama, interpreters need to engage their own schemata in their 'body/thought entirety'. This necessarily entails the recognition of the physical and vocal dimension of poetry as a fundamental prerequisite for a more thorough personal appreciation of poetic language. The basic assumption of this claim, thus, is that to be *conceptually* receptive to poetic language in general – and to poetic drama in particular – the interpreters need to be *physically* prepared to be receptive to it. For this purpose, they have to free themselves from their customary passive and silent position by giving poetry new, multidimensional semiotic contexts in space and 'inhabiting' them physically as well as vocally, through an interplay of form, body and mind. In this way, they would become *Acting Interpreters*. In other words, poetry interpreters do not have to limit themselves to the mentalistic practice of the 'sounding' of the 'voices' they achieve from the text just within their 'inward ear', but they have to 'embody' such voices, 'inhabit' them within a 'physical space of representation'. Then, eventually, they may let such 'embodied voices' inter-act with the other interpreters' embodiments, thus experiencing a different, 'diverging' kind of emotional, bodily, and intellectual communication which has the potential of reviving the acting interpreters' own conventionalized schemata.

By the *embodiment of poetic discourse*, thus, it is meant the continuous interplay of different effects poetic language produces on its interpreters as they physically and emotionally explore and interpret it in a real – and not just a mental – space. Acting interpreters, thus, are expected to generate 'in action' a physical expression coherent to the effects poetic form continually produces on their own experiential, embodied schemata.

In fact, it is far from taken for granted that poetic or verse drama is designed for projection as actual performance. There is in fact a general tendency to dissociate the stylistic analysis carried out by scholars on the poetic language and the actual staging of poetry, or verse drama by actors and directors. Scholars often assume that there is no context and meaning outside the text itself; practitioners, on the contrary, perform poetic language on a stage that gives it an actual context. The view that this chapter intends to advance is that such a context is neither internal to the language of the poetic text, nor external and projected onto the actual stage, insofar as, especially in poetic drama, context is achieved by the interpreters as they allow their experiential embodied schemata to interact with the poetic structure of the text.

It follows that exploring poetic drama involves two processes: acting it out and analyzing its effects, thus reconciling the divergent approaches by scholars and performers. This implies that the acting interpreters create their dramatic discourse and its effects which are followed by their own reflection upon them. *Embodied Stylistics* is therefore meant as the Experientialist analysis of the acting interpreters' own schematic responses to the formal patterns of the text, not as the analysis of the text as such. The chapter will thus provide a practical demonstration of how drama techniques, consistent with this Embodied-Stylistics approach, induce empirical acting interpreters into an understanding of dramatic poetry, and into an apprehension of this aesthetic effect, also in the experience of the above-mentioned acclaimed actors and director, whose interpretations of poetic language is described as the experience of 'meaning embodiment'.

2. Theoretical grounds

The Acting Interpreter process of poetic-meaning embodiment crucially raises the theoretical issue concerning the relationship between the figurative, 'imaginative' language of a poetic text and its realization as the discursal 'voices' of the dramatic characters in verse drama (Shakespeare's verse drama, in the case in point), thus promoting an exploration of the semantic/pragmatic connections between words, sounds, and meanings. This chapter, therefore, seeks to locate a cognitive-pragmatic issue of verse drama interpretation within established theories of Cognitive Linguistics (cf. Lakoff, Johnson 1999) Discourse Analysis (cf. Cook 1994; Easthope 1983; Guido 1999, 2013), Applied Stylistics (Widdowson 1992), Literary Critique (Derrida 1978), and Drama Methods (Chekhov 1953; Johnstone 1981). The aim is to create principled conditions whereby acting interpreters can appreciate poetic language in verse drama in their own way on the basis of certain relevant theoretical assumptions. Hence, by starting from the assumption that *text* is the syntactic-semantic-prosodic organization of the poetic language, and *discourse* is its pragmatic actualization realized by a multiplicity of empirical interpreters (cf. Guido 1999, 2013), it is here maintained that a discursal voice is subjectively achieved by individual interpreters while making their own experiential embodied schemata interact with the text *by reading poetic language of verse drama aloud* since the beginning. This would allow a full exploration of the linguistic patterns of the text as well as of the Acting Interpreter's own whole-person emotional involvement in the interpretation of the character's verse, insofar as the natural, 'physical' voice is the most direct expression of the interpreter's own personality. It follows that discursal voices achieved from the same text are multiple as multiple are the acting interpreters who come to 'vocally' interact with it.

Furthermore, this study intends to demonstrate that reading and interpreting verse drama is a process that engages different feelings and often conflicting sensations in the reader. It will be argued that the peculiar mood generated by such emotional, inner 'strife' could be described as the reader's split sensibility proceeding through an alternating, bewildering sense of estrangement-intimacy-estrangement. The implication is that readers as interpreters:

1. in *Phase 1*, initially attempt to familiarize themselves with the poetic language of verse drama by making their own schemata prevail over the text. In so doing, they employ a *top-down* (from mind to text), deconstructive approach (Rumelhart 1977) as a means to overcome the sense of unfamiliarity that poetic form invokes in them on their first approach to it. Hence, the interpreters' top-down cognitive processes make the new information achieved from the poetic text interact with their own schemata which 'normalize' the poetic-verse structures that, by their very nature, 'diverge' from everyday linguistic structures;
2. in *Phase 2*, then, interpreters eventually feel the need to focus on the 'deviating form' of the language of verse drama – which makes them feel 'estranged' from the original metaphorical and rhythmical language of poetry – thus activating *bottom-up* (from text to mind) reading strategies aimed at the achievement of meaning from the text (Rumelhart 1977);
3. in *Phase 3*, finally, interpreters come to embody poetic language by adopting *interactive* (top-down/bottom-up) interpretative strategies (Rumelhart 1977) which imaginatively amplify their own embodied experiential schemata. The assumption at this stage is that to achieve a total, all-involving, personal experience of the language of poetic verse drama, interpreters have to free themselves from their customary silent position, by giving poetry a context in space and 'inhabiting' it, 'authenticating' it by means of their own 'embodied, experiential schemata'. In this way, they become *acting interpreters* who take dramatic action on the poetic language of the text by accomplishing an 'imaginative leap' within it.

Therefore, an *acting interpreter* embodies the meanings s/he achieves from a poetic text in such a way as to derive from the poem his/her own subjective dramatic discourse capable of enhancing his/her imaginative apprehension of poetry at all levels of experience. The aim is to demonstrate how the interpreters' 'embodiment' of the voices they achieve in the text of Shakespeare's verse drama will gradually enable them to reconcile the two opposing sensations of 'intimacy' and 'estrangement' within their own selves. In this way, they can physically as well as emotionally communicate and share their own interpretative discourse with the other acting interpreters who 'inter-act' with them.

In sum, the poetic discourse that the acting interpreters derive from their own dramatic embodiment of the textual form should not be seen as something final and ‘re-textualized’. Similarly, by *dramatic discourse in poetry* it is here meant the continuous interplay of the different effects that the figurative language and the rhythm of a poetic text has on the acting interpreters as they physically and emotionally explore and interpret it in a real – and not just a mental – space, as soon as acting interpreters recognize an actual spatial, visual dimension in the metaphorical language of verse drama. Aristotle states that *lexis* (diction, elocution, and style) – a fundamental component of poetic metaphor – makes *logos* (discourse) materialize, and this is also what Ricoeur (1978, p. 141) means when he says:

(T)he vividness of such good metaphors consists in their ability to ‘set before the eyes’ the sense that they display. What is suggested here is a kind of pictorial dimension, which can be called the *picturing function* of metaphorical meaning. (Original emphasis)

Although Ricoeur’s implication is of a passive reader who just ‘receives’ the images that language ‘sets before his eyes’, and of a metaphorical language already containing a meaning within its form, nevertheless his view of the pictorial dimension of the metaphor implies the active presence of a receiver who activates his/her imagination to visualize counterfactual ‘possible worlds’ (Guido 2005; Hintikka 1989; Stalnaker 2001). Also Todorov (1980) refers to metaphors as ‘discourse made visible’, and Genette (1976) defines them as an ‘inner space of language’. It is within this space that the acting interpreter can establish an *iconic coherence*, by finding similarities in things which in real life are totally dissimilar.

In *Poetics of Space*, Bachelard (1969) asserts that, in spite of the conventional view of a wholly ‘verbal’ figure of speech, metaphor involves also an ‘optic’ component which, he maintains, is at the basis of Kant’s theory of schema – as providing images for concepts – and productive imagination. Henle (1958, p. 148) defines this optic, ‘pictorial’ component as the iconic aspect of metaphor: in his view, metaphor is not presented as an ‘icon’, but “what is presented is a formula for the construction of icons”. This is in line with Peter Brook’s (1990) definition of ‘the empty space’ – namely, a space in which the actor’s imagination, by interacting with the language of poetic drama, creates its own icons, its own metaphorical representations as the effect that poetic language produces on him/her. Such effects are not just experienced mentally, but also physically, bodily. Applied to the present context of Shakespeare’s verse drama, this implies that the pictorial dimension of the metaphor is not only experienced by the interpreters in terms of a detached mental visualization; on the contrary, it is assumed to prompt in them an all-involving multidimensional, spatial experience of language, as metaphors are

essentially 'representations' of physical, 'bodily' interactions with the environment (cf. Lakoff, Johnson 1999). This view is further developed by Lakoff (1987) who, by formulating his 'Spatialization of Form Hypothesis', comes to identify a metaphorical representation of grammar within a vocal and physical interaction with the environment. The notion of the physical bases of language metaphors and grammar is also advocated by Armstrong *et al.* (1995, p. 181), who point out that vocal and physical gestures "have, by their very nature, not only the potential to *represent* things or events, but they also have both the elements and the order – the structure of syntax – built into them". (emphasis added). Thus, the interpreters' use of imagination does not simply create a mental image of what they find in the poetic language; it rather creates a 'virtual space' in which they can make language 'appear' and 'act' deictically in actual time and space. Readers, in Sartre's (1948) words, always try to transcendently possess the absent object, or the absent body, and to give it form and voice in space. To achieve this physical embodiment, they unconsciously resort to their own memory, to their own experiential schemata.

Indeed, a number of researchers maintain that language comes from the metaphorical representations of the body interacting with the environment in space (Armstrong *et al.* 1995; McNeill 1992; Studdert-Kennedy 1987). Armstrong *et al.* (1995, p. 19), for example, state:

We believe not that brain, voice and hearing constitute language but that the whole organism, and especially the visual and motor systems, are involved in language.

And then they add (Armstrong *et al.* 1995, p. 34):

language is not dualistically separated from its physical realization; rather, it is deeply rooted ontogenetically and phylogenetically in its bodily basis.

Thus, they reach this conclusion (Armstrong *et al.* 1995, p. 154):

Language in the form of visible as well as vocal gesture provides the mechanism for the emergence of mind and self. (Original emphasis)

Yet, this position advocating the mind-body-language unity is almost an isolated one. This is especially due to the fact that today the experience of language has dissociated the body from the mind, as the essence of 'self' is generally thought to reside solely in the mind. As a result, experience has become covert, and the emotional communication of one's own 'self' with the 'selves' of others through the body has been denied. It is here argued, instead, that poetic language, to be fully authenticated by the acting interpreter, has to be taken back to its bodily roots, as it has to belong to the interpreter's whole body which defines itself through the bodies of others. It is through his/her body and his/her voice that the acting interpreter can disclose his/her own 'self'

within the emotional effects that poetry has on him/her. A metaphor, in this sense, represents the effect of a ‘pragmatic combination’ between the interpreter’s schemata and poetic form. Interpreters usually ‘talk about’ the effect a poem has had on their own ‘selves’, rather than ‘revealing’ and communicating it to others by creating physical and vocal expressions of the emotions that they experience within the ‘metaphorical space’ of the poetic language. On this subject, Linklater (1992, p. 6) says by referring precisely to the poetic language in Shakespeare:

It was a language that was still a part of an oral culture [...] (l)anguage lived in the body. Thought was experienced in the body. Emotions inhabited the organs of the body. Filled with thought and feeling, the sound waves of the voice flowed out through the body and were received sensorially by other bodies which directly experienced the thought-feeling content of the sound waves.

What has been argued so far does not suggest simply that the interpreter just accepts that poetry has a phonological design; in fact, understanding the prosodic features of poetry is an important part of the incorporation of the text in the self, thus allowing the text to activate an interpretation and thereby enhancing the acting interpreters’ experience of the poem. This does not mean that interpreters have to deal with the final product (the performance) of their previous, silent pondering over poems, but, rather, that they generate, ‘in action’, a physical expression coherent to the effects poetry continually produces on them. The acting interpreters, indeed, give expression to alternative ‘possible worlds’ (Hintikka 1989; Stalnaker 2001) – namely, virtual realities through their own bodies by interpreting the metaphorical language of poetry.

In fact, by excluding the body, the interpreter would remove his/her deepest and most instinctual life-force energies and impulses: poetic rhythm influences the breath rhythm, that is emotion felt within the body, thus appealing to the physical side of the interpreter’s schemata and activating memory. Vowels, too, can convey personal emotions in the interpreter as s/he vocalizes them, and consonants can convey moods in connection with their evocative sounds and with the physical efforts the interpreter performs in articulating them. Personal moods and emotions are thus related to the particular ‘iconic context’ of poetry realized by the acting interpreters while interacting ‘in space’ with its textual form.

In a situation of collective dramatic interpretation, the acting interpreters’ schemata, including their body memory, react to the language of poetry and interact with the way that the other acting interpreters are receiving and re-interpreting discourse. Then, they re-compose their own individual interpretations of the poetic effects around the text; in this way, they achieve their collective interpretation within which different discourses co-exist and merge. While physically interacting with poetic language, the body not only

feels (thus experiencing metaphors from a first-person involvement), but also reflects (thus objectifying the first-person experience of metaphors as a detached and external third-person analysis of that experience). In the following sections, this process will be methodologically illustrated through a systematic analysis of some protocols produced by 'empirical' acting interpreters, showing how dramatic discourse in poetry does actually take place.

In sections 3 and 4, the methodological procedures applied to the implementation of, respectively, the first two phases will be described, whereas the procedure and the embodied analysis on the third-phase data will be the subject of section 5.

3. Top-down phase

At the grounds of this initial phase of the acting interpreters' top-down processes of familiarization with Shakespeare's verse drama, there is a number of convergent areas of enquiry – from the Post-Structuralist and Deconstructionist approaches to literary analysis (Culler 2007; Derrida 1978) to Cognitive-Stylistics analytical procedures (Guido 1999, 2013; Widdowson 1992) and Drama Methods of verbal and physical-theatre improvisation (Chechov 1953; Johnstone 1981).

Indeed, the Post-Structuralist and Deconstructionist approaches (Culler 2007) are to be seen in the perspective of the Post-Modernist Critique that does not believe in the attainment of the absolute truth and, by the same token, it refuses every definition because this would entail 'classifying' something – thus, limiting its meaning potential. This is a reaction against the previous Modernist Critique considered as responsible for a misunderstanding of absolute expectations as regards to the notions of duration, non-ephemerality, fidelity and authenticity, whereas precisely the instability of reality may also offer positive opportunities, thus allowing a greater freedom of creative and critical expression. In his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Benjamin (1969) criticizes the fetishistic 'status-symbol' value attributed to the work of art (which may also apply to Shakespeare's 'authentic' works that are not 'corrupted' by the unauthorized versions of his age, or by the adaptations performed from the past to the present times), whereas he defends the opposite value of 'reproduction' (a movie rather than a staged play; the photograph of a painting rather than the original painting). Derrida (1988) asserts that Deconstruction does not imply undermining a text from the outside, but lingering inside it in order to implement strategies of subversion which would produce alternative readings that may be radically different from the established ones provided by traditional criticism. In *Allegories of Reading*, De Man (1979) argues that paraphrasing the original text can turn that which is unknown into something

familiar, thus undermining consolidated reading schemes, even by means of ironic demystification. Also Brenkman (1984) advocates the practice of creating parallel texts based on the narrative reorganization (*mythos*) of plot, characters and meaning which is however not aimed at the achievement of a definitive critical reading. Hillis Miller (1975) regards Deconstruction as a ‘metaphysical’ process, making reference to the seventeenth-century stylistic conventions of paradox, hyperbole, and false syllogism that ultimately come to nothing – but the ‘nothing’, in the Renaissance period, was the very place of poetic imagination.

The deconstructive practice of playing with the language, plots, and characters of Shakespeare’s plays in poetic verse was meant, in the present study, to activate the acting interpreters’ top-down cognitive processes of familiarization with poetic language which, at its first impact, may produce a sense of distance and detachment in readers. The readers’ activation of their own experiential schemata to come to terms with the poetic-verse structure that diverges from everyday use of language, as well as with fictitious contexts and characters, was meant at this stage, to allow readers to inhabit such contexts, and appropriate the characters and their language style making them their own.

One of Shakespeare’s plays which was explored in the course of this first ‘top-down’ and deconstructive phase was *King Lear*. The aim was to investigate: (a) the extent to which the same verse drama can produce diverse reading modes in relation to different genres, contexts, and physical, emotional states, and (b) the relationship between dramatic language and body language in order to examine how the interpretation of a poetic text is influenced by the author’s intended meanings, the readers’ personal and socio-cultural motivations influencing their respective interpretations, and also by the external factors characterizing the contexts of production and of reception. Furthermore, the early years of the seventeenth century represented the context of production of Shakespeare’s *King Lear*. This was a period of deep political, social and existential crisis in the English history: with Queen Elizabeth I’s death, the glorious Elizabethan Age was coming to an end, together with the utopian image of divine order which was metaphorically represented by the *Great Chain of Being*, ensuring the Elizabethan political and moral balance.¹

¹ Such an image of the universal hierarchy metaphorically represented by *The Great Chain of Being* – that, by descending from God, encompassed all the planets and the earth with every animate and inanimate being, organized according to categories of correspondences (God → Sun → King/Queen → Lion → Rose → Gold) – was undermined to destruction, to the ‘nothing’. The Universe, deconstructed by the new skepticism and by the new scientific and astronomic discoveries, did not reflect any longer the Divine Mind, thus the world seemed reduced to folly – an upside-down world. Indeed, the seventeenth-century metaphor of ‘Anatomy’ (cf. Robert Burton’s 1624 essay *The Anatomy of Melancholy*; and John Donne’s 1611 poem *An Anatomy of the World*) entailed a deconstruction, a search for alternative meanings (cf. the 17th-century Metaphysical Poetry) and replaced the 16th-century metaphors of ‘Mirror’, ‘Glass’, and

Shakespeare's *King Lear*, in fact, emblematically represents an upside-down world where children betray their fathers in both its plot (King Lear, after his abdication, is chased from home by his two wicked daughters Goneril and Reagan and reduced to madness) and subplot (the Earl of Gloucester, loyal to the King, is blinded and hunted by his illegitimate son Edmund). The divine order is thus no longer reflected in the organization of the human society where the virtuous and respectful children now become losers (Cordelia in the plot, and Edgar in the subplot), and the King does not embody wisdom any longer, which is instead represented by the character of the Fool.

In this top-down, deconstructive phase of stylistic analysis, *King Lear* was employed to help acting interpreters reflect on the 'imaginative function of language' (Halliday, Hasan 1976) used to create 'parallel worlds' within which integrations, substitutions and modifications can be carried out. Two workshops were implemented during this phase: one focused on creative writing, where case-study subjects – namely, students as acting interpreters² – were asked to associate parts of the literary text to other non-literary registers and to convert one literary genre into another. The aim of this workshop was to deconstruct the literary 'rules', as well as the historical and social context that produced the literary text and thus to acquire an awareness of Shakespeare's use of language by experimenting characters and actions of this play within different physical and emotional contexts. The other workshop of this phase was focused on physical theatre *études*, based on drama techniques of verbal and physical improvisation on the characters of *King Lear*, by exploring behaviours, thoughts, states of mind, reactions to the various situations, thus giving vent to the acting interpreters' physical and verbal creativity, free associations and physical spontaneity by deconstructing the text and creating parallel ones.

3.1. Creative-writing workshop

Among the tasks performed in the course of the creative-writing workshop there were those ones devoted to the exploration of the themes in *King Lear* (generational relationships, solitude, power, folly, wisdom) according to different literary forms. One of them was the poetic form of the *Acrostic*. This task consisted in writing the 'theme-word' vertically so as to create a poetic text in which the first letter of each line spells a word out. What follows is a series of acrostics produced by the acting interpreters participating in this phase:

'Speculum' (cf. the 1559 collection of English poems *The Mirror for Magistrates*), which entail the concepts of "model", a "code" reflecting God's truth which cannot be doubted. In the 17th-century, instead, precisely this impossibility to reach the 'ultimate truth' did allow interpretations which were different from the ones produced according to pre-established critical interpretations.

² I wish to thank the Italian high-school and university students of English Language and Literature who participated in the research reported in this chapter as case-study subjects.

| | | |
|-----------|-----------------------|-----------|
| Parade | Flows | Frenzied |
| Of | Of | Ears |
| War | Light | Are |
| Endless | Leaving | Rattling |
| Roar | You | |
| Joyless | Mysteriously | Weary |
| Eyes | I | Eyes |
| Are | Seem | And |
| Lurking | Truly | Knees |
| Over | Racked | Narrate |
| Us | Under | Endless |
| Spying | Suspicious | Sorrowful |
| You | Thoughts | Sighs |
| Wit | Muttered | Divine |
| Is | Utterances | Egoism |
| Sparkling | Record | Streams |
| Daylight | Dreary | In |
| Over | Empty | Rivery |
| Me | Rooms | Energy |
| My | Panting | Living |
| Arms | And | On |
| Dangle | Sweet | You |
| Near | Sighs | And |
| Enormous | In | Linked |
| Somber | One | To |
| Spaces | Name | You |
| Cunning | <i>Chain of words</i> | |
| Odious | Downobody | |
| Rascals | EnormouSeems | |
| Raise | CaveSerene | |
| Unbounded | EnemieSince | |
| Power | IncessantlYou | |
| To | TradExist | |
| Increase | | |
| Over | | |
| Nothing | | |

The *Reversed Paraphrasis* is then another task based on the reversal of meaning of verses and single words, keeping the original rhythm and structure, often with a parodistic outcome involving a change of context – as in the following examples:

LEAR (*reversed paraphrasis*)

Meantime we shall conceal
our brighter purposes.
Take the map away from here.
Don't know that we have unified
The three parts of our kingdom:
an'tis our fast intent
To keep the pleasure of rule,
despite my age;
Withdrawing it
from younger strengths, so we,
Well busy, rush towards life.

LEAR (*original verses, I. 1*)

Meantime we shall express
our darker purpose.
Give me the map there.
Know that we have divided
In three our kingdom:
and 'tis our fast intent
To shake all cares and business
from our age;
Conferring them
on younger strengths, while we
Unburthen'd crawl toward death.

Also writing *Lipograms* is a kind of creative exploration of the language of the original verse, consisting in rewriting it by avoiding a particular vowel or consonant while keeping the original sense and rhythm in order to express the same concepts in different ways – as in the following line:

LEAR (*Lipogram in 'T'*)

You should be in a grave,
why do you keep your uncovered body
under skies' horrible violence?
Is man only such a helpless being as he is?

LEAR (*original verses, III. 4*)

Why, thou wert better in thy grave
than to answer with thy uncovered body
this extremity of the skies.
Is man no more than this?

Re-writing Actualization is another task based on the reformulation of parts of *King Lear* into different styles in order to compare the original verses with modern conventional registers – such as the following one reproducing the contemporary tabloid style:

KING LEAR DRIVEN MAD BY HIS TWO CRUEL DAUGHTERS!

Despite his formidable reputation for total control of his kingdom and of himself, King Lear has gone mad. Rumors have begun to drift out during the last months: his daughters, it is said, have been ill-treating him after his abdication. Not everything was clear until last night when the old King was seen roaming about the heath alone, shouting under a terrible storm. Only his Fool was with him.

Creative Hybridization, instead, is focused on parts of *King Lear* reshaped according to the styles of other ancient and modern playwrights. What follows is the part in which King Lear wrongly curses and disinherits his faithful daughter Cordelia and then banishes the Earl of Kent because he has tried to defend her (*I. 1*). This scene was re-written in the style of Sophocles' tragedies, with Kent's verses hybridized with those of the Chorus in *Oedipus the King* (in italics in the text) that, in Sophocles, does not simply provide a comment on the events, but warns and suffers from the tragic hero's actions.

LEAR

Let it be so; thy truth, then, be thy dower:
 For, by the sacred radiance of the sun,
 The mysteries of Hecate, and the night;
 By all the operation of the orbs
 From whom we do exist, and cease to be;
 Here I disclaim all my paternal care,
 Propinquity and property of blood,
 And as a stranger to my heart and me
 Hold thee, from this, for ever.

CHORUS

*That curse would frighten any man
 Great King of Britain, and it terrifies me.* Reverse thy doom;
 And, in thy best consideration, check
 This hideous rashness: answer my life my judgment,
 Thy youngest daughter does not love thee least.

LEAR

Out of my sight!

CHORUS

See better, Lear; and let me still remain
 The true blank of thine eye.

LEAR

Now, by Apollo,--

CHORUS

King, thou swear'st thy gods in vain
My hands are shaking, my heart is cold
 When majesty stoops to folly.

Other activities of creative writing based on *King Lear* according to the stylistic conventions of different poetic forms encompassed:

(a) *The Medieval Ballad* (in the style of *Barbara Allan*):

In Britain once there was a King
 He was well known as Lear
 He was an old and unbending man
 He had more than one daughter.

When Lear his kingdom wished to assign
 He asked his daughters one thing
 "My darlings how much do you love me?"
 Two of them were promptly lying:

"O Dad we love you lots and lots"
 But the third one just whispered
 "I love you truly as I'm bound to do
 But I'll say nothing today."

King Lear furious like a storm

Gave all to the eldest daughters
And poor the younger one wrongly left
"My father is in harpies' hands".

When Lear knew all about the truth
He hated his wicked girls
Who chased him away from their home
Lear tramped over stormy moors.

(b) The *Renaissance Sonnet*, in which the first three quatrains with alternate rhymes illustrate the character's conflicting emotional states, whereas in the final rhyming couplet conclusions are drawn.

EDMUND THE VILLAIN
Two passions I've got in my heart (a)
Like ghosts they chase me in the world (b)
Power's tearing my soul like a dart (a)
Hate I clearly can see in a sword. (b)

Power can colour my life (c)
I can see gloomy winter in bloom (d)
But then Hate throws my Self in a strife (c)
And sweet spring even turns into doom. (d)

They both are at strife on my ground (e)
I hide their warfare to society (f)
But I hear in me their deafening sound (e)
Though I think that it's simply my malady. (f)

I don't know how to stop this obsession (g)
Though it turns into a gripping possession. (g)

(c) The *Haiku* (i.e., the Japanese poem that is composed by few words which apparently show no logical connection in order to prompt in readers new mental associations). In rewriting verses from *King Lear* into haiku poems, the last word/words of each verse was retained. The unexpected effect was an emphasis on the original meaning – as evident in the following instance:

| | |
|-----------------------|---|
| LEAR (<i>haiku</i>) | LEAR (<i>original verses, I.1</i>) |
| Darker purpose, | Meantime we shall express our <i>darker purpose</i> . |
| Divided intent, | Give me the map there. Know that we have <i>divided</i> |
| | In three our kingdom: and 'tis our fast <i>intent</i> |
| From our age | To shake all cares and business <i>from our age</i> ; |
| On younger strengths | Conferring them on <i>younger strengths</i> , |
| Crawl toward death. | while we unburthen'd <i>crawl toward death</i> . |

(d) The *Limerick* (a kind of nursery rhyme like those ones composed by Edward Lear) focuses on the absurd side of situations, considering it as

essential for reaching the core of truth. By reducing the situations in *King Lear* into limericks, it is possible to pinpoint certain behaviours, thus showing their nonsense.

LEAR

There was an Old King of Britain
Who gave the Kingdom to his daughters
As he said “if you love me most
Your whole share won’t be lost”
That foolish Old King of Britain.

GONERIL and REGAN

There were two Daughters of a King
Who could lie about everything
So they got all the power
When they swore they loved their father
Those skillful, false Daughters of a King.

CORDELIA

There was a Princess in her youth
Who could only tell the truth
So she said nothing, rather
Than saying lies to her father
Who disinherited that truthful Princess
in her youth.

EDMUND

There was a Guy of Illegitimate Birth
Who couldn’t stand his shame on this earth
So he said: “If I survive
Nature, make me thrive!”
That ambitious Guy of Illegitimate Birth.

3.2. *Physical-theatre workshop*

The objective of this second workshop of the top-down, deconstructive phase of this study is to build in the acting interpreters’ minds a ‘physical memory’ to be internalized and brought with themselves during the last phase of the interaction with the other acting interpreters staging *King Lear*.

One of these tasks is the *Conscious vs. Unconscious Minds*, based on verbal improvisation on the theme of ‘hypocrisy’ which is prevalent in *King Lear*. The task focuses on the dissociation between the conscious and the unconscious mind of the characters – in fact, what they say through their original verses does not coincide with what they think of or feel. In the course of this activity, the acting interpreters were in pairs, shoulder to shoulder, and focused on the characters’ inner motivations: one of them read a character’s verses and the other improvised upon what that character may unconsciously feel while uttering such verses – by adopting a kind of ‘interior monologue’ in verbal improvisation typical of the Think-aloud technique (Ericsson, Simon 1984; Nisbett, Wilson 1977) reproduced in the following protocol extract:

Protocol 1: *Think-aloud report*

LEAR (Conscious)

Meantime we shall express our darker purpose. Give me the map there. [...]

LEAR (Unconscious)

“I’m alone in this false world of lies that surrounds me. I fear death, it’s dark, it’s dark, there’s nothing after it. But I’m the King, I’ve the power of life and death on my subjects and on my daughters! I’m their god! They must love me!”

LEAR (Conscious)

Which of you shall we say doth love us most, that we our largest bounty may extend where nature doth with merit challenge. Goneril, our eldest born, speak first.

GONERIL (Unconscious)

"I want all the power! My father is old and foolish, but he still wants to be the King! I will obtain all the kingdom! I want it all immediately!"

GONERIL (Conscious)

Sir, I love you more than word can wield the matter [...]

Another task regards the exploration of the characters' *Archetypes* and of the *Psychological Gesture* (Chekhov 1953) that each of them embodies. The archetypal characters at the basis of this tragedy are: the King, the Servant, the Innocent, the Trickster, and the Fool.³ Each of them is characterized by a Psychological Gesture that represents their essence that actors (as acting interpreters) have to search into themselves, physically embody it, internalize it and then, again, reactivate it as a physical memory on stage. Tragic Archetypes are: The *Innocent*, who stands up straight, with wide eyes because everything provokes wonder in him/her. The *Trickster*, who has a small, rigid circle in one eye which s/he focuses on, thus assuming cunning airs. The *Fool*, who lets all his weight lie heavy on his knees as he may be said to embody Nietzsche's (2009) 'Spirit of Gravity' in *Thus Spoke Zarathustra*, making human beings aware of their own absurdity. The *King* occupies all the space with his body, by keeping his head always up high and his back arched, and he moves with confidence as he is aware all the time that there is always a *Servant* ready to anticipate all his desires. One of the improvisation tasks – aimed at making the two archetypal characters of the King and the Servant interact – consisted in the King who owes all the space and the Servants who have to be very careful not to invade it, otherwise the King will clap his hands and the Servants will die. So the Servants have to move cautiously and bend over in order to take up as little space as possible. When, instead, *Two Kings Meet*, they start, in pairs, a power play by means of a psychological gesture: they both bend together, always looking into each other's eyes and trying not to bend down more than the other one.

Once embodied the Psychological Gestures of each archetypal character of the Tragedy, then the acting interpreters participating in this phase started exploring some of the scenes of *King Lear*, by initially turning them into *Tableaux*. This activity consisted in a stylization of a scene of the play by reducing it into three basic movements that could summarize the physical and emotional energy of the characters involved in the represented scene. This also requires the acting interpreters' total involvement in this task because this is the

³ I wish to thank the stage director Freda O'Byrne for her illuminating suggestions in the field of Physical-Theatre training.

moment in which their energy is progressively focused on the three intermediate objectives, with the respective gestures becoming fixed in their physical memory, leading to the conscious achievement of the final objective of the scene which, subsequently, will be developed in its entirety on stage.

In order to explore the *Sense of Tragedy* permeating the verse drama of *King Lear*, the physical task of the *Scream* was carried out – namely, the acting interpreters’ simultaneous projection upon their heads of their negative physical and psychic energy through a collective scream. They first perform a series of vigorous physical exercises at the end of which they eject out of themselves through a scream all their negativity, projecting it above their heads. After that, acting interpreters activate a ‘state of maximum tension’ at being constantly aware that such a malevolent energy sooner or later will collapse on their heads destroying them – as it happens with the negative energy above the head of the tragic hero, haunting him (personified in the Ancient-Greek plays as the revengeful Furies, or as the Witches in Shakespeare’s *Macbeth*). Hence, the ‘sense of Tragedy’ may be physically and emotionally defined as a ‘vertical line’ that connects characters with vengeful gods. Tragic characters move, fight, and die being aware all the time of this negative presence above their heads. This is different from *Melodrama*, where the hero has not developed a ‘vertical’ awareness of such an evil energy lurking above him, but he rather experiences a ‘diagonal’ awareness as he leans over the audience to communicate his personal tragedy, thus depriving it of the contact with mysticism and the divinity. In *Slapstick*, instead, the hero is a caricature: he fights and dies in horrible ways and then he gets back up and returns to live.

It is during the rehearsals that the verse drama starts acquiring a spatial dimension by establishing a semiotic cooperation with the verbal and gestural aspects of the performance, thus giving a spatial context to the illocutionary, perlocutionary, and deictic levels of the verse-drama body/thought interpretation. This means that the acting interpreters position themselves within the poetic text, filtering it through their own experiential schemata in order to communicate their interpretation to the audience. This would entail what Stanislavski (1981) defines as ‘suspension of disbelief’ that the acting interpreters activate with reference to the roles that they embody in order to explore their own physical and emotional reactions to the characters’ poetic language. In the case in point, each subject of the case study, as an acting interpreter, identified him/herself with all the characters in *King Lear*. First of all, acting interpreters imagine that, in the same space occupied by their own body, there is the character’s imaginary body ‘to wear’ and give it life through speech and movement. Such an imaginary body is assumed to influence the acting interpreters’ personalities, modifying their physical aspect, voice and speech style, thus emphasizing the inherent qualities of the character.

Then, acting interpreters embodying characters have to interact with each

other in the context and through the poetic language of the verse drama. To this purpose, a series of physical-theatre *études* were suggested. One of them is *The Shoe*, meant to help acting interpreters establish relationships of stress/relief between the interacting characters they embody by means of the rhythm of their respective cues. Hence, in pairs, one acting interpreter says his character's cue when he receives the shoe from the other acting interpreter who has concluded her character's cue. The possession of the shoe, in fact, means having the control of the situation insofar as the other acting interpreter cannot go on with his part if the other acting interpreter does not throw him the shoe and so allows him to speak. This happens in scenes where the state of tension is high, otherwise the shoe is thrown from one to the other acting interpreter at a regular rhythm.

Another physical-theatre *étude* is the *Push-and-Pull* one, aimed at developing a physical memory for tense dialogues in relationships between victims and aggressor (e.g., Cordelia and Lear in the first scene, or Lear and his two wicked daughters). Subjects are in pairs, the acting interpreter who plays the 'aggressive' role says his cues by pushing another acting interpreter towards the other subject playing the 'victim' role, who will reply by trying to dodge him/her with difficulty as she has to pull another subject sitting on the floor. The acting interpreters' pushing-and-pulling physical effort produces on them vocal effects suitable for their respective uneasy roles.

The physical-theatre tasks exploring the cues of specific characters include the one focused on the *Insults to Edmund*, Gloucester's illegitimate son, who explodes with anger and hate, stressing the clusters of consonants in his monologue (*I. 2*) surrounded by a crowd of people (i.e., the other acting interpreters) turning around him and shouting their despise at him, calling him "bastard". The 'crowd' is meant to remain in his memory during the staged scene of his monologue.

The other physical-theatre task based on the exploration of the characters in *King Lear* is the one called *Making a mockery of Lear*. While Goneril and Regan declare their love to Lear (*I. 1*), they use a slow, hypnotic tone of voice turning around their pleased old father. Behind his back, unseen, they make a mockery of him. These psychological gestures need to be embodied by the acting interpreters because, on stage, Lear's daughters communicate on two levels – the level of falsity towards Lear and the level of revelation of their real intentions to the audience.

Paper balls is another physical-theatre task focused on the same scene (*I. 1*), when Cordelia tries to shake his father up and make him see the truth about his daughters. Her cues go with her throwing paper balls against Lear. On stage, the King is expected to 'remember' how his daughter's words hit him.

Lear in the storm (III. 2) is a piece of poetry which lends itself to a physical-theatre task focused on the acting interpreters' subtle interplay of self-

absorption into other dimensions of being. The method of data collection and analysis adopted at this stage (and in the Phases that will follow) is the technique of the Retrospective Report (Ericsson, Simon 1984). Acting interpreters' retrospective reports of their improvisation tasks were tape-recorded and then transcribed into protocols from which an embodied-stylistic analysis was performed on the subjects' dramatic interpretation of the textual structure. These are Lear's verses under analysis:

LEAR

Blow winds, and crack your cheeks. Rage, blow.
 You cataracts and hurricanoes, spout
 Till you have drenched our steeples, drowned the cocks.
 You sulph'rous and thought-executing fires,
 Vaunt couriers of oak-cleaving thunderbolts,
 Singe my white head. And thou, all shaking thunder,
 Strike flat the thick rotundity o' th' world,
 Crack Nature's moulds, all germains spill at once,
 That makes ingrateful man.

In the reported activity, the text under analysis is a decontextualized extract from *King Lear* that subjects/acting-interpreters did not yet know – hence, the interaction with its poetic language and with the other acting interpreters' dramatic interpretation of this text was indeed crucial in determining the achievement of a collective dramatic discourse of poetry on a 'bare stage' of imaginative enactment. The protocols that follow report different interpretations of 'Lear's speech in the storm' by two groups of subjects/acting-interpreters. The objective is to focus on two different 'inner experiences' of the same poetic language – both consistent with the text (Widdowson 1993) – which could appear almost irrelevant from a perspective that is external to the group-dynamics as it may simply focus on the outer rendering of the physical scene, rather than on the psychological and emotional personification of the acting interpreters of some elements of the poetic context – as evident in the following retrospective report by a subject/external observer of the two different workshops that were only outwardly similar to each other:

Protocol 2: *Retrospective report*

External observer: "In both workshops, Lear was shouting his desperate lines while a storm of human bodies (personifying wind, rain, lightening, the branches of the trees) raged around him, Kent and the Fool, assailing and hitting them. The physical effort that Lear had to do to shun, parry and defend himself from the 'storm' made his voice more vigorous and emphatic. In both cases, that storm was the physical expression of his tormented state of mind. Actually, in both cases, there was a close relationship between the physical and the emotional involvement of the whole group."

As evident from this protocol, the external observer focuses on the

performances as such, not on the experiential interpretations by the two groups of subjects taking part in the two workshops. What this external observer misses, in fact, is the different emphasis on the physical/emotional exploration of this text by the two groups of subjects/acting-interpreters. Yet, this external observer's third-person retrospective report can indeed fit both interpretations emerging from the two workshops, as the following protocols by two internal observers demonstrate.

Protocol 3: *Retrospective report: interpretation 1*

Internal observer – Lear 1: “At the beginning I didn't realize that the storm outside had any connection with the storm of feelings inside me. While I was acting, I was mainly concentrated in avoiding my friends playing the rain, the wind, etc. I was speaking to them. Then I began to realize that the energy of the outside ‘storm’ was also within my voice and in my body. My movements were violent, and my mouth had to make a strong, violent effort to articulate those words: there are lots of consonants all together, in groups, and it was difficult to speak them under such conditions. I felt that I was also one among the elements of the storm. Actually, my body was as one with the words that I was speaking. I don't know how, but, at a certain point, I forgot about what was happening to me, and about my own movements too, and I started imagining that I was abandoned by everybody, that nobody loved me, and I felt desperate.”

Protocol 3 is a retrospective report by a subject/acting-interpreter embodying the first-person perspective of the Addresser (Lear). His interpretation is about a storm which is unconsciously embodied, disembodied, and then consciously re-embodied again by Lear. It proceeds according to the following stages:

- 1) in embodying Lear, the acting interpreter is initially unaware that the ‘storm’ is inside his character;
- 2) Lear's ‘diegetic description’ of the storm is, actually, an unconscious projection of his inner, ‘emotional storm’ out of himself into a second-person Addressee (i.e., the ‘physical storm’ personified by the other acting interpreters in the group);
- 3) the ‘physical storm’ is, therefore, experienced, at this stage:
 - (a) from the embodied second/third-person perspective by the student/acting-interpreter playing Lear;
 - (b) from the embodied first-person perspective of those acting interpreters who personify wind, rain, lightening, etc.
- 4) Lear becomes physically engaged with both:
 - (a) the ‘physicality’ of the sound of the clustering consonants present in that poetic language;
 - (b) the ‘physical storm’ as personified by the acting interpreters.
- 5) Lear becomes the storm. By developing either ‘physical action’, or a sensitivity to the sounds prompted by the poetic language, the acting

interpreter who embodies the Addresser/Lear comes to a conscious first-person re-incorporation of the second-person Addressee/storm. In this way, he recognizes it as an inner, personal storm of his mind (he authenticates it by using his own personal schemata). The initial unconscious experience, therefore, becomes now a conscious one, so that the language stops being simply ‘diegetic’, descriptive, and becomes ‘mimetic’ and ‘imagistic’ in its expression of an inner emotional state.

Protocol 4: *Retrospective report: interpretation 2*

Internal observer – Lear 2: “I felt the storm within myself, and I felt the need to give vent to my despair and to communicate it to the Fool and Kent who were with me. The storm, personified by the other students, illustrated my words and helped the Fool and Kent visualize how I felt.”

If the first interpretation represented an inner, ‘ideational’ (Halliday 1994) and personal storm, this second interpretation represents a direct ‘interpersonal’ (*ibidem*) communication of emotions, which are also exemplified on a parallel physical level by the acting interpreters embodying the elements of the storm. Hence, Lear’s speech is explicitly ‘diegetic’, ‘indexical’ and ‘deictic’. The interpretative process develops as follows:

1. Lear mimetically *is* the storm, since the beginning. He has already absorbed it, and consciously experiences it within himself;
2. Lear’s Addressee is no longer the storm (as in ‘interpretation 1’), meant as an unconscious objectification of his inner self in an attempt to rationalize it. Rather, the storm is represented by Kent and the Fool, who are with Lear and to whom Lear addresses the expression of his stormy state of mind;
3. Kent and the Fool, in their turn, receive and absorb Lear’s emotional expression and reflect it back to him. In this way, the group of acting interpreters as a whole ‘inter-absorbs’ and personifies Lear’s ‘inner storm’, thus becoming a collective embodied experience – from an inner first/second-person perspective – as well as from an external third-person perspective.

The embodiment process analyzed so far implies that, in order to give presence on a ‘bare stage’ to any representational aspect of being (a person, an animal, or an object), the acting interpreter needs to activate a ‘schematic, imaginative readiness’ enabling the acting interpreter’s physical/emotional background knowledge to be stretched and then transmuted into creative possibilities. The acting interpreter could potentially experiment all these possibilities by disseminating his/her self into a multiplicity of physical digressions. In the light of the protocols reported and analyzed above, it is evident that all these physical conditions do not exist objectively, outside the acting interpreters’ schemata, but, rather, different acting interpreters invoke them out of the poetic language

by differently engaging their embodied schemata so as to give different physical and emotional expressions to them.

At this point, acting interpreters moved to the second bottom-up phase of poetic-drama exploration.

4. Bottom-up phase

This second phase of embodied stylistic analysis explores the notion that interpreting a poetic text is an active process which involves the empirical interpreter in a continuous communicative interaction with the textual structure (Guido 2013). The implication is that, after having explored and improvised on the plot, characters and language of Shakespeare's plays in order to familiarize with them, then acting interpreters need to return to the structure of the poetic text which still produces in them a sense of estrangement due to the fact that it is not an 'everyday language'. As the retrospective reports by the celebrated actress Dame Judi Dench and stage director Sir Peter Hall will demonstrate, poetic language is not so immediately accessible as any ordinary 'referential' text but, being a 'representational' text, it is an inherently complex language as it is designed to elicit variable effects on different interpreters. The poetic text, as it were, challenges its interpreters to return to it, to reconsider its language, and to re-filter it through their own schemata over and over again so as to achieve their own personal meanings from it. The focus at this stage, therefore, is on the acting interpreters' process of embodiment of the prosodic structure of Shakespeare's verses, by appropriating the poetic rhythm into their own personal experience. Indeed, poetic rhythm affects the rhythm of breathing, thus activating the acting interpreter's emotional memory. Vowel sounds trigger personal emotions, consonant sounds prompt states of mind through the physical efforts that the interpreters make in order to articulate them. Poetry, like music, is composed by verbal and sound structures which represent an illocutionary force capable of producing variable perlocutionary effects on the acting interpreters who embody them by interacting with the rhythm and the sound of the text that represents in fact a kind of musical score. Acting interpreters, therefore, start analyzing graphemes to phonemes in order to try to achieve a meaning from them (Samuels, Kamil 1984). Even reading each word of the poetic text aloud can trigger in acting interpreters a reflection on the sense of each of them and on their connotations evoked by their sound and meaning – even a reflection on link-words such as 'and', 'but', 'however', etc. can have an influence on the readers' interpretation, Link-words, indeed, change the direction of thought, or they can contribute to its development in one direction rather than another. The sense and energy of

each word can in fact bring to the sense and energy of the next one, thus disclosing the characters' thought movements.

This, however, may sound as if there is a built-in motivation to recurrence 'in the text itself', but it is not so, because the interpretation of poetic language is determined neither exclusively by the text, nor by the writer. It is in fact the interpreter who, by accepting the writer's challenge, returns to the poetic text and achieves his/her own multiple discursive interpretations by continually interacting with the structure of its language. This is evident in the retrospective reports (Ericsson, Simon 1984) elicited in the course of this bottom-up phase from actress Dame Judi Dench and from stage director Sir Peter Hall (as case-study subjects), as well as in the 'retrospective' and 'think-aloud' reports collected from the students/acting-interpreters representing the subjects of this study in the course of poetic-drama workshops. In these reports, moreover, the acting interpreter's process of 'staging Shakespeare's verses' with the other acting interpreters inter-acting with him/her is crucial, as this represents the kin-aesthetic collective process in which the acting interpreter's 'self' comes to be absorbed by the other acting interpreters' 'selves', insofar as, in Heidegger's (1962) view, the 'self' is the condition of the group's identity. Also Nietzsche (1956), in his *Birth of the Tragedy*, claims that the actor confuses his/her 'self' with the other actors' rhythms and bodies, but eventually s/he reconciles the sense of alienation (being outside his/her 'self') and the sense of intimacy (being within his/her 'self').

In her retrospective report, Dame Judi Dench⁴ – representing an acting interpreter of this case study – illustrates her own processes of building 'poetic characters' – namely, characters that, for their very formation, are dependent on linguistic forms (van Peer 1989, p. 9) which, in the case under analysis, is a poetic form. The retrospective report reproduced below focuses precisely on her process of character building through Shakespeare's language in verse. Dame Judi's method, that she defines as 'instinctive', is actually based on her deep knowledge of the poetic structure and verse rhythm:

⁴ I wish to thank Dame Judi Dench for having kindly accepted to be a subject of this study. Judi Dench is a celebrated Oscar-winning British actress, an outstanding authority in the staging of poetic drama – in recognition of which she was made Dame of Order of the British Empire. She has performed Shakespeare for a long time with the Royal Shakespeare Company, at the National Theatre, and at the Old Vic Theatre – thus she perfectly represents the quintessence of the 'acting interpreter' of Shakespeare's verse drama. This verbal report was collected in Dame Judi's dressing room at the Royal National Theatre in London.

Protocol 5: *Retrospective report*

DAME JUDI DENCH: "Mine is an entirely instinctive approach, entirely. I just completely, completely rely on instinct. I mean, there is a strange kind of instinct, in a way there is a dichotomy about that because there is a way and a pattern of *speaking* Shakespeare (as taught by Peter Hall, Trevor Nunn, John Barton, George Rylance) which you have to assimilate and you have to know about that. Then, in a way, after you assimilate it, you know how you should approach it. It's like typing, you know where the letters are, learn where the letters are, and then, although you can't forget it, you do forget that in order to write the letter. In other words, you have to learn the speaking of the verse – that you have to learn – and then you have to obey it, you have to obey your line endings but, nevertheless, all that you have learnt, that is, verse speaking, must be assimilated *into* the emotion of that character and the immediacy of that character. Then, once you've assimilated that, you have to learn the speaking of the verse and then you can do it. You can be naturalistic, though, and obey completely punctuation. You can be completely naturalistic – it's difficult, but you can be – and yet you will never ever run out of breath if you do that by obeying the line endings, for instance, you know. You'll also find out some meanings that are rather obscure, but if you actually go back to the First Folio, which we often work from, then you see that it makes wonderful sense – but you can hear it, can't you? [...] Indeed, you need to have a strong director who says 'please observe the line-ending there, the half-line, please take the other half-line on to make a whole line'. You just need to have a very strong director, and Peter Hall is the standard director because he watches, he watches it all, so there's a great discipline put on it, and that's very good and very exciting for us actors."

Judi Dench's reference to the renowned British stage director Sir Peter Hall made the choice fall on him as the next subject of the 'bottom-up phase' of this study.⁵ The focus in his retrospective report was to enquire into the process by which acting interpreters have to be taken back to Shakespeare's script – that is, to his poetic text – and thus, in this case, the interesting question regards the extent to which the script limits the range of possible interpretations – limits, for instance, the vocal performance. In short, if acting interpreters say a poem in a certain way, they should be able to refer back to the script because that is the way they are acting on that particular written signal – in Widdowson's (1992) words, the poetic text 'on page' determines its interpretation 'on stage'. This seems to be in line with the 'bottom-up' perspective by Cox and Dyson (1963)

⁵ I also wish to express my gratitude to the late Sir Peter Hall who generously agreed to be an 'acting interpreter' of this study, following Dame Judi Dench's suggestion that he would represent an excellent subject for this research. Sir Peter Hall was the founder of the Royal Shakespeare Company, he directed the London National Theatre for about twenty years. He was the director of many groundbreaking stage productions and, as a consequence, he was knighted for his service to the British theatre. The present retrospective-report protocol was collected at the Old Vic Theatre in London.

who maintained that the authority of the text and of its author have the function of establishing an order in the interpretative process. Therefore, although it is true that Shakespeare's verse drama should be personalized through the individual experience of the acting interpreters – however, at this second phase of bottom-up analysis, there has to be a recognition that personalization is nevertheless relatable to a specific script. Sir Peter Hall, in particular, as a stage director, has always focused on the rhythm of Shakespeare's verse, thus running the risk of exercising his control over the actor's interpretations. Yet, under his direction, actors – as acting interpreters – started embodying characters by finding their motivations in the emotional effects triggered in their experiential schemata by Shakespeare's verse rhythm. The rhythm of the iambic pentameter in Shakespeare's 'blank verse' was thus embodied by Sir Peter's actors/acting interpreters as they read such a verse aloud interacting, at the same time, with its textual structure, the context of the play, and with the other actors/acting interpreters.

The rhythm of the iambic pentameter in Shakespeare resembles the natural rhythm of everyday speech – five feet sequentially constituted by one non-stressed syllable followed by a stressed one – which gives the iambic pentameter a naturalistic effect. And indeed, Shakespeare's verse reproduces the characters' thought movements – e.g., when the verse rhythm becomes irregular it means that the characters' thoughts, feelings and actions are changing, or are suddenly reacting to something unexpectedly happening in the course of the dramatic action. Hence the acting interpreter adapts the rhythm of his/her voice, together with his/her thoughts and feelings, to the rhythm of the irregular iambic pentameter, thus freeing his/her imagination.

What follows is Sir Peter Hall's retrospective report on how Shakespeare's verse has to be interpreted on stage:

Protocol 6: *Retrospective report*

SIR PETER HALL: "I start from the text and the language. I think it's very dangerous for actors to begin with themselves, because they end up having *to say* Shakespeare. So, I spend a very great deal of time analyzing the text. First of all structurally, for rhythm, antithesis, alliteration, assonance, rhyme. I go through it with them, trying to make every line scan as a regular iambic pentameter, and if it doesn't, then you find an emotional reason for the irregularity. So you *use* the irregularity, you don't ignore it. And actually many Shakespearean lines can be made to scan. A verse very often gives you an emphasis which takes you to what Shakespeare meant, and makes the actors very aware of the line structure, because I think Shakespeare is about lines, not about words, and if you've got to speak speech tripping all the time, and follow it through, then you need to preserve the line, which is why he bothers to have two half-lines with two different characters, which means, of course, you take the cue, the second actor takes the cue, but the two actors have to act together, make one line in rhythm, tempo, emphasis and volume, although their motives can be entirely different, can be quite contradictory. [...] You

have to keep in rhythm, you have to keep in time, or when you are out of time there is an emotional reason – a pressure – changing. So I spend two weeks or so on that line before I begin anything else. I expect the actors not to breathe in the middle of the lines, only at the end of the lines; I expect them to keep their lungs full with tiny breaths at the end of the line, so they're like bag-pipers, they always have air in their lungs that they can use, make the whole line work. And even when there is a caesura in the line, it doesn't mean pause of breath, it means, when there is a heavy caesura in the line, that you have to slow up on the first half of the line, so you can maintain the break and then the rhythm thereafter. So the caesura is often a signal of a change of pace. In that sense, I mean, Shakespeare tells you when to go fast, or when to go slow. Many, many Shakespearean lines, probably sixty per cent, are monosyllabic, and when you are dealing in monosyllables it means you have to spread the line and make it slower, in order to make the iambs work, and that, of course, is again an emotional signal: the actor has to find out why he wants to play it slow. So, although Shakespeare tells you when to go fast, when to go slow, when to pause, when to emphasize in contrast to another, when to rhyme, when to be irregular in your metre, the reasons why you do these things are still the actor's prerogative. And the end result is that Shakespeare's verse must be preserved. It's like learning a dance, or like learning a sword-fight: you learn the steps or you learn the strokes of the sword, and then finally you have to make it your own, and act it, and *be* it. But the end result is something that you learn before you find out how to get there.”

From Peter Hall's words it clearly emerges the notion that there is something about the poetic form that engages the whole body of the acting interpreter who can give life to the rhythmical and semiotic organization of that language by 'appropriating' it and 'embodying' it through a total interaction with the rhythm and the sound of the text. Widdowson (1982) for instance, in his paper *Othello in Person*, represents the ground upon which rhythm comes to be embodied in verse drama in the following workshop with a group of students/acting interpreters that are the subjects of this study. He explicitly focuses on the use of rhythm to shift perspectives by exploring Othello's dislocated mode of self-representation in his poetic speech which is promptly appropriated by Iago with the intention of manipulating him. Widdowson's study in fact inspired the embodied stylistic analysis reported in this section on bottom-up interpretative processes insofar as in Shakespeare's *Othello*, the rhythm of the verse makes perspectives shift from the character of Othello to that of Iago. In his analysis, Widdowson shows how Othello's unstable image of himself is reflected in the way he displaces the first-person experience of his own self into third-person references to other abstract selves and Iago accesses Othello's mind and manipulates it by making this peculiar 'mental disposition' his own. Iago in fact absorbs Othello's third-person overt representation of his first-person most hidden fears (his wife's infidelity) and reflects them back to him. This is evident, for instance, in the following lines (*III. 3*):

IAGO

But, O, what damned minutes tells he o'er
Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves.

Hence, by appropriating Othello's discorsal style and 'mind style', Iago 'becomes' Othello. In other words, Iago renders Othello's unconscious 'vocal', thus making it conscious. In the context of the present study, Widdowson's analysis of Othello is especially illuminating insofar as in the passage 'from page to stage' this fusion of selves and perspectives becomes also a vocal, rhythmical, 'physical' fusion of the two dramatic voices. Thus, Widdowson's discourse analysis made of *Othello* is relevant precisely for the drama *method* drawn from it, regarding the process of dramatic embodiment of the 'shifting perspectives' in poetic drama taking place when acting-interpreters worked together on Shakespeare's blank verse. The protocols of the transcriptions of the subjects' dramatic exploration of the poetic dialogue in *Othello* shows exactly how they initially managed to 'shift-and-share' perspectives only by means of the rhythmical discourse that they achieved from the metrical pattern of the poetic text. And indeed, rhythm is one of the primary discorsal elements which can actualize psychological dynamics in the physical space of poetic dramatization. Berry (1991), in her description of vocal techniques for actors, emphasizes the way in which even the rhythm achieved from the 'split lines' in the poetic-drama text leads to a sort of 'fusion' of the characters who "are almost breathing together" (*ibidem*: 68). The following protocols provide evidence of the way in which acting interpreters' mutual achievement of a rhythmical discourse from the metrical pattern of the text by means of drama methods could lead them to realize:

- a. the rhythmical fusion of Iago's and Othello's thoughts into a unique one. This means that every change of 'voice' at each cue might correspond to a change in the direction of thought;
- b. the play of 'status' through which Iago deceitfully manipulates the rhythmical discourse in order to manipulate Othello's thought;
- c. rhythm, breath, emotion, and thought in the two characters' split lines that are dialogically interrelated.

To elicit in acting interpreters a subjective experience of *thought-fusion*, they were initially asked to read the cues of dialogue reproduced below (*III. 3*) that could be interpreted as a contending of two antithetic thoughts and feelings (each marked by every cue ending with a full-stop) to be found uniquely in Othello's conscience (stressed vowel sounds are highlighted in bold):

[1] IAGO

I see this **hath** a little dashed your **spirits**.

[2] OTHELLO

Not a jot, not a jot.

[3] IAGO

In **faith**, I **fear** it **has**.

[...]

[4] IAGO My lord, I see you're moved.
[5] OTHELLO No, not much moved.

The following scripts are two instances of the Think-aloud protocols (Ericsson, Simon 1984) on the conclusions that acting interpreters reached after having vocally worked in pairs on the rhythmical dynamics of the shared lines. Tape-recordings were collected while they were discussing their dramatic representation of the *Othello* lines. Tape-scripts were also produced and edited by the acting interpreters themselves with the purpose of enhancing the cognition of their own dramatic interpretations – which is at the basis of their embodied stylistics analysis:

Protocol 7: *Think-aloud report*

A: "I'm not sure Othello realizes this, 'his spirits are not dashed', the rhythm is very regular."

B: "Yes, there is a contrast between emotion and rhythm. His thought is not clear now, it is creeping slowly in his mind."

Protocol 8: *Think-aloud report*

C: "Line [2] starts with an anapest – *Not a jot, not a jot*. There are two anapests. It speeds the rhythm. Othello wants to remove quickly the thought upsetting him. This thought, on the contrary, returns in the second part of the line in Iago's regular rhythm. Iago's rhythm is always very regular".

D: "And also in line [3] the regular metre of Iago's cues shows that a new thought has already developed in Othello's mind."

C: "But we still don't know this thought."

D: "No, but we know the emotional effect that this new thought has on Othello when Iago says: *I see this hath a little dashed your spirits; I see you're moved*. You are Iago, but you are me, too. I know I'm moved, but I don't want to admit it, I keep my distance to defend myself from suffering."

C: "Yes, Othello says *No*, in the second part of the line. He alters the rhythm to stop his thoughts. But he has to admit that he is moved, though *not much moved*."

The next stage of the workshop focuses on *thought-manipulation*, to be explored alongside the previously analyzed notion of thought-fusion. Acting-interpreters were therefore asked to explore rhythm, punctuation and line-length (run-on and end-stopped lines), and to find a 'physical embodiment' of the intersecting movements of thought that they would achieve in the poetic dialogue between Othello and Iago. The following think-aloud protocol reproduces a recording made while two acting-interpreters were interacting to create a physical representation of the 'thoughts in action'. Also a third-person observer was present (again, stressed vowel sounds are highlighted in bold):

Protocol 9: *Think-aloud report*

A: Iago: "I **hope** you will consider what is **spoke**
Comes from my **love**."

The metre is regular. But it sounds long."

B: "It's a run-on-line."

A: "Then there is the full-stop. A long sentence and then, suddenly a full-stop. And then I start again the new sentence with *But*."

B: But does it 'come from your love?' Let's play it as if you wanted to reassure me of your love."

C: (*external observer*): "Iago looks straight into Othello's eyes, he holds his hands, and he says all his speech in this position."

A: *Iago*:

*"I hope you will consider what is spoke
Come from my love. But I do see you're moved.*

I am to pray you, not to strain my speech

To grosser issues, nor to larger reach

Than to suspicion."

B: *Othello*: "I will not."

A: *Iago*: "Should you do so, my lord,

My speech should fall into such vile success

Which my thoughts aimed not at.

No, it doesn't work. How do you feel?"

B: "You look into my eyes and I have no time to think. Rhythm is hypnotic. Why do you reassure me and then talk about suspicion? Give me more time to think, and don't look into my eyes."

A: "I'll stress the pauses at the full-stops." (*She does it*).

C: (*external observer*): "Iago turns round and round Othello while he says his words. When the long sentence ends, he stops and looks into Othello's eyes and says briefly *I do see you are moved*."

B: "You are mocking me! I do not feel reassured at all. You see? Your pauses make me reflect. You are insinuating a suspicion in me!"

Through this protocol it is possible to notice the way in which the acting-interpreter A uses pauses after every full-stop to manipulate feelings and insinuate suspicion in the acting interpreter B. End-stopped-lines, then, do not just mark grammatical pauses, but rather emotional interruptions which invoke a multiplicity of implicatures to be subjectively inferred. Run-on-lines, on the other hand, speed the rhythm and provide an emotional anti-climax.

In this example, thus, the creative prompt of Widdowson's (1982) study on *Othello* has been turned into principled practice. From the selected protocols it is possible to notice how Othello's characteristic dislocated style of self-representation (as also appropriated by Iago) found an analogue in the rhythmical discourse achieved by acting interpreters while dramatizing the lines 'shared' between the two characters. In this way, acting interpreters could realize the extent to which Iago manages to become the physical embodiment of Othello's thought/breath-rhythm, manipulating it, and then making his unconscious mind 'vocal', thus raising it to Othello's consciousness. Such a 'displaced specularity' is also stylistically rendered by the use of second-/third-person pronouns 'you-s/he' which actually imply the first-person 'I'. This is evident in Othello who, eventually, seems to recognize his own self displaced

and embodied in the second-person Iago, when he cries out, with his characteristic dislocated style:

OTHELLO

By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought
Too hideous to be shown.

In turning Shakespeare's *Othello* into his opera *Otello*, Giuseppe Verdi attempted to transpose into music the original 'shared lines' between Othello and Iago, re-elaborated into the Italian version by his librettist Arrigo Boito. The difference between Tragedy and Melodrama outlined in section 3.2 is evident here, insofar as in Shakespeare's original play, Othello's destructive thoughts and emotions leading to tragedy were just insinuated or implied, as if they were a devastating supernatural force impending on his head, ready to fall and destroy him. On the contrary, the Verdi/Boito libretto rewording of *Othello* simply paraphrases the characters' intentions and emotions which they directly communicate to the audience, as in this example:

OTELLO

Che ascondi nel tuo core? (*What are you concealing in your heart?*)

JAGO

(*mimicking Otello, while addressing the audience*) Che ascondo in cor, signore?
(*What am I concealing in my heart, sir?*)

OTELLO

'Che ascondo in cor, signore?' / Pel cielo, tu sei l'eco dei detti miei, nel chiostro / dell'anima ricetti qualche terribil mostro. (*What am I concealing in my heart, sir?* / *By heaven, you are the echo of my words, in the cloister / of your soul you lodge some horrible monster.*)

This section has explored the second, 'bottom-up' phase of the acting interpreter's process of verse-drama embodiment. Next section shall enquire into the last 'interactive' phase of this study.

5. Interactive phase

In this last 'interactive phase' of the analysis of the acting interpreters' embodiment of Shakespeare's verse drama, both 'top-down' and 'bottom-up' cognitive processes come to interact in the mind of the acting interpreter as s/he finds himself/herself engaged not only with the text, but also with its various interpretations by the other acting interpreters inter-acting with him/her and, finally, with the deepest sides of his/her own self. In the following section, therefore, an embodied-stylistic approach will be adopted to inquire into how the acting interpreter achieves involvement with verse drama, as well as with

the other acting interpreters in the process of physical enactment of the play. The objective is to speculate on the ways in which the acting interpreter schematically connects reality and virtuality in the process of interaction with the textual form. This mental/physical journey is accomplished through the interpreter's own experience of the formal organization of the poetic language, as well as through the way the other interpreters communicate to him/her their own experience of it. The assumption is that poetry interpretation represents the process of realization of the interpreter's 'self' within the representational contexts that the poetic form evokes in his/her own schemata. The acting interpreter's virtual dislocation into the iconic context of poetry, in fact, enables him/her to explore conscious and unconscious potentialities of self expression in imaginative and collectively-experienced situations which can be unfamiliar to his/her own schemata, thus broadening his/her physical and emotional experience.

At this stage, the acting interpreter can even feel free to diverge from the metrical pattern of the verses that s/he embodies in order to find his/her own authentic 'experiential voice' within the virtual context of the play that s/he shares with the other acting interpreters interacting with him/her. The empirical acting interpreter of this third and last phase of this study is Sir Derek Jacobi, the eminent British actor famous for his superb Shakespearean interpretations.⁶ The following retrospective protocol reported in this section shows the process by which Derek Jacobi, as acting interpreter, goes beyond the second bottom-up phase, mainly focused on the rhythmical dimension of Shakespeare's verse drama, to advocate an appropriation and authentication of a textual 'poetic voice' by turning it into an experiential 'dramatic voice' within a physical space of enactment. Indeed, his retrospective report shows evidence of how possessing and being possessed by the poetic language in such a way as to appropriate the text and assimilate it into his own being, allows him to start an interactive deconstruction of both the organization of the language in the text, and the organization of his own schemata. What follows is Sir Derek's report of his experiential embodiment of Shakespeare's verse drama:

⁶ Derek Jacobi has twice been awarded the Laurence Olivier Award and a BAFTA Award. He was knighted for his service to the British theatre and he holds also the Danish Knight 1st Class of the Order of Dannebrog for his interpretation of *Hamlet*. I wish to express my warmest thanks to Sir Derek for his active and constant collaboration with this research over the years, generously granting his availability to become a 'case-study subject' on several occasions during the rehearsals of various performances where he played principal and title roles. The present retrospective-report protocol was collected at the Barbican Theatre in London, where the Royal Shakespeare Company is based.

Protocol 10: *Retrospective report*

SIR DEREK JACOBI: "This is probably totally against what some like Sir Peter Hall would argue, whose views on this subject are very strict: tempo, the way of saying the lines, of working through the lines, all that is very strict. In that sense, it makes the text very clear, but I do not think it makes the text very interesting to listen to. I think that an actor should be given freedom to make the same kind of vocal and linguistic patterns with the text as he makes with a modern text, and the punctuation should not be treated with reverence; after all it is not the Bible he is acting. Therefore, be as creatively free as you are with a contemporary text. Certainly the line, the rhyme, the rhythm, the iambic pentameter in Shakespeare condition to a certain extent, but that is not the only thing because the plays are to be continually re-researched, re-developed, re-discovered, and you cannot take the same approach every time. So that by perhaps leaving the iambic pentameter apart for a while, you might discover something that maybe even Shakespeare himself was not aware of. I think that the actor must try to be as creative as possible, rather than just merely accepting pre-established interpretative patterns. [...] Even the audience who have seen or heard the play before have a degree of suspicion of it, because it is not going to be in the language that they fully understand, that they speak, but, what comes from the actor's mouth must come out from the actor's head, from the actor's body as the language he speaks. If it sits uneasily on the actor, if the actor seems to be speaking in a strange way that is unfamiliar to him, the actor then creates another layer of this dissociation with the audience. Therefore the actor has got to be absolutely at home with it as if it were his own language, also as if it were his 'spoken thought' and not a recitation. I think sometimes with having too strict ideas of the metre, and the rhythm, and the iambic pentameter, poetic language comes out as 'recited', it does not come out as 'spoken thought', so that recitation immediately places it in a bracket where it distances itself from the audience, because it is not a language immediately felt as real, so that the audience cannot experience it in a real way, because it does not sound real, it sounds 'special' – and it is special, but there must be a way of retaining that special quality, retaining that 'bloom' of poetry in the words, but at the same time, making the sound as if you are 'speaking thought', and you are not speaking a text. We don't think in iambic pentameter, Shakespeare wrote in iambic pentameter, and we can speak them, we can say them, but, today, we do not think in them, we do not feel in an iambic pentameter, and you've got to reconcile those two things. That is why, for me, personally, the iambic pentameter has to lose out. I'd rather go for the thought and the feeling and perhaps drop a few beats and a few rhythms. [...] I think that Hamlet is, of all the great classical parts, the prime personality part – i.e., there are as many Hamlets as there are actors who want to play him. I played Hamlet out of my own personality, out of my own centre, if you like. It is a big personality part, and what you are, how you look, how you sound, your particular charisma on the stage, or your particular personality, all invest Hamlet with his character. In this sense Hamlet is a blank and you can bring to him yourself, and every aspect of yourself, you don't have to, in a sense, re-chart and imagine and try to be something that you are not, because you can actually be yourself [...] Also Hamlet's relationship with his mother Gertrude is one of those central relationships in the play, and I have had three Gertrudes

and each one has been totally different, and each one has treated me in a different way, as an actor and as Hamlet – as a son, and again, depending on the actors playing it, and their ideas of what they want to do, or of what they want to feel, and your interpretation of how that has to change, you have to adjust your interpretation. After all, Hamlet isn't a one-man show, Hamlet depends for his existence very much on what everybody else is doing around him, very much so, because, in a sense, he is also a facet of all their personalities.”

Starting from Derek Jacobi's embodiment experience of the character of Hamlet in relation to the other actors interacting with him (the various actresses playing Gertrude, Hamlet's mother, to him), the 'closet scene' in *Hamlet* (III. 4, lines 8-136) was selected for the physical-theatre workshop of this third 'interactive' phase, with the purpose of guiding students/acting interpreters to the awareness that they can experience a simultaneous total embodiment of the first-, second- and third-person perspectives while appropriating voices in verse drama with other acting interpreters in a dramatic context. Evidence shall be provided of the extent to which acting interpreters embodying the characters of Prince Hamlet and the Queen his mother Gertrude achieved such shifting-perspective awareness by means of protocols reporting the 'embodied stylistic analysis' that they, on the one hand, consciously performed on the interaction between their own dramatic interpretations-in-progress and, on the other, operated retrospectively on their embodiments.

The choice of the extract from *Hamlet* was motivated by the fact that since the acting interpreters knew the whole context of the play, they could exploit the characters' general motivations that they achieved and embodied in the text. Creating conditions for acting interpreters to embody specific 'characters' within a 'contextualized poetic drama' entails four main objectives:

- 1) enabling the acting interpreters to shift their own identities into the characters' virtual ones, exploring all their facets and perspectives;
- 2) widening the scope of their identification by acknowledging other dimensions of the self;
- 3) enhancing their powers of dislocation into the characters' different states of mind and sensitivities;
- 4) enhancing their powers of emotional communication by negotiating the meanings that they infer from the poetic text with the other acting interpreters' subjective meanings and interpretations.

The acting interpreters that represented the subjects of this workshop physically and emotionally explored the 'closet scene' (with the violent exchange between Hamlet and Gertrude, his mother, ending with the apparition of the Ghost of the King, Hamlet's father) by focusing on the male and female characters' possible shifting perspectives. In such physical-theatre-workshop situation, acting interpreters spontaneously came to identify their first-person 'I' with the

second/third persons 'you' and 's/he', by empathically absorbing not only the different female/male perspectives, but also the different linguistic – and vocal – styles inherent in each character (as they came to interpret him/her), as well as each character's different 'bodily movements', and even image projections of his/her most hidden fantasies. In this sense, such a dramatic representation of poetic language was both interpersonal and ideational (Halliday 1994): for example, Hamlet's physical embodiment of his uncle, his father and even his mother are all parts of his own subjective, ideational mode of representing 'his own reality'. The female subject interpreting Gertrude, on the other hand, reacted to such a male representation in her own unexpected experiential terms. At the same time, however, such an ideational side is interpersonally rendered in the context of dramatic communication with the other characters – and even objects – as embodied by the other acting interpreters in the context of the physical-theatre workshop.

The protocol analyzed below includes 'think-aloud' and 'retrospective' reports. They were slightly edited with the addition of punctuation, omission of some non-relevant parts (signalled by dots), and the indication of the stressed syllables in bold – obviously without altering the subjects' words.

Protocol 11:

Think-aloud report

A. (Hamlet): "Now, mother, what's the matter? – I am extremely tense, I want my mother to understand me, but I'm too aggressive. I cannot control my tension."

C. *Third-person observer*: "Hamlet comes running to his mother's closet, stumbles and pushes everything on his way (*the other acting interpreters placing him obstacles with their bodies*). He gets to Gertrude, his mother, grabs her shoulders and shouts desperately *Now, mother, what's the matter?* This seems really a question he rather wants her to ask him. But she looks frightened."

B. (Gertrude): "I feel offended, threatened. *Hamlet, thou hast thy father much offended*. It's safer if I say that the king, Hamlet's uncle, not me, is offended. I transfer my feelings to my new husband."

A. (Hamlet): "She is escaping from her responsibilities. But I want her to share my view: *Mother, you have my father much offended*. We must make it more effective. We are 'playing antithesis'."

B. (Gertrude): "We are also 'playing status'. I feel threatened. We must make the language 'aggressive'. The rhythm of the iambic pentameter, perhaps, is not the right one"

B. Gertrude: *Hamlet, thou hast thy father much offended.*

A. Hamlet: *Mother, you have my father much offended.*

B. (Gertrude): "Let's stress it differently with a *Push-and-Pull* activity. You push me and I oppose resistance. Perhaps this would help us stress our meaning."

(*They do it by changing the stresses in the syllables of the iambic pentameter while Hamlet pushes Gertrude who opposes resistance*)

B. Gertrude: *Hamlet, thou hast thy father much offended.*

A. Hamlet: *Mother, you have my father much offended.*

A. (Hamlet): “Yes. it works. We stress ‘Hamlet’ as opposed to ‘Mother’, the informal ‘thou’ as opposed to the formal ‘you’: Hamlet is more formal in his language, you see? He says ‘Mother’, ‘You’. He keeps his distance from her. Another antithesis is ‘thy’ and ‘my’.”

B. (Gertrude): “This ‘shared line’: you interrupt me: I want to reassert my voice and you want to deny it”

B. Gertrude: *Have you forgot me?*

A. Hamlet: *No, by the rood, not so.
You are the Queen, your husband’s brother’s wife,
And, would it were not so, you are my mother.*

A. (Hamlet): “I want to give you another identity. The identity I see in you. *Come, come, and sit you down, You shall not budge – sit down! are you hurt?*”

B. (Gertrude): “No, it’s ok. Be careful. Let’s do it in another way. Just tell me calmly to sit down, do not use violence, and I’ll do it. I think it’s more effective.”

A. (Hamlet): “It’s in contrast with the words.”

B. (Gertrude): “The tension is already in the words.”

A. Hamlet: *You go not till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you.*

B. Gertrude: *What will thou do? Thou wilt not murder me? Help, ho!*

B. (Gertrude): “How shall we work on this? I feel like laughing. ‘Murder’ is exaggerated, isn’t it? Is Gertrude teasing Hamlet?”

A. (Hamlet): “I don’t think so. You should be scared.”

B. (Gertrude): “Do something to scare me!”

A. (Hamlet): “Look at me. I’m your mirror. I’ll show you *the inmost part of you.*”

Retrospective reports

D. External observer: “In the scene of the mirror, Hamlet put his face in front of his mother’s face, looking into her eyes. She started mirroring herself in it. She seemed pleased with her image. Each of her movements was reproduced by Hamlet. Then, slowly his face changed into a horrible expression when they said together *you may see the inmost part of you*, and she screamed frightened.”

B. Internal observer (Gertrude): “I was absorbed into Hamlet’s ‘mirror’, and he was reflecting back my image, distorted, as he was seeing it. I spoke his lines together with him, he was murdering my own identity to replace it with his view of me. I screamed *Thou wilt not murder me?* – I remembered reading about the Elizabethan metaphor of the ‘mirror’ replaced by the late-Renaissance metaphor of ‘anatomy’, dissection. He wanted to dissect my soul.”

A. Internal observer (Hamlet): “*Peace, sit down, / And let me wring your heart; for so I shall / If it be made of penetrable stuff.* While I said so with a cool voice, I stepped behind my mother’s shoulders. I think by this movement I wanted to take her perspective, I mean, I wanted to ‘become’ her perspective by imposing

my perspective on her. She fell on the floor saying *What have I done, that you dar'st wag thy tongue / In noise so rude against me?* I did not imagine that she was going to respond to me in that way. I started telling my lines: *Such an act / That blurs the grace and blush of modesty ...* and I realized that she was repeating the same lines: she was taking my view. My tone was firm and cool, she was desperate on the floor. I was really her conscience.”

E. External observer: “The scene of the ‘two pictures’ of the two brothers (the murdered king and the new one) was really powerful when Hamlet said: *Look here upon this picture, and on this, / The counterfeit presentment of two brothers.* I saw Hamlet becoming the image of his father and then of his uncle. He actually became them, he behaved like them and used their tones of voice. The king his father and the king his uncle were speaking in their own voices filtered by Hamlet’s voice. He was like a medium possessed by two ghosts.”

B. Internal observer (Gertrude): “When Hamlet told me *You cannot call it love; for at your age / The heyday in the blood is tame* I felt he really wanted to modify me. He is very mean. I’m not old.”

A. Internal observer (Hamlet): “*You cannot call it love* – ‘You’ is not addressed to my mother, but to myself: ‘you’ is ‘I’, and I am my mother. First, I became my father, then my uncle, now I’m her. Then, suddenly my voice became that of my uncle again, only that, this time – thanks to Gertrude’s physical response to my interpretation – my uncle’s voice evoked my inmost fear in front of my eyes: the image of my mother in love with my uncle.”

B. Internal observer (Gertrude): “At Hamlet’s words *In the rank sweat of an enseamed bed, / Stew’d in corruption, honeying and making love / over the nasty sty* I realized that there wasn’t Hamlet’s voice in those lines. That voice was the voice of his uncle: the beautiful, inviting voice of my new husband, and I imagined being with him, I was in love with his voice, till I whispered *O speak to me no more.* Then I realized Hamlet’s hysterical voice shouting *A murderer and a villain, / A slave that is not twentieth part of the tithe / Of your precedent lord,* but I was smiling at myself happily, completely detached from Hamlet, until I saw him collapsing on the floor like an old cloth as he said *A king of shreds and patches!* And his father’s Ghost appeared to him.”

The objective of this ‘interactive’ workshop was to verify the way in which acting interpreters make their interpretative processes overt within a group of other acting interpreters who physically interact with them and with the formal structure of the poetic text. It can be clearly noticed, therefore, that each of them allowed his/her own ‘self’ to be empathically and imaginatively absorbed into the other acting interpreters’ ‘displaced selves’. In this way, each acting interpreter became a third-person detached observer of his/her own and of the others’ dramatic interpretation of the poem without losing his/her first/second person involvement – which is here considered to be the very essence of the process of verse-drama embodiment.

6. Conclusions

This chapter has explored the embodied stylistic process of verse-drama interpretation in both theoretical and practical terms. By starting from an objection against the traditional body/thought dichotic way of considering schemata, it has been argued that the nature of schemata is intrinsically based on a body/thought unity, and that the only way for an interpreter of verse drama to subjectively access all the imaginative potentialities of its poetic language is by means of his/her own body, since the body is at the source of the individual's physical, emotional and intellectual experience. In this way, an empirical interpreter of the poetic language of verse drama, such as the poetic language in Shakespeare's plays, becomes an 'acting interpreter' who shares his/her own interpretation of poetic language with other acting interpreters in an actual space of enactment.

On the basis of these cognitive-experientialist premises, a number of case studies were carried out with two renowned stage actors and a director as research subjects, delving into their own experience of poetry embodiment on stage as 'acting interpreters'. Then, a series of drama workshops with empirical subjects/acting interpreters were also implemented, by grounding the enquiry initially, in the course of the first 'top-down' phase of this study, on the way in which they access and familiarize with the form of poetic language by means of their individual body/thought schemata, thus emphasizing the multiplicity of subjective responses that such an authentication can allow. This occurs as the acting interpreters perform their 'imaginative leap' into the virtual contexts achieved from the poetic language – which are often unfamiliar to their own schemata. This necessarily entails the assumption that acting interpreters – in their drama explorations by means of physical-theatre activities of improvisation on the original text to create parallel ones, as well as in their activities of creative re-writing of the text – activate a systematic cognition of their own subjective/affective pragmatic embodiment of Shakespeare's verse drama.

Then, the sense of unfamiliarity eventually triggered in the minds of the acting interpreters by the form of poetic language – which deviates from everyday language uses – prompt them to move to the second, 'bottom-up' phase of their verse-drama embodiment by focusing on the way the metrical structure of Shakespeare's verse contributes to the characters' expression of their personalities, motivations, and emotions. Finally, in the third, 'interactive' phase of the analysis, acting interpreters perform another 'imaginative leap', this time into the other acting interpreters' physical and emotional interpretations of the poetic language, thus interacting and identifying themselves with other perspectives in order to create a collectively-shared dramatic discourse of poetry in acting Shakespeare's plays out. Such processes

are centred on the setting of an imaginative relationship between the acting interpreters' body and the poetic language as they embody it in an actual space of enactment.

This principled approach is particularly suitable for the acting interpreters' *embodied stylistic analysis* of Shakespeare's verse drama, insofar as such a genre has the implication of a 'free direct utterance', whose figurative language and rhythm interpreters feel authorized to appropriate, thus enhancing their awareness of the gradual integration of the new knowledge conveyed by the poetic text into their own body/thought schemata in the process of collective dramatic interpretation. Finally, this study has also demonstrated how textual control is paradoxically significant in allowing multiplicity and variability in discourse interpretation. Therefore, it is important that acting interpreters never disregard the formal organization of the poetic text as the multiplicity of their own responses must always be placed in relation to that. Acting interpreters' use of self-monitored protocols has indeed enabled them to become aware of their own interpretative processes, and of the structure of Shakespeare's verse drama, so that they could subsequently retextualize their experience of poetry-enactment and perform an embodied stylistic analysis on their dramatic interpretation of the textual organization.

The outcome of such a procedure is that the formal aspects of the analysis can be repossessed by the acting interpreters under a wholly personal, individual dimension, insofar as they are not considered as inherent properties of the text (as the Structuralist approaches seem to imply), but rather they are the result of an ongoing imaginative negotiation of meaning. This chapter has tried to show precisely how such meaning-negotiation process actually involves both the poetic language of Shakespeare's original verse drama and the acting interpreters' individual physical, emotional and intellectual personalities in their creation and stylistic appreciation of new, original, and entirely subjective verse drama embodiments.

Bionote: Maria Grazia Guido is Full Professor of English Linguistics and Translation at the University of Salento (Italy), where she is also Director of the International Ph.D. Programme (Universities of Salento and Vienna) in 'Modern and Classical Languages, Literatures and Cultures' and of the Masters Course in 'Intercultural and Interlingual Mediation in Immigration and Asylum Contexts'. Her research interests are in cognitive-functional linguistics applied to ELF in intercultural communication and specialized discourse analysis. Her monographs include: *English as a Lingua Franca in Migrants' Trauma Narratives* (Palgrave Macmillan), *English as a Lingua Franca in Cross-cultural Immigration Domains* (Peter Lang), *Mediating Cultures* (LED), and *The Acting Reader, The Acting Translator, The Imaging Reader, and The Acting Interpreter* (Legas Publishing).

Author's address: mariagrazia.guido@unisalento.it

References

- Anderson R.C. and Pearson P.D. 1984. *A schema-theoretic view of the basic processes in reading comprehension*, in Pearson P.D. (ed.), *Handbook of Reading Research*, Longman, New York, pp. 255-292.
- Armstrong D.F., Stokoe W.C. and Wilcox S.E. 1995, *Gesture and the Nature of Language*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bachelard G. 1969, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston.
- Benjamin W. 1969. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*, Schocken, New York, pp. 1-26.
- Berry C. 1991, *The Actor and his Text*, Virgin Books, London.
- Brenkman J. 1984, *Culture and Domination*, Cornell University Press, Ithaca.
- Brook P. 1990, *The Empty Space*, Penguin, London.
- Chekhov M. 1953, *To the Actor: On the Technique of Acting*, Harper and Row, New York.
- Cook G. 1994, *Discourse and Literature*, Oxford University Press, Oxford.
- Cox C.B. and Dyson A.E. 1963, *Modern Poetry: Studies in Practical Criticism*, Edward Arnold, London.
- Culler J. 2007, *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca.
- De Man P. 1979, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven.
- Derrida J. 1978, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago.
- Derrida J. 1988, *The Ear of the Other*, Bison Book, London.
- Easthope A. 1983, *Poetry as Discourse*, Methuen, London.
- Ericsson A.K. and Simon H.A. 1984, *Protocol Analysis: Verbal Reports as Data*, The MIT Press, Cambridge, Mass..
- Genette G. 1976, *Figure III: discorso del racconto*, Einaudi, Turin.
- Guido M.G. 1999, *The Acting Reader: Schema/Text Interaction in the Dramatic Discourse of Poetry*, Legas Publishing, New York/Ottawa/Toronto.
- Guido M.G. 2005, *The Imaging Reader: Visualization and Embodiment of Metaphysical Discourse*, Legas Publishing, New York/Ottawa/Toronto.
- Guido M.G. 2013, *The Acting Interpreter: Embodied Stylistics in an Experiential Perspective*, Legas Publishing, New York/Ottawa/Toronto.
- Halliday M.A.K. 1994, *An Introduction to Functional Grammar*, Arnold, London.
- Halliday M.A.K. and Hasan R. 1989, *Language, Context and Text*, Oxford University Press, Oxford.
- Heidegger M. 1962, *Being and Time*, Blackwell, Oxford.
- Henle P. 1958, *Metaphor*, in Henle P. (ed.), *Language, Thought, and Culture*, Michigan University Press, Ann Arbor, pp. 173-195.
- Hillis Miller J. 1975, *Deconstructing the deconstructions*, in "Diacritics" 5, pp. 24-31.
- Hintikka J. 1989. *Exploring Possible Worlds*, in Allen S. (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of the Nobel Symposium 65*, de Gruyter, New York/Berlin, pp. 52-73.
- Johnson M. 1987, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, The University of Chicago Press, Chicago/London.
- Johnstone K. 1981, *Impro: Improvisation and the Theatre*, Methuen, London.
- Lakoff G. 1987, *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*, Chicago University Press, Chicago.

- Lakoff G. and Johnson M. 1999, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York.
- Linklater K. 1992, *Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text*, Theatre Communications Group, New York.
- McNeill D. 1992, *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought*, University of Chicago Press, Chicago.
- Nietzsche F. 1956, *The Birth of Tragedy*, Anchor Books, New York.
- Nietzsche F. 2009, *Thus Spoke Zarathustra*, Thrifty Books, Auburn.
- Nisbett R.E. and Wilson T.D. 1977, *Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes*, in "Psychological Review" 84, pp. 231-259.
- van Peer W. (ed.) 1989, *The Taming of the Text: Explorations in Language, Literature and Culture*, Routledge, London.
- Ricoeur P. 1978, *The metaphorical process of cognition, imagination, and feeling*, in Sacks S. (ed.), *On Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 143-159.
- Rumelhart D.E. 1977, *Toward an interactive model of reading*, in Dornic S. (ed.), *Attention and Performance VI*, Erlbaum, Hillsdale, N.J., pp. 573-603.
- Samuels S.J. and Kamil M.L. 1984, *Models of the reading process*, in Pearson D. (ed.), *Handbook of Reading Research*, Longman, London, pp. 793-811.
- Sartre J.P. 1948, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris.
- Stalnaker R. 2001, *On considering a Possible World as actual*, in "Proceedings of the Aristotelian Society" 65, pp. 141-156.
- Stanislavski K. 1981, *Creating a Role*, Methuen, London.
- Studdert-Kennedy M. 1987, *The phoneme as a perceptuomotor structure*, in Allport D.A. (ed.), *Language Perception and Production: Relationships between Listening, Speaking, Reading and Writing*, Academic Press, London, pp. 67-84.
- Todorov T. 1980, *Reading as construction*, in Suleiman S. and Crosman I. (eds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, N.J., pp. 67-82.
- Widdowson H.G. 1982, *Othello in person*, in Sinclair J. (ed.), *Language and Literature*, Allen and Unwin, London, pp. 41-52.
- Widdowson H.G. 1992, *Practical Stylistics: An Approach to Poetry*, Oxford University Press, Oxford.
- Widdowson H.G. 1993, *Getting in on the act. The representation of reality in drama*, mimeo, Institute of Education, University of London, London.

RIFORMULAZIONI E REINTERPRETAZIONI TRANSMEDIALI DI *ROMEO AND JULIET*

PIETRO LUIGI IAIA

Abstract – This chapter examines a selected corpus of multisemiotic reformulations of *Romeo and Juliet*, which is subject to multimodal processes of re-narration and re-interpretation that are meant to make Shakespeare’s tragedy more accessible to different types of implied receivers, according to their age, gender and familiarity with the media hosting the retextualizations. Three case studies shall be explored: a short clip produced for the British Council and available on the Internet in the context of the *Shakespeare Lives!* festival; an online video game commissioned by ‘Shakespeare Country’ in order to promote Warwickshire county to international tourists as well as to introduce children and younger receivers to the basic story of *Romeo and Juliet*; an amateur video game that resorts to discourse hybridization between the original text, intralinguistic simplification and the style of ‘Japanese role-play games’ in order to foster an interactive re-enactment of the play. By means of multimodal analyses of the selected corpus of extracts, this chapter will enquire into the cognitive-functional nature of the ‘transmedial reformulations’ under discussion, revealing the influence of the authors’ expectations concerning implied receivers on the verbal and multimodal aspects of target versions, and the pragmatic inferences that senders wish to prompt in viewers and players through the associations between register features, lexical and structural dimensions, and non-verbal characteristics.

Keywords: *Romeo and Juliet*; multimodality; transmedial reformulation; multimodal hybridization; Critical Discourse Analysis.

1. Introduzione

In occasione del quattrocentesimo anniversario della morte di William Shakespeare, la rassegna *Shakespeare Lives!*, a cura di *British Council* e *The GREAT Britain Campaign*,¹ ha ospitato un nutrito numero di iniziative su molteplici mezzi di comunicazione, da internet, alla televisione, al teatro. Tra queste, diverse hanno coinvolto *Romeo and Juliet*, quella “comedy that turns out tragically” (Wain 1964) composta tra il 1594 e il 1596, incentrata sull’innamoramento di due ragazzi italiani osteggiato dalle famiglie di

¹ <https://www.shakespearelives.org>.

appartenenza, e dotata di enorme successo, come testimoniato dalla ripresa, anche in contesti quotidiani, dei dialoghi e dei momenti più celebri, e dalla quantità di rifacimenti e riformulazioni del testo, molto spesso soggetto per trasposizioni cinematografiche e televisive (si consideri, a titolo esemplificativo, Minutella 2013). Questo studio intende soffermarsi sul potenziale ‘transmediale’ (Jenkins 2014) del testo inglese attraverso un’indagine di tre ricomposizioni multimodali della storia – un corto e due videogiochi – per delineare come le strategie di resa audiovisiva adoperate esprimano la volontà di rendere *Romeo and Juliet* accessibile a diversi tipi di destinatari, da quelli più giovani, a quelli più avvezzi all’uso dei media interattivi, perfino a potenziali turisti internazionali. Ancora, questo esame critico delle interazioni tra componenti linguistiche ed extralinguistiche in chiave cognitivo-funzionale servirà a introdurre un nuovo concetto – di *transmedial reformulation* – con il quale designare una specifica forma di traduzione che coinvolge più risorse semiotiche e canali di comunicazione nella ricezione delle *source versions* e relativa trasformazione in *target texts*.

Nella sezione successiva si chiariranno i concetti di ‘multimodalità’ e ‘transmedialità’, presentando le ritestualizzazioni come processi caratterizzati da modalità di trasmissione dei livelli semantici e comunicativi tarate sulla conoscenza condivisa dei riceventi presunti e sulle peculiarità del mezzo scelto (Sezione 2). Successivamente, dopo aver specificato i criteri di selezione del campione di testi (Sezione 3), nell’analisi si sottolineeranno le strategie di adattamento e re-interpretazione transmediali operate dagli autori e i gradi di equivalenza alla tragedia originale (Sezione 4).

2. Comunicazione multimodale e riformulazione transmediale

Romeo and Juliet è intesa in questo studio come oggetto principale e fattore scatenante di processi di comunicazione multimodale e transmediale tra autori e destinatari presunti. Sotto la definizione di ‘autori’ non si annovera solo William Shakespeare, ma anche chi ha scritto e prodotto le riformulazioni che saranno esaminate. Infatti, pur mantenendo alcuni elementi principali che permettono di collegare tali rielaborazioni al testo principale, come l’alternanza tra tono tragico e comico (Dickey 1957, p. 73; Wain 1964), il conflitto tra le famiglie Montague e Capulet e l’“asserzione della mascolinità e del potere sessuale maschile” (Roberts 1998, p. 89), ogni composizione multimodale è connotata in maniera singolare, vicina alle caratteristiche degli spettatori intercettati quali destinatari principali. In altre parole, un linguaggio ricercato, trascrizioni testuali di parti della tragedia, e perfino ricollocazioni temporali o il ricorso a tecniche di animazione sono

tutti tentativi di rendere più gradito il testo originale – vera e propria *source version* – ai desiderati *implied receivers*, diversi per abitudini d’uso della tecnologia, familiarità con la fonte shakespeariana ed effetti perlocutori (Austin 1962) da attivare.

In questo senso, si conferma la natura cognitivo-funzionale (Langacker 2008) della costruzione audiovisiva (Kress, van Leeuwen 2006), ossia delle forme d’interazione tra molteplici risorse semiotiche (Widdowson 2004), che risente della dimensione ideologica (Fairclough 2015) e linguistico-culturale di emittenti e destinatari (Kress 1993). Ne consegue che anche l’intreccio tra parole, colonna sonora e immagini è un’operazione socio-semiotica (Halliday 1978; van Leeuwen 2005) tenuta a suggerire e stimolare appropriati processi di interpretazione e inferenza pragmatica, e che la decodifica condivisa di questo tipo di testi è facilitata dall’appartenenza alle stesse comunità discorsive (Kramsch 1998), i cui membri sono accomunati dagli *schemata* socio-culturali di percezione e rappresentazione della realtà (Widdowson 2007). Per quanto riguarda questo studio, i destinatari impliciti delle tre riformulazioni di *Romeo and Juliet* sono rintracciabili nel registro linguistico e nelle proprietà del mezzo di comunicazione prescelto. Con questa affermazione si vuole evidenziare come pure le regole d’uso e consumo di film, video *online* e videogiochi si debbano includere tra gli elementi che contribuiscono ai modi di trasmettere la forza illocutoria di chi crea (e ricrea in traduzione) un testo (Pym 2003). Più esplicitamente, la consapevolezza di passare transmedialmente da un’opera su carta o nata per il teatro a una riduzione per la televisione o le console di *video games* si ripercuote sui processi di adattamento e ottenimento dei gradi di equivalenza alla *source version*, legati alle aspettative concernenti il target di riferimento dei diversi tipi testuali mono e multimodali. Il concetto di ‘transmedialità’ è perlopiù adoperato negli studi recenti sull’analisi testuale (Jenkins 2014) per descrivere l’abitudine di film quali *The Blair Witch Project* e *The Matrix*, o serie come *Lost*, di iniziare a raccontare le trame nei cinema, in televisione o sulle piattaforme *streaming*, per espanderle in cartoni, in corti creati esclusivamente per altri media, e perfino in videogiochi. Proprio questi ultimi si prestano da tempo alla produzione di storie transmediali: la serie *.Hack*, ad esempio, coinvolge console, animazione televisiva e anime di origine giapponese, e anche titoli più famosi quali *Final Fantasy*, *Assassin’s Creed* e *Super Mario* sviluppano le relative trame in episodi disponibili su vari *hardware*, tra cui i dispositivi mobili di ultima generazione. Per queste ragioni, l’aggettivo ‘transmedial’ è stato associato prevalentemente al processo di “*transmedial storytelling*” (Jenkins 2014), per denotare un impianto narrativo che “*unfolds across multiple media platforms*” (Jenkins 2014, p. 97), ovvero che destina diversi elementi dei *plot* a tutte le sedi di distribuzione, attivando una sorta di gioco interattivo con destinatari ed

estimatori e stimolando addirittura una forma autoriale collaborativa (“*collaborative authorship*”), che rende i riceventi degli “*archeologists collecting textual pieces and enacting a new audiovisual reading practice [...] of all possible levels of meaning*” (Moschini 2014).

Attraverso *Romeo and Juliet*, però, si vuole qui far evolvere l’apporto della transmedialità agli studi linguistici e sulla traduzione, estendendo l’attributo ‘transmediale’ a tutti i processi comunicativi che possono coinvolgere un’opera, non solo a quelli che ampliano i relativi universi narrativi per aggiungere dettagli alla trama, ma pure alle azioni che servono a rinnovare la capacità di un testo di adattarsi a diversi pubblici e gusti; una peculiarità, questa, che è distintiva di opere di culto, poiché permette agli spettatori e a chi desidera rielaborare la fonte “*to break, dislocate, unhinge*” (Eco 1985) il messaggio principale, e che ai fini di questa ricerca spinge a parlare non tanto di *transmedial storytelling*, ma di *transmedial reformulation*. Attraverso questa definizione si delinea una strategia che amplifica la già nota conformazione della traduzione polisemiotica (Dusi 2015; Matthiessen 2001), perché nella sua esecuzione si integrano anche diversi canali e mezzi di comunicazione. Applicabile in ottica tanto interlinguistica quanto intralinguistica (come nei casi di studio esaminati), la *transmedial reformulation* è caratterizzata dagli stessi livelli di analisi delle forme già conosciute di traduzione – dai vari gradi di equivalenza, al rispetto delle dimensioni denotativo-semantiche e connotativo-pragmatiche del testo originale (Sager 1997) – ma si distingue per il coinvolgimento di almeno due canali differenti nella dislocazione di un testo da una forma testuale (per esempio, un romanzo o una tragedia per il teatro) ad un’altra (quale un videogioco). Anche in questa forma di traduzione le modifiche alla composizione di un testo (incluse quelle multimodali e multimediali) servono ad adattare le fonti al costrutto ideologico di *implied receivers*, influenzato dai rispettivi contesti linguaculturali di provenienza ma anche, data la moderna espansione e virtualizzazione dei confini delle comunità discorsive garantite dallo sviluppo tecnologico (Iaia 2016), dal ruolo di utenti di determinati tipi testuali (quali serie televisive e videogiochi) e relativi generi. Riconoscendo la natura transmediale non solo della narrazione ma proprio delle formulazioni e riformulazioni multimodali è dunque possibile esaminare in maniera critica la misura in cui gli elementi linguistici ed extralinguistici contribuiscono all’attivazione dei processi di inferenza discorsiva (Levinson 1983) necessari per rendere accessibile la forza illocutoria e suscitare determinati effetti perlocutori anche quando gli utenti sono dall’altra parte di diversi mezzi comunicativi, fornendo infine nuovo supporto allo sviluppo degli aspetti di ricerca e applicativi dei *Translation Studies* (Di Giovanni *et al.* 2012; Díaz Cintas 2004).

3. Metodologia

Nelle sezioni 4.1 e 4.2 si esamineranno un breve film e due videogiochi che pur mantenendo alcuni tra i temi principali della tragedia in discussione, quali l'amore contrastato tra i due giovani o la rivalità tra le rispettive famiglie, propongono usi degli elementi linguistici ed extralinguistici che dipendono dalla percezione cognitiva dei destinatari presunti. In questo modo, il passaggio da un video disponibile su *YouTube* a un videogioco con finalità educative e promozionali, e a un progetto scolastico caricato *online* permetterà di studiare le relazioni tra le composizioni multimodali e i diversi visualizzatori e giocatori, per evidenziare come le interazioni tra un linguaggio che richiama il registro poetico, le caratteristiche delle immagini e dei suoni e alcuni fenomeni d'ibridazione audiovisiva tra generi e *multimodal channels* differenti puntino ad attrarre determinati tipi di riceventi. Gli oggetti di studio sono:

- *Star Cross'd: A Contemporary Take on Shakespeare's Romeo and Juliet*, un corto disponibile sul canale *YouTube* del *British Council*, prodotto e distribuito in occasione della rassegna *Shakespeare Lives!*;
- *Romeo: Wherefore Art Thou*, videogioco *online* ufficiale della contea di Warwickshire, sviluppato principalmente come forma di promozione turistica ed educativa;
- *Romeo and Juliet: The Video Game*, videogioco amatoriale creato e pubblicato da un utente *YouTube*, che rielabora i momenti chiave della storia attraverso l'ibridazione discorsiva tra testo shakespeariano, semplificazione intralinguistica e stilemi del genere 'gioco di ruolo alla giapponese'.

Attraverso questa analisi si cercherà di confermare la definizione di *Romeo and Juliet* come testo capace di adattarsi a diversi estimatori – storici e più recenti – e canali comunicativi, e di iniziare a fornire esempi di riformulazioni transmediali.

4. Analisi

4.1. Analisi di *Star Cross'd*

Prodotto in occasione del quattrocentesimo anniversario della morte di William Shakespeare, *Star Cross'd: A Contemporary Take on Shakespeare's Romeo and Juliet* avverte già dal titolo del suo procedimento di

riformulazione e ricollocazione temporale della storia.² Precisamente, l'autrice e regista del corto, Laura Docknill, ambienta la storia su una spiaggia che ospita due furgoncini per la vendita di gelati, appartenenti a due famiglie – proprio Montague e Capulet – in lotta per ottenere il maggior numero di clienti. *Star Cross'd* rispecchia la proprietà di distinzione tra *transmedial storytelling* e *transmedial reformulation* (Sezione 2), non stravolgendo o sviluppando le fondamenta della trama principale, ma ribadendo esplicitamente la natura di rifacimento della fonte attraverso i rimandi alle seguenti aree: (i) la natura teatrale della storia; (ii) l'origine italiana delle famiglie in lotta tra loro; (iii) le associazioni linguistiche al testo originale.

Per quanto riguarda il primo criterio, la disposizione dei furgoncini e lo svolgimento della trama in un unico ambiente ricordano un palco teatrale, come si evince dalla Figura 1 riportata di seguito:

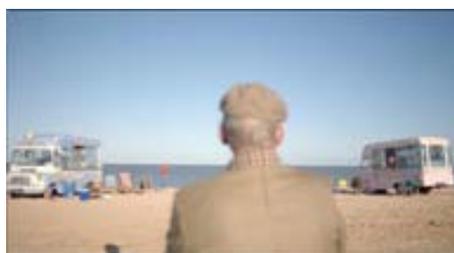


Figura 1
La spiaggia di *Star Cross'd*.

L'eredità teatrale è evidenziata anche dalla presenza dell'uomo di spalle, che è nella tipica posizione di chi assiste a una messa in scena, ma che nel corto ha pure la funzione di narratore. Anche quest'ultimo elemento esplicita il processo di *transmedial reformulation*, poiché fornisce una dimensione audiovisiva a un personaggio presente generalmente su carta o sul palco. Si considerino, in questo senso, le seguenti parole, che aprono il video e ricordano il prologo della tragedia:

Narrator: This English beach is where we lay our scene.
Summer in reach and life is but a dream.

Il prologo – “*Two households, both alike in dignity / In fair Verona, where we lay our scene*”³ – viene ripreso anche alcuni secondi dopo, quando sempre il narratore chiarisce che le due famiglie sono in lotta da tempo:

² Il video è disponibile sul canale *YouTube* del *British Council*, al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=gqkq7gRNkE>.

³ I testi in inglese di *Romeo and Juliet* sono tratti da: <http://www.shakespeare-online.com/plays/romeoscenes.html>.

Two houses, both alike in common crime,
 laced with bad blood and history divide.
 Flesh bites a bullet to the grave's bed sheets,
 revenge is bitter, but the ice cream's sweet.

Dall'estratto precedente emerge pure la ricercatezza del testo, ricco di rime e assonanze, rinnovando in tal modo il collegamento tra *source* e *target texts*. La struttura teatrale è inoltre evidente nella permanenza del sostantivo "scene", 'scena', nelle parole del narratore, a simboleggiare la natura di rappresentazione da parte degli attori. Infatti, riprendendo in trascrizione multimodale la figura 1, quello che l'anziano personaggio dice e la sua apparizione in video, è possibile attivare determinati processi d'inferenza pragmatica, in particolare di tipo implicativo (come indicato dal segno '+>'):

| Riga | Dimensione visiva | Dimensione acustica | Descrizione |
|------|---|---|---|
| A |  | [campane in lontananza] | Un uomo di spalle in primo piano; sullo sfondo due furgoncini sfocati |
| B |  | [inizia una musica drammatica e solenne] | I furgoncini sullo sfondo vengono messi a fuoco; l'uomo in primo piano diventa sfocato |
| C |  | <i>This English beach is where we lay our scene</i> | Inizia la rappresentazione; un bambino è dubbioso su quale furgoncino scegliere per l'acquisto del gelato |

Tabella 1

Trascrizione multimodale di una porzione dell'inizio di *Star Cross'd*.

- (1) A+B (dimensione visiva) +> una disposizione da palco teatrale, con pubblico e delimitazione delle quinte
- (2) A+B (dimensione acustica) +> la rappresentazione ha un tono drammatico e serio
- (3) C (dimensione visiva) +> la rappresentazione parla di due famiglie in conflitto
- (4) C (dimensione lessicale) +> la rappresentazione, ambientata su una spiaggia inglese, ha una natura teatrale

Analoghe forme di riformulazione multimodale di tipo transmediale della rivalità tra le due famiglie sono proposte per mezzo di altri elementi visivi nel corto in esame, confermando il processo anticipato dall'inferenza (3). Allo sguardo dubbioso del bambino e alla collocazione dei furgoncini, visibili

nella trascrizione di sopra, si aggiunge per esempio la comunicazione per mezzo dei cartelloni con le specialità alimentari in vendita, esposti all'esterno degli esercizi commerciali:

| Riga | Dimensione visiva | Descrizione |
|------|---|--|
| D |  | Un giovane è affacciato; il colore dominante del furgoncino è l'azzurro; il cestino per i rifiuti è sulla sinistra e sulla destra si legge: " <i>Mister Softee</i> ", " <i>Freshly made just for you!</i> ", e " <i>Montague Whip</i> " |
| E |  | Una giovane è affacciata; il colore dominante del furgoncino è il rosa; il cestino per i rifiuti è sulla destra e sulla sinistra si legge: " <i>Traditional Ice Cream</i> ", " <i>Freshly made specially for you</i> ", e " <i>Capulet Scoop</i> " |

Tabella 2

Analisi della rappresentazione multimodale della contrapposizione tra le due famiglie.

(5) D+E (dimensione visiva e verbale) +> le due famiglie esprimono e vivono due realtà contrastanti

Mentre la casa di Romeo è specialista nella produzione e vendita di gelati più soffici e montati, i *Montague Whip*, Giulietta si trova, invece, a proporre i *Capulet Scoop*, comunicando in maniera multimodale, anche attraverso la contrapposizione di colori, che Montague e Capulet sono uniti solo dalle radici italiane. Pure quest'ultimo elemento si può presupporre (in segni, '>>') da alcuni tratti extralinguistici della messa in scena: l'abbigliamento degli uomini, per esempio, che richiama una rappresentazione stereotipata già vista in altri testi audiovisivi (Hart 2007), o la presenza di icone cristiane, come è visibile nella Tabella 3:

| Riga | Dimensione visiva | Descrizione |
|------|---|--|
| F |  | Icona religiosa del Cristianesimo nel furgoncino di Giulietta |
| G |  | Uomini intenti a radersi, fare giochi di società, usare un pallone da calcio e leggere il giornale nel furgoncino di Romeo |

Tabella 3

Trascrizione multimodale dell'indicazione stereotipata delle origini di Romeo e Juliet in *Star Cross'd*.

(6) F+G (dimensione visiva) >> i protagonisti sono d'origine italiana.

Le immagini, dunque, sono sfruttate per trasmettere la rivalità tra le due case e supportare quelle opposizioni trasmesse anche per mezzo delle parole. La rappresentazione più esplicita della lotta, comunque, si ha dopo il secondo minuto, quando in una lunga scena al rallentatore diversi membri delle due famiglie iniziano a lottare:



Figura 2
La lotta tra Montague e Capulet.

La presenza di uomini, donne e bambini nella scena appena riportata indica, infine, la storicità del conflitto, e ancora una volta le immagini sono supportate dalle dimensioni semantiche, lessicali e di registro del copione:

Narrator: Two houses, both alike in common crime,
laced with bad blood and history divide.

Romeo: Our families war with heritage hate.
Competitive, arguing, bargaining rates.

Female voice: There's only room for one van on this earth!

Juliet: And love is far away, blood on the sand.
Capulets smash windows with baseball bats!

In tutti e quattro i frammenti si ripetono parole appartenenti alle sfere semantiche della lotta e della violenza, da “*blood*”, ‘sangue’, a indicare quello versato nel corso dei disordini causati e non solo i legami di parentela, a verbi come “*smash*” e mezzi quali “*baseball bats*”, che rimandano alla violenza usata nei confronti dei rivali, fino a “*war*” e “*hate*”, rispettivamente ‘guerra’ e ‘odio’, per rimarcare che sulla spiaggia di *Star Cross’d* potrà restare “solo un furgoncino” e che i sentimenti d’amore sono ormai “lontani”.

Una delle proprietà distintive non solo di questo corto, ma anche degli altri testi oggetto di studio è il mantenimento quasi interamente fedele di alcune parti della tragedia, solitamente le più significative per l’avanzamento della trama. Anche questo si ritiene un elemento proprio delle operazioni di *transmedial reformulations*, poiché si ricorre a tali stratagemmi per non celare la paternità del testo fonte, attivando analogie con i processi di traduzione più convenzionali, che attraverso associazioni e rimandi alle

source versions determinano diversi gradi e tipi di equivalenza. Un esempio, in questo senso, sono le seguenti parole dei due innamorati:

Romeo: Oh, she speaks. Say something, bright angel.

Juliet: Please don't swear by the ferocious ocean,
that hunts our fatal divide like poison.

Romeo crea un legame immediato con la seconda scena del secondo atto, quando sente la voce della sua innamorata. Nel video in esame, il ragazzo guarda Giulietta nel furgoncino di fronte al suo e rimane estasiato, pronunciando parole molto simili alle originali, quando così la prega: “*She speaks. / O, speak again, bright angel*”. Allo stesso modo, la parziale riformulazione della richiesta di lei, “*O, swear not by the moon, th'inconstant moon*”, serve a confermare la diversa ambientazione, sostituendo la luna con l'oceano, mantenendo ad ogni modo le stesse dimensioni connotative di imprevedibilità e scarso controllo degli elementi naturali. Infine, nelle parole di Giulietta in *Star Cross'd* è rintracciabile un altro rimando alla storia di riferimento: le acque tengono i due divisi come farebbe del “veleno”, quell'oggetto che – nella *source version* – pone fine alla vita dei due protagonisti. Ultimo legame con la fonte teatrale è la chiusura per bocca del narratore:

Narrator: Rings on their fingers, bloodline a fresh seam,
let love be their witness, over ice cream.

Pure in questa resa transmediale è l'uomo a chiudere ricordando che i due protagonisti hanno sofferto e sono diventati vittime per l'incapacità di vivere il loro sentimento, come suggerito da sostantivi come “*rings*”, “*love*” e “*bloodline*”, che ribadiscono la centralità dei temi dell'unione tra innamorati (rappresentato dal riferimento agli anelli) e dei legami di parentela, mentre il “gelato” alla fine rimarca l'ambientazione alternativa di questa re-interpretazione transmediale.

Sebbene la storia si consumi su una spiaggia, la struttura principale della tragedia non è modificata e l'autrice non aggiunge particolari che integrano o riscrivono in maniera sostanziale la trama pensata da Shakespeare. In virtù di queste ragioni, si ritiene *Star Cross'd* un chiaro esempio di riformulazione semiotica di tipo transmediale, poiché attraverso ulteriori canali comunicativi – non solo parole, ma anche immagini e musiche – si adatta la *source version* per un pubblico contemporaneo e trasversale a livello anagrafico e di esperienza con la storia di *Romeo and Juliet*, provando eventualmente a fare avvicinare anche nuove persone alla versione originale. Gli stessi criteri di selezione e riformulazione della fonte shakespeariana sono presenti negli altri due testi selezionati, i videogiochi dei quali si parla nella sezione seguente.

4.2. Analisi dei videogiochi selezionati

La relazione transmediale tra *source* e *target texts* già evidenziata è presente anche in *Romeo: Wherefore Art Thou* e *Romeo and Juliet: The Video Game*, che rimaneggiano i temi principali dell'opera shakespeariana per raggiungere diversi tipi di destinatari grazie alle loro composizioni multimodali.

Romeo: Wherefore Art Thou è un videogioco sviluppato con la tecnologia Flash e disponibile online, commissionato dall'ente *Shakespeare Country* per promuovere le attività turistiche della contea di Warwickshire. La struttura elementare del gioco e i controlli semplificati (è sufficiente far muovere e saltare l'avatar virtuale di Romeo) permettono di presumere la preferenza per un pubblico che solitamente non usa i *video games*, e sembra che proprio l'elevato livello di accessibilità abbia contribuito al successo del titolo che, di fatto, è ora disponibile in diversi siti che ospitano videogiochi creati con lo stesso *software*.⁴ A conferma della sua natura di *transmedial reformulation*, anche in questo caso gli autori non cambiano le fondamenta della storia dell'amore contrastato tra i due giovani, ma preservano specifici temi principali per attirare l'attenzione di determinati *target receivers* e sviluppare una strategia promozionale di successo. Se, nel caso di *Star Cross'd*, tali richiami erano esplicitati dalla trascrizione di alcuni versi originali, dai temi dell'amore, della violenza e della rivalità tra famiglie (Sezione 4.1), in *Romeo: Wherefore Art Thou* i rimandi sono principalmente nella presenza dei due protagonisti e dello stesso William Shakespeare (che compare alla fine di ogni livello e per comunicare il punteggio raggiunto dal giocatore – si veda la Figura 3 di seguito) e nell'apparizione di alcuni oggetti presenti nella fonte:

⁴ Sul successo del videogioco, si legga l'articolo del *Daily Mail* "Shakespeare Country's Online Romeo and Juliet Game Attracts 22 Million Fans" (<http://www.dailymail.co.uk/travel/article-1248431/Shakespeare-Countrys-Romeo-wherefore-art-thou-game-goes-viral.html>), mentre l'alto numero di siti che ospitano momentaneamente *Romeo: Wherefore Art Thou* è riscontrabile con una semplice ricerca sui motori di ricerca online, impostando come *query* il titolo del videogioco.



Figura 3

La rappresentazione virtuale di Romeo, William Shakespeare e Giulietta in *Romeo: Wherefore Art Thou*.

Iniziando dai personaggi, è possibile già dall'inizio dell'avventura essere informati da Romeo sul suo obiettivo:

Romeo: I must find Juliet and show her how much I love her!

La forma visiva delle persone e dei luoghi – che richiamano i cartoni animati – ma anche le parole di Romeo, molto semplici, indicano l'ampio spettro di pubblico al quale gli autori intendono rivolgersi e la persistenza di fini di promozione turistica, come confermato dalla seguente trascrizione multimodale:

| Riga | Dimensione visiva | Dimensione verbale |
|------|---|---|
| H |  | <ul style="list-style-type: none"> - Shakespeare Country - Explore England's England - <i>Act complete</i> - <i>Level total</i> - <i>Game total</i> - <i>Continue</i> - Visit Shakespeare Country website |

Tabella 4

Trascrizione multimodale della Figura 3.

(7) H (dimensione visiva + dimensione verbale) +> interrelazione tra finalità ludica e d'intrattenimento (testo in *corsivo* in tabella), e di promozione turistica (testo in **grassetto** in tabella)

Non ci sono, infatti, rime e assonanze o associazioni ricercate come nel caso precedentemente analizzato, ma il giovane si limita a comunicare il suo obiettivo, creando così un legame basilare, ma essenziale, con la tragedia. Precisamente, nella prima parte delle parole di Romeo, l'uso del modale “*must*” permette ai giocatori di riconoscere l'impegno e la perseveranza che

impiega per perseguire il suo obiettivo, mentre la ripetizione dei riferimenti a Giulietta e l'uso frequente del pronome “*her*” nello stesso enunciato conferma la semplicità del testo e il considerevole livello di accessibilità. In effetti, conosciute le finalità promozionali del progetto e quindi supponendo la previsione di potenziali turisti internazionali tra i giocatori presunti, sembra ragionevole reputare il ricorso a un inglese semplificato (che potrebbe fungere quasi da ‘lingua franca’) motivato dalla volontà di raggiungere persone con diversi livelli di conoscenza della lingua per loro straniera, poiché la presenza di messaggi più complessi avrebbe potuto ripercuotersi sul grado di accessibilità delle comunicazioni a schermo. Lo stesso livello di semplicità è anche nella distribuzione dei ruoli tra i personaggi del titolo. Romeo, infatti, si comporta in alcuni casi anche come narratore, aiutando il pubblico a familiarizzare con i requisiti per completare i livelli e con le opzioni di controllo:

Romeo: Use the LEFT and RIGHT arrows key to move me around Shakespeare Country

Romeo: Earn points by collecting the chapters from Shakespeare’s plays

Romeo: To reach Juliet I must find all the roses hidden in each act to continue onto the next act.

Negli estratti precedenti è confermata la poca profondità dei testi, ma pure le strategie di collegamento all’opera madre. Anche in questo caso, infatti, si usa un lessico che rimanda alla sfera teatrale: ogni livello è denominato “*act*”, ‘atto’, mentre attraverso “*chapters*” e “*Shakespeare’s plays*” gli autori si connettono alla natura letteraria del testo originale. Infine, è interessante notare che per avanzare negli atti e trovare Giulietta il giocatore deve raccogliere tutte le rose presenti. Quest’ultimo è un altro collegamento forte all’opera di Shakespeare, essendo la rosa uno dei più celebri oggetti di discussione per i due innamorati; per questo, il suo inserimento nel gioco in esame supporta l’inclusione di *Romeo: Wherefore Art Thou* nel gruppo delle riformulazioni transmediali, poiché non sono identificabili deviazioni dall’opera principale (criterio fondamentale per la definizione di ‘*transmedial storytelling*’), ma solo adattamenti di natura cognitivo-funzionale, mediante i quali gli autori rendono l’intenzione comunicativa originale più vicina al tipo di pubblico presunto.

Le stesse dinamiche sono presenti anche in *Romeo and Juliet: The Video Game*, disponibile su *YouTube* e creato da un ragazzo per una ricerca scolastica. La sua presenza in questo studio è giustificata dalla pubblicazione sulla piattaforma di condivisione video, che permette al gioco di essere potenzialmente disponibile a chiunque disponga di una connessione internet (ed infatti, al 15 settembre 2018 il file conta 714 visualizzazioni). Per questa

resa transmediale l'autore ha elaborato fenomeni di ibridazione audiovisiva, conferendo uno stile che la rende ascrivibile al genere *J-RPG*, acronimo che indica i giochi di ruolo alla giapponese, che hanno tra gli esponenti più famosi le serie *Dragon Quest* e *Final Fantasy*, e che spesso sono caratterizzati (in particolare nei loro episodi più iconici) da visuale isometrica con fondali statici o prerenderizzati e personaggi formati da pochi *pixel* che parlano prevalentemente mediante finestre testuali, come si può notare nella figura seguente:



Figura 4

Estratti di *Final Fantasy VI* (Square Enix, 1994; sopra) e *Lost Sphear* (Square Enix, 2018; sotto), come esempio di rappresentazione multimodale convenzionale del genere ‘gioco di ruolo alla giapponese’.⁵

Come evidenziato in *Star Cross'd*, anche in questo videogioco sono stati inseriti testi che richiamano in maniera esplicita la *source version*. Si considerino, a titolo esemplificativo, i seguenti estratti:

⁵ L'immagine di *Final Fantasy VI* è disponibile su: <https://www.tomshw.it/top-10-migliori-giochi-ruolo-giapponesi-41382-p11>; l'immagine di *Lost Sphear* su: <https://www.polygon.com/2018/2/5/16966110/lost-sphear-review-ps4-pc-nintendo-switch>.

| Riga | Dimensione verbale della riformulazione transmediale | Dimensione verbale della <i>source version</i> |
|------|--|--|
| I | Romeo: I am sorry for touching your hand with mine which is unworthy. Juliet: You have done me no wrong by that. Romeo: Well let lips do as hands do. | Romeo: If I profane you with my unwortheiest hand [...] Juliet: Good pilgrim, you do wrong your hand too much, / which mannerly devotion shows in this [...] Romeo: O, then, dear saint, let lips do what hands do |
| J | Romeo: Light breaks through the window. Juliet: Oh Romeo, oh Romeo! Wherefore art thou, Romeo? Even if his name was something else I would still love him. | Juliet: O Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo? [...] O, be some other name! / What's in a name? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection which he owes / Without that title. |
| K | Prince: Everyone is punished as the Montagues lost Romeo, the Capulets lost Tybalt and Juliet, and I have lost Mercutio and Paris. Never was a story more voe [<i>sic</i>], than this of Juliet and her Romeo. | Prince: O glooming peace this morning with it brings; / The sun, for sorrow, will not show his head; / Go hence, to have more talk of these sad things; / Some shall be pardon'd, and some punished: / For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo. |

Tabella 5

Semplificazione della dimensione verbale originale nella riformulazione transmediale esaminata.

I dialoghi e il monologo appena trascritti rispecchiano parzialmente le controparti dell'opera teatrale. Ad esempio, dopo che i due giovani si incontrano al ballo e Romeo si scusa per aver toccato Giulietta, lei fa capire che le scuse non servono, portando il ragazzo a baciarla, una volta pronunciate le stesse parole rintracciabili nella quinta scena del primo atto (riga I). Nello stesso momento, l'autore ricorre a una particolare forma d'ibridazione audiovisiva, perché terminate le parole di Romeo è incluso un breve filmato non interattivo, in stile 'anime', del bacio (Figura 5). Questo inserimento richiama esplicitamente uno degli stilemi dei giochi di ruolo giapponesi, che contengono clip per rappresentare sviluppi importanti della trama e sopperire – specialmente negli anni passati – alle limitazioni tecniche delle console.

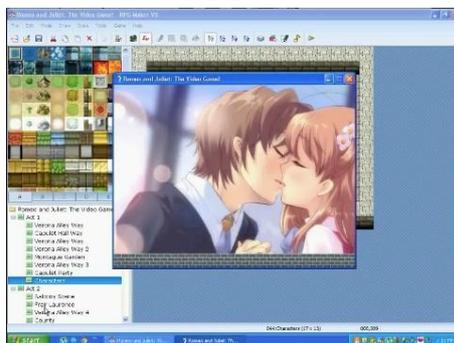


Figura 5

Il bacio tra Romeo e Giulietta in *Romeo and Juliet: The Video Game*.

La stessa alternanza tra testi creati *ad hoc* e quelli originali è evidente anche in altri momenti, come la scena del balcone (riga J) e il monologo finale del Principe (riga K), nei quali i concetti (e talvolta proprio le stesse parole) del *source text* sono riproposti e molto spesso semplificati nella dimensione lessicale o sintattica. Da una prospettiva cognitivo-funzionale, si può intendere la riformulazione intralinguistica come una strategia adoperata per rendere le controparti della *source version* più facilmente fruibili da un pubblico più ampio ma soprattutto impegnato a videogiocare e che, dunque, potrebbe trovare meno coinvolgente la lettura di testi complessi nel corso della loro occupazione. Lo stesso procedimento interessa lo scambio originale tra Romeo e lo speziale e le parole di Benvolio, rispettivamente nella prima scena del quinto atto e nella prima scena del primo atto:

| Riga | Dimensione verbale della <i>source version</i> | Dimensione verbale della riformulazione transmediale |
|------|---|--|
| L | Apothecary: Such mortal drugs I have; but Mantua's law / Is death to any he that utters them. [...] My poverty, but not my will, consents. Romeo: I pay thy poverty, and not thy will. | Apothecary: Poison is against the law in Mantua. Romeo: I pay your poverty and not your will. |
| M | Benvolio: Put up your swords; you know not what you do. | Benvolio: Put your weapons down! Please do not disturb the streets. |

Tabella 6

Semplificazione della dimensione verbale originale nella riformulazione transmediale esaminata.

Oltre a segnalare ancora l'associazione tra aspetti linguistici e *implied receivers*, l'acquisto del veleno serve a testimoniare ulteriormente l'ibridazione discorsiva applicata dall'autore, poiché il giocatore è chiamato a compiere effettivamente l'azione attraverso il menù di gioco (si veda la Figura 6), grazie ai più marcati livelli d'interattività specifici dei *video games*:

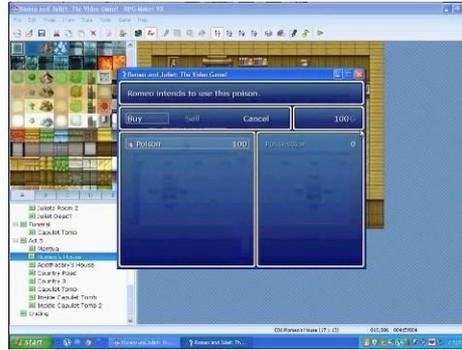


Figura 6

La schermata d'acquisto del veleno in *Romeo and Juliet: The Video Game*.

Il medesimo ricorso al coinvolgimento diretto dei giocatori è anche nelle battaglie, che non sono oggetto di fruizione passiva. La visione si sposta, infatti, in prima persona, attraverso uno stile visivo che rispetta le convenzioni del genere videoludico scelto, e il giocatore è chiamato a colpire l'avversario selezionando gli attacchi che preferisce, da quelli standard all'arma bianca a quelli più forti indicati come 'tecniche'. Nella Figura 7 il giocatore, momentaneamente nei panni di Mercuzio, è chiamato a combattere Tebaldo, inscenando così in maniera interattiva il duello che, su carta o a teatro, avviene nella prima scena del terzo atto. Ovviamente, poiché i casi di studio selezionati non sono opere di *transmedial storytelling* che ampliano e modificano la storia originale, ma solo delle riformulazioni che sfruttano diversi media per trasmettere la forza illocutoria dell'autore del *source text*, l'esito delle battaglie è comunque quello previsto nella tragedia.



Figura 7

La rappresentazione multimodale del duello tra Mercuzio e Tebaldo in *Romeo and Juliet: The Video Game*.

5. Conclusioni

Questo capitolo ha presentato *Romeo and Juliet* come un'opera oggetto di processi di 'riformulazione transmediale' attraverso lo studio di tre testi audiovisivi – un corto e due videogiochi – che reinterpretano i temi principali della famosa tragedia selezionando determinate caratteristiche extralinguistiche e applicando processi di semplificazione lessicale e sintattica per modellare la trasmissione dell'intenzione comunicativa principale – ovvero, il tentativo difficoltoso e ad esito drammatico, da parte dei due giovani, di vivere la loro storia d'amore – sulle specifiche categorie di destinatari alle quali ci si rivolge.

L'analisi del campione selezionato ha permesso di evidenziare come particolari tecniche di sfruttamento della multimodalità permettano di adattare anche in ottica transmediale la fonte shakespeariana, col risultato di riformulare – senza stravolgere – storia, stile e registro originali conformemente alle peculiarità dei media che ospitano le rielaborazioni. Precisamente, si sono passati in rassegna sia testi che, come nel caso dei videogiochi, permettono di rivivere i momenti salienti della trama tramite azioni eseguite direttamente dai giocatori, sia riformulazioni dotate di maggiore innovazione audiovisiva, come il corto del *British Council* che ricolloca in un diverso contesto spazio-temporale la storia di fine Cinquecento. La seguente tabella riassume le modalità di passaggio transmediale da *source* a *target versions*:

| Titolo | Source version | Target version |
|---|----------------|--|
| <i>Star Cross 'd</i> | Testo scritto | Corto multimodale disponibile <i>online</i> (basso livello d'interattività) |
| <i>Romeo: Wherefore Art Thou</i> | Testo scritto | Videogioco <i>online</i> (alto livello d'interattività effettivo) |
| <i>Romeo and Juliet: The Video Game</i> | Testo scritto | Videogioco in forma di video <i>online</i> (alto livello d'interattività previsto) |

Tabella 7

Schema riassuntivo del passaggio transmediale nelle ritestualizzazioni esaminate.

Poiché, con questo studio, si è indagata una prima forma di *transmedial reformulation* di tipo intralinguistico, un'evoluzione di questa ricerca possono essere le analisi di simili traduzioni da una prospettiva interlinguistica, auspicando di arrivare a una definizione più globale del processo di *transmedial reformulation*. Infatti, l'identificazione e la discussione di altre fonti che abbiano subito lo stesso processo di

reinterpretazione e riformulazione attraverso lingue, culture e media differenti potrebbe contribuire a tracciare in maniera più dettagliata e sistematica i contorni dell'attività di resa multimodale di tipo transmediale qui presentata.

Bionota: Pietro Luigi Iaia è Professore Aggregato di Lingua e Traduzione – Lingua Inglese e Ricercatore di Linguistica Inglese e Traduzione presso l'Università del Salento. Presso lo stesso Ateneo ha conseguito il Dottorato di Ricerca in 'Studi Linguistici, Storico-letterari e Interculturali' ed è stato Assegnista di Ricerca in Lingua e Traduzione – Lingua Inglese. È autore – tra gli altri – di *Analysing English as a Lingua Franca in Video Games* (edito da Peter Lang), *The Dubbing Translation of Humorous Audiovisual Texts* (edito da Cambridge Scholars Publishing), e di articoli scientifici sull'influenza ideologica nella traduzione audiovisiva, sull'uso e la resa traduttiva di variazioni di inglese 'lingua franca' nel doppiaggio e sottotitolazione, e sulla produzione di modelli per la formazione dei mediatori audiovisivi.

Recapito autore: pietroluigi.iaia@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Austin J.L. 1962, *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford.
- Di Giovanni E., Orero P. e Agost R. 2012, *Multidisciplinarity in Audiovisual Translation*, in “MonTI” 4, pp. 9-22.
- Díaz Cintas J. 2004, *In Search of a Theoretical Framework for the Study of Audiovisual Translation*, in Orero P. (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 21-34.
- Dickey F.M. 1957, *Not Wisely, but too Well*, Huntington Library and Art Gallery Publications, California.
- Dusi N.M. 2015, *Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis*, in “Semiotica” 2015 [206], pp. 181-205.
- Eco U. 1985, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*, in “SubStance” 14 [2], pp. 3-12.
- Fairclough N. 2015, *Language and Power*, Routledge, Londra.
- Halliday M.A.K. 1978, *Language as Social Semiotic. The Social Interpretation of Language and Meaning*, Edward Arnold, Londra.
- Hart E. 2007, *Destabilising Paradise: Men, Women and Mafiosi: Sicilian Stereotypes*, in “Journal of Intercultural Studies” 28 [2], pp. 213-226.
- Iaia P.L. 2016, *Analysing English as a Lingua Franca in Video Games. Linguistic Features, Experiential and Functional Dimensions of Online and Scripted Interactions*, Peter Lang, Berna.
- Jenkins H. 2014, *Convergence Culture: Where Old and New Media Converge*, New York University Press, New York/Londra.
- Kramsch C. 1998, *Language and Culture*, Oxford University Press, Oxford.
- Kress G. 1993, *Against Arbitrariness: The Social Production of the Sign as a Foundational Issue in Critical Discourse Analysis*, in “Discourse and Society” 4 [2], pp. 169-193.
- Kress G. e van Leeuwen T. 2006, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, Londra.
- Langacker R.W. 2008, *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Levinson S.C. 1983, *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- van Leeuwen T. 2005, *Introducing Social Semiotics*, Routledge, Londra.
- Matthiessen C.M.I.M. 2001, *The Environments of Translation*, in Yallop C. e Steiner E. (a cura di), *Beyond Content: Exploring Translation and Multilingual Texts*, Mouton de Gruyter, Berlino, pp. 41-124.
- Minutella V. 2013, *Reclaiming Romeo and Juliet. Italian Translations for Page, Stage and Screen*, Rodopi, Amsterdam/New York.
- Moschini I. 2014, “You Should’ve Seen Luke!” or the Multimodal Encoding/decoding of the Language of Postmodern ‘Webridized’ TV Series, in “Text & Talk” 34 [3], pp. 283-305.
- Pym A. 2003, *Redefining Translation Competence in an Electronic Age. In Defence of a Minimalist Approach*, in “Meta: Translators’ Journal” 48 [4], pp. 481-497.
- Roberts S. 1998, *Writers and their Work: Romeo and Juliet*, Northcote House, Tavistock.
- Sager J.C. 1997, *Text Types and Translation*, in Trosborg A. (a cura di), *Text Typology and Translation*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, pp. 25-41.
- Wain J. 1964, *The Living World of Shakespeare: A Playgoers’ Guide*, Macmillan, New

York.

Widdowson H.G. 2004, *Text, Context, Pretext. Critical Issues in Discourse Analysis*, Blackwell, Oxford.

Widdowson H.G. 2007, *Discourse Analysis*, Oxford University Press, Oxford.

“THE LITTLE O” Signifying Nothing in Shakespeare

DAVID LUCKING

Abstract – This chapter analyses some of the ways in which the crucial concept of Nothingness weaves its way throughout Shakespeare’s work, and those in which the various meanings of the word “nothing” are systematically investigated and set off against one another. The tragedies *Hamlet* and *King Lear* come in for especially close attention, although a number of other Shakespearean works are also considered. Particular emphasis is placed on the idea that something might arise out of nothing, and on the implications for Shakespeare’s writing of the new mathematics based on the symbol zero that had been introduced relatively recently into England. The opposition between Being and Nothingness – or more precisely between the different ways these can be conceived in relation to one another – is in a number of plays subject to processes of poetic negotiation as Shakespeare illustrates the various ways in which things can issue from nothing even as they inexorably return to nothing. “Nothing” becomes a profoundly paradoxical concept in Shakespeare’s drama, as it is shown to possess aspects that are potentially generative – though not necessarily in a positive sense – as well as destructive.

Keywords: Shakespeare; *Hamlet*; *King Lear*; *The Tempest*.

1. Talking of Nothing

As Mercutio becomes increasingly caught up in the momentum of his rhapsody about dreams and their origins in *Romeo and Juliet*, lashing himself into a frenzy of words that seems ungovernable, Romeo abjures him to break off with the exclamation: “Peace, peace, Mercutio, peace. / Thou talk’st of nothing” (1.4.95-96).¹ There are words that reverberate with particular intensity in the Shakespearean universe, shifting between the various meanings and implications with which they are invested with a volatility that is sometimes disconcerting. One of the most arresting of those words is that employed by Romeo at this juncture. “Nothing” is in some respects an anomalous term, one which by its very nature seems to embody a paradox. As a noun denoting what by definition does not exist, it has significance of a

¹ All references to Shakespeare’s works throughout this discussion are to the single volume *Arden Shakespeare Complete Works* (Shakespeare 2001).

kind but no obvious referent. If the phrase “he is looking at a horse” has one kind of meaning, the phrase “he is looking at nothing” has meaning of a completely different order, since one can hardly look at nothing when there is nothing to look at. As the constituent elements of the word itself suggest, “nothing” can be conceived in negative terms only, and is therefore dependent for whatever sense it has on the world of things, whether these be material or immaterial in nature. At the same time that it designates an absence, however, it signifies – intellectually, emotionally, and culturally – a great deal. It represents a kind of challenge to being, a menace to everything in terms of which human beings organize their existences: their sense of their own identities, the social reality they inhabit, the physical universe itself.

In view of what is at stake, it is hardly surprising that philosophers, and thinking persons in general, have over the centuries been much preoccupied with the concept of nothing, and with the relationship that holds between the universe of being and what stands as the negation of that universe. Was the universe created out of nothingness, and will it return in the end to nothingness, or did it emerge out of some inchoate primal substance? In Shakespeare’s own day, Lucretius’s assertion that “*Nil posse creari / de nilo*” (Lucretius 2006, 1.155-56), which he had derived from Epicurus but which in various forms had been articulated by numerous other writers as well, was condemned as anathema by those who thought that to deny that the universe had been created out of nothing was to cast doubt upon divine omnipotence. But not everyone was antagonistic to the Lucretian position. On the contrary, the tenet that God had created the world out of nothing was precisely one of those doctrines that were most concertedly coming under assault by some of the new currents of thought which were gathering force in this period. An article of faith which constituted what William R. Elton describes as the “keystone of the accepted theology of Shakespeare’s time” (Elton 1988, p. 181), was giving ground before a view of the universe and its history that in many respects resembled, and to some degree was directly inspired by, the very philosophy associated with Epicurus and Lucretius that early exponents of the Church had done everything in their power to suppress. Though they are seldom explicitly religious in tenor, and range over a much broader spectrum of possible meanings of the word “nothing” than theologians are typically concerned with, Shakespeare’s own explorations of the concept of nothingness can be seen in relation to a heated debate that was raging in his time between those who believed in creation *ex nihilo* and opponents of this position.

The problematic relation between being and non-being, or more particularly between something and nothing, is an issue that crops up repeatedly in Shakespeare’s work. That something can become nothing poses no particular difficulties of comprehension, however painful the

consequences of becoming nothing might be, for it is a matter of common knowledge that everything is destined to dissolution in the end. Salerio’s observation in *The Merchant of Venice* that merchandise destroyed in a shipwreck is “even now worth this, / And now worth nothing” is merely registering a fact of life (1.1.35-36). In *Othello*, Iago sententiously remarks that “Who steals my purse steals trash – ’tis something – nothing” (3.3.160), before he proceeds very systematically to reduce the “all in all sufficient” Othello to a state of moral nothingness (4.1.265). The general principle according to which everything that exists will dwindle to a state of nothingness in the end applies to human identity as well. In the deposition scene of *Richard II*, Richard, asked if he is reconciled to the loss of his crown, punningly replies “Ay, no; no, ay; for I must nothing be” (4.1.201), and continues by saying “Make me, that nothing have, with nothing griev’d” (4.1.216). Later, meditating on his situation in the final hours of his life, he goes on in the same vein:

Nor I, nor any man that but man is,
With nothing shall be pleas’d, till he be eas’d
With being nothing.

(5.5.39-41)

This is certainly gloomy enough, but it does not present any particular challenge to our faculties of understanding. Potentially more problematic than the way that something can become nothing, however, is that in which nothing can become something, and as various critics have observed this would appear to be an abiding preoccupation in Shakespeare’s work.² In *A Midsummer Night’s Dream*, the eminently rational Theseus evinces a certain supercilious disdain for the poet’s occupation of giving to “airy nothing / A local habitation and a name” (5.1.16-17). This is an activity which puts the poet in the same category as lunatics and lovers, who under the influence of their particular obsessions also make realities of what does not exist, whether it be “more devils than vast hell can hold” or “Helen’s beauty in a brow of Egypt” (5.1.9-11). Theseus might be referring only to the illusions generated by mental states that he himself happens to regard as aberrant, but, as other Shakespearean plays suggest, the phenomenon whereby things can be made of nothing would appear to manifest itself in the world inhabited by ordinary human beings as well. When Romeo, delivering himself of a series of oxymora more or less whimsical in tenor but not for that reason devoid of relevance to what occurs elsewhere in *Romeo and Juliet*, produces his own

² See for instance Jorgensen 1954, Willbern 1980, and White 2013. Also relevant to this theme are Fleissner 1962, Womack 2007, Cook 2009, and the section dedicated to “Shakespearean Nothings” in Barrow 2001 (pp. 87-91).

variant on the *creatio ex nihilo* formula by exclaiming “O anything of nothing first create!” (1.1.177), the irony is that it is precisely such a paradox as he is enunciating that realizes itself in the events of a play in which something as tenuous as an “airy word” can indeed give rise to the most dramatic consequences (1.1.89).

After Romeo has interrupted Mercutio’s feverish description of Queen Mab and her oneiric pranks with the reminder “Thou talk’st of nothing”, Mercutio concurs with his objection, saying “True, I talk of dreams” (1.4.96). Dreams, he acknowledges, are “Begot of nothing but vain fantasy, / Which is as thin of substance as the air” (1.4.98-99), the image cluster he invokes once again being that consisting in words such as “dream”, “air”, “fantasy” and “nothing” which frequently appear in combination with one another in Shakespeare. Even if they might appear to be wholly ephemeral, however, dreams are discredited only up to a point in *Romeo and Juliet*. They might in themselves be nothing, but there would appear to be something in them nonetheless. Romeo expresses his apprehension about entering the Capulet house because he has had an ominous dream (1.4.49-50), and it will turn out that his forebodings are justified. Towards the end of the play he will be visited by another dream about being kissed by Juliet while he is lying dead (5.1.6-9), and that too will prove ironically premonitory of subsequent events. Although in *A Midsummer Night’s Dream* Theseus scoffs at the “shaping fantasies” of the imagination (5.1.5), the dreams that Mercutio also dismisses as being no more than the progeny of “vain fantasy” are in the end oddly vindicated in this play as well. Bottom’s dream approximates to a theophany, Hippolyta maintains that a dream “grows to something of great constancy” when it is shared by others (5.1.26), and Puck’s address to the audience in the epilogue suggests that the play itself – which has kept the audience engrossed for more than two hours – might have been a dream. Begotten of fantasy though they may be, dreams have the habit of becoming presences so potent as to subvert what is accepted as being reality itself.

This is the case, of course, not only with dreams as such, but also with such other subjective phenomena as visions or hopes or fears, or indeed with any other emotive state sufficiently powerful as to gain ascendancy in the mind of the individual. Apostrophizing what he calls “hateful Error, Melancholy’s child” in *Julius Caesar*, Messala asks “Why dost thou show to the apt thoughts of men / The things that are not?” (5.3.67-69). A poignant instance of the manner in which a void can seem charged with presence under the influence of an intense emotion can be found in *King John*, when Constance expresses her anguish at the loss of her son by saying that “Grief fills the room up of my absent child” and “Stuffs out his vacant garments with his form” (3.3.93, 97). In *Richard II*, at the same time as the king declines inexorably towards a state of total nothingness as, like Lear after

him, he is progressively divested of the trappings of royalty in terms of which he has defined his own identity, we see even more explicitly the power of nothing to transform itself into a painful reality. This is when the Queen confides to Bushy the anxiety she feels at the distressful turn events have taken:

my inward soul
With nothing trembles; at some thing it grieves,
More than with parting from my lord the king.

(2.2.11-13)

Bushy tells her that it is "false sorrow's eye, / Which, for things true, weeps things imaginary" (2.2.26-27), and she replies that she is "so heavy sad, / As, though on thinking on no thought I think, / Makes me with heavy nothing faint and shrink" (2.2.30-32). And when Bushy insists that "'Tis nothing but conceit", she responds by saying that "nothing hath begot my something grief, / Or something hath the nothing that I grieve" (2.2.33-37).

This might seem a trifle too artful in formulation, but situations in some way analogous to this are encountered with a certain regularity in the Shakespearean universe, and they are not always so contrived. When Macbeth, musing on the prophecies that the weird sisters have pronounced concerning his future, reflects that in his current state of mind "nothing is, but what is not" (1.3.142), he is invoking in rather different terms the paradoxical power of nothingness to become the sole reality that individuals acknowledge. Although he is aware that the dagger he sees suspended in the air before him might be "a false creation, / Proceeding from the heat-oppressed brain", he continues to perceive it "in form as palpable / As this which now I draw" (2.1.38-41). In the end he decides that "There's no such thing" (2.1.47), but by this time he has drawn his own weapon and what was previously an elusive nothing has assumed a terrible concreteness. A murder that "yet is but fantastical" while Macbeth is possessed by "horrible imaginings" (1.3.138-39), transforms itself into a very real crime. Even after he has gained possession of the crown by assassinating Duncan Macbeth continues to hover in a world of potentiality rather than actuality, of what might be rather than what is, as he broods on the prophecy that it is Banquo and not himself who will found a dynasty of kings. "To be thus is nothing, but to be safely thus" (3.1.47), he says as he sets about his scheme of having Banquo murdered together with his son. Reducing Banquo to a state of nothingness does not solve his problem, however, and a vacant seat at his table will, in his imagination at least, be occupied by the very man he has murdered (3.4.39-107). The security Macbeth craves in order to dispel the anxiety expressed in the phrase "to be thus is nothing" is a chimera, and it is hardly surprising that the black epiphany which will overwhelm him in the

end is that of life as a tale recited by an idiot and “signifying nothing” (5.5.28).

The phenomenon of nothing generating something, or of nothing somehow containing something, is one that appears elsewhere in Shakespeare’s works as well. Sometimes this can manifest itself as merely verbal paradox, as when Bassanio remarks that the irrepressibly voluble Gratiano “speaks an infinite deal of nothing” in *The Merchant of Venice* (1.1.114), or when the protagonist of *Timon of Athens*, contemplating the oblivion that will follow his own imminent death, says that “nothing brings me all things” (5.1.188). But sometimes the idea conveyed by Shakespeare’s plays is that the world inhabited by human beings is, for better or worse, quite literally fabricated out of nothing. Probably the most obviously paradigmatic case in point is *Much Ado About Nothing*, which, as its very title proclaims, deals with the various ways in which nothing can become something, indeed any number of things. The play owes its existence to the nothing upon which it pivots: an alleged tryst between Hero and a lover which has not in fact taken place. Something else that does not exist, an amorous bond between Benedict and Beatrice, is also brought into being through the web of deception woven by their friends. This latter development provides an irresistible opportunity for the two parties involved to improvise a duet on the theme of nothing:

Ben. I do love nothing in the world so well as you – is not that strange?

Beat. As strange as the thing I know not. It were as possible for me to say I loved nothing so well as you, but believe me not; and yet I lie not; I confess nothing, nor I deny nothing.

(4.1.266-71)

Emblematic of the general process operating in this play whereby things that do not exist turn into things that do is the metamorphosis undergone by the aptly named figure Deformed. Deformed begins its career as an epithet casually introduced into conversation by Borachio – “But seest thou not what a deformed thief this fashion is?” (3.3.120-21) – but is swiftly transformed through the distorting perceptions of other characters into a personage in his own right, one who “has been a vile thief this seven year”, who “goes up and down like a gentleman”, and who possesses a number of other intriguing traits of a personal nature (3.3.122-24, 5.1.299-304). Passed through the mill of interpretative re-elaboration, a figure of speech has become a figure of flesh and blood, as real in his own way as any of the other characters populating this play.

2. Ciphers and Crooked Figures

One of the meanings of O is that of “naught” or “cipher”. This is the figure that became known in English as in other languages as zero, the arithmetical symbol which in Hindu-Arabic numerical notation indicates the absence of quantity, and yet in its capacity as placeholder increases or decreases the value of adjacent figures according to its position. By Shakespeare’s time Arabic numbers and the decimal place system had largely supplanted the notational apparatus based on Roman numerals that had been in use for millennia, and the future playwright would probably have received some amount of instruction in the new mathematics while at school. The zero was crucial to this system, and because of its peculiar properties as a sign it was recognized to have implications in areas outside that of mathematics as such. Brian Rotman goes so far as to suggest that “if zero had not made its appearance within Christian Europe, much of this larger interest in ‘nothing’ would not have occurred, and ‘nothing’ might have stayed within the writings of Aquinas and the Schoolmen as a remote theological issue” (Rotman 2001, p. 64). Whether its intellectual impact was quite as radical as this or not, for Shakespeare at least this indispensable but anomalous symbol – a number that does not number anything, but that can augment the value of other numbers – provided a suggestive image of the way nothing can seem to become something, and it is one which he incorporated into several of his works.

One of the most popular textbooks on arithmetic in Shakespeare’s day was *The Ground of Artes* by Robert Recorde, published in 1543 and reprinted in a number of subsequent editions over the next century and a half. Shakespeare himself seems to have had some familiarity with the contents of this book, for as Paula Blank points out he “knew the arithmetic sense of the word ‘place’” (Blank 2006, p. 121), which was first explicated in English by Recorde, and makes metaphorical use of the notion in several of his plays. Among the items of mathematical lore enumerated in Recorde’s book is the information that of the ten figures employed in arithmetic, “one doth signifie nothing, which is made like an O, and is privately called a Cypher” (quoted in *ibid.*, p. 122). The idea, and the wording in which it was expressed, were evidently infectious. Somewhere around 1593, according to the *Oxford English Dictionary*, the clergyman Henry Smith referred in one of his sermons to those who are “like cyphers, which supply a place, but signifie nothing”.³ It is possibly Recorde’s words, or a reiteration of them in some other work, that is echoed in the devastating phrase “Signifying nothing”

³ *OED*, s.v. “cipher | cypher”, *n.*, 1.a.

which concludes Macbeth's most nihilistic meditation on the meaning of life (5.5.28).

Shakespeare uses the image of the cipher as a symbol devoid of intrinsic value on various occasions. Angelo remarks in *Measure for Measure* that "Mine were the very cipher of a function / To fine the faults ... And let go by the actor" (2.2.39-41), the irony of his statement being that an empty cipher is precisely what Angelo turns out to be. In some cases, as if to leave no doubt as to the mathematical inspiration of such allusions, the words "cipher" and "figure" are found in close conjunction with one another. In *Love's Labour's Lost*, Moth deliberately construes in arithmetical rather than rhetorical terms the meaning of Armado's description of a certain turn of phrase as "A most fine figure!", remarking in an aside that his intention is "To prove you a cipher" (1.2.54-55). In much the same vein, Orlando in *As You Like It* describes the "figure" Jaques would see if he observed his own reflection in a river as that of "either a fool, or a cipher" (3.2.286), the purport of this quip being that Jaques is of no account whatsoever. More trenchantly still, in *King Lear* the Fool tells the former monarch that "Now thou art an O without a figure ... thou art nothing" (1.4.183-85), meaning by this that without the accoutrements of kingship he is no more than a naught or empty cipher.

As the Fool's words suggest by implication, however, if an O without a figure is nothing, an O accompanied by a figure is something else altogether. Shakespeare was evidently very much intrigued at the paradoxical number that in itself signifies nothing and yet, in the case of positive numbers, by its mere presence augments tenfold the value of any non-zero digit placed to the left of it. It is at once empty of value and a multiplier of value. Shakespeare points out the magnifying power of the cipher in such passages as Polixenes's ornate farewell speech in *The Winter's Tale*:

therefore, like a cipher
(Yet standing in rich place) I multiply
With one "We thank you" many thousands moe
That go before it.

(1.2.6-9)

What is to be noted is that Polixenes's use of such a simile is ironic in its context, because *The Winter's Tale* is a play which – to an even greater extent than is the case with *Much Ado About Nothing* and *Othello* – illustrates the devastatingly *self*-multiplying power of nothing, its capacity to burgeon through the operations of the imagination into a destructive something. In Shakespeare's earlier dramas of jealousy there are characters – Don John and Iago – who deliberately confound the peace of mind of others by making something of nothing. In *The Winter's Tale* however it is Leontes himself

who, basing himself on evidence so tenuous as hardly to qualify as such, conjures into imaginative existence a longstanding affair between his wife and Polixenes. The juggling of the terms "nothing" and "something", and the allusion to dreams, reflect once again a cluster of ideas that occurs repeatedly in Shakespeare's work:

Affection! thy intention stabs the centre:
 Thou dost make possible things not so held,
 Communicat'st with dreams; – how can this be? –
 With what's unreal thou coactive art,
 And fellow'st nothing: then 'tis very credent
 Thou may'st co-join with something

(1.2.138-43)

It is Leontes who pronounces what is certainly the most extended speech on the theme of nothingness in Shakespeare, a delirious tirade in which, as David Willbern observes, "'nothing' gets obsessively repeated into thing-ness ... becomes a self-reflexive, self-generating agent of its own creation" (Willbern 1980, p. 248). It is a harangue built upon the word "nothing", as Leontes's suspicions themselves are founded on what is essentially nothing:

Is whispering nothing?
 Is leaning cheek to cheek? is meeting noses?
 Kissing with inside lip? stopping the career
 Of laughter with a sigh (a note infallible
 Of breaking honesty)? horsing foot on foot?
 Skulking in corners? wishing clocks more swift?
 Hours, minutes? noon, midnight? and all eyes
 Blind with the pin and web, but theirs; theirs only.
 That would unseen be wicked? is this nothing?
 Why then the world, and all that's in't, is nothing;
 The covering sky is nothing, Bohemia nothing,
 My wife is nothing, nor nothing have these nothings,
 If this be nothing.

(1.2.284-96)

Leontes's perverse argument is that since the world and its contents are manifestly not nothing, then what the king generically refers to as "this" – by which he means the various trivial gestures that have aroused his suspicion – must also not be nothing, and so must be something. Through a process of self-reification, what appears to be nothing transforms itself into the only reality Leontes knows. By the time he arrives at the phrase "nor nothing have these nothings / If this be nothing", words that are hopelessly untethered from any possible referential world outside of themselves, the king has been drawn into a kind of conceptual black hole from which there is no escaping.

On a decidedly more playful note, though not for that reason any less misogynist in tenor than Leontes's ranting, Sonnet 136 contains another elaboration in arithmetical terms on the capacity of nothing to become something. This time the "nothing" referred to is nothing other than the poet himself:

Among a number one is reckoned none.
 Then in the number let me pass untold,
 Though in thy store's account I one must be.
 For nothing hold me, so it please thee hold
 That nothing, me, a something sweet to thee.

And in a similarly mock mathematical vein, the prologue to *Henry V* plays with the concept of the cipher which, though having no value in itself, can multiply to an indefinite degree the value of something else:

Can this cockpit hold
 The vasty fields of France? Or may we cram
 Within this wooden O the very casques
 That did affright the air at Agincourt?
 O pardon, since a crooked figure may
 Attest in little place a million,
 And let us, ciphers to this great account,
 On your imaginary forces work.

(Prologue, 11-18)

Just as the cipher or zero, simply by virtue of occupying certain places in a number, has the power to turn the crooked figure 1 into a million, so can those other ciphers that are the actors – who have emptied themselves of their own identities so that they can impersonate characters who are not themselves – augment a millionfold the meagre resources of the stage. It is through such a calculus of the imagination that the physical O of the theater can be transformed into a space capacious enough to contain the vasty fields of France. If all the world's a stage, as Jaques famously remarks in *As You Like It* (2.7.139), then a stage can be all the world. The "wooden O" of the theater, "an empty cipher filled with meaning" as Daniel Tammet appositely describes it (Tammet 2012, p. 62), may thus be seen as being assimilable in more than one respect to what Cleopatra in *Antony and Cleopatra* describes as "The little O, the earth" (5.2.80), a nothing which is at the same time nothing less than the world itself.

3. *Hamlet*

There are a number of Shakespearean works in which the word “nothing”, and the concept to which it refers, assume particular relevance. One of these is *Hamlet*. The first reference the play contains to the mysterious entity which has been sighted on the ramparts of Elsinore castle occurs in Marcellus’s question “has this thing appear’d again tonight?”, to which Bernardo replies: “I have seen nothing” (1.1.24-25). Coming very shortly after the question with which *Hamlet* opens – “Who’s there?” (1.1.1) – this brief exchange hints at problems of an ontological and epistemological character that reverberate throughout the tragedy as a whole. Among the questions that the play seems repeatedly to invite its readers to consider is whether what they are dealing with – not only in the matter of ghostly materializations but also in that of other elements present in the work – is something or nothing. While the drama itself supplies no unequivocal answer to this question, and seems in various ways to suggest indeed that no definitive answer is possible at all, what it also appears to intimate is that there are respects in which “nothing” can paradoxically become a “thing” in itself, as real in its own way as any other phenomenon impinging upon human lives.

After witnessing the dramatic impact that the act of reciting the story of the destruction of Troy has had on the demeanour of an itinerant player visiting Elsinore, Hamlet comments in tones of the utmost amazement upon the fact that such a storm of feeling should be provoked by events and personages that belong entirely to the world of the imagination:

Is it not monstrous that this player here,
 But in a fiction, in a dream of passion,
 Could force his soul so to his own conceit
 That from her working all his visage wann’d,
 Tears in his eyes, distraction in his aspect,
 A broken voice, and his whole function suiting
 With forms to his conceit? And all for nothing!

(2.2.551-57)

The close proximity of the words “dream” and “nothing” in this soliloquy reflects once again an association of ideas that threads its way throughout Shakespeare’s work. The spectacle of a player being so completely overwhelmed by the contents of the poem he is reciting that he exhibits all the physical symptoms of intense emotional distress illustrates the manner in which “nothing” has the power to produce very tangible effects in the material world. The question that arises is whether the play *Hamlet* itself, like *Much Ado About Nothing*, might not similarly pivot on what is essentially nothing. This is not of course to deny that Hamlet’s father has in fact been

murdered by his brother, nor that something has been appearing on the ramparts of Elsinore. What is open to question, however, is the issue of whether a nexus necessarily exists between these two events – apart that is from the connection that has at some point been forged within the mind of Hamlet himself. More specifically, it remains uncertain whether the Ghost has appeared in order to disclose the details of the late king’s murder and thereby incite his son to revenge, or whether as Horatio and the sentries surmise it is there for some other purpose having to do either with the military emergency confronting Denmark or with some other potentially menacing “eruption to our state” (1.1.72).

If the latter is the case, and there is no direct connection between the murder of the king and the appearance of a phantom on the ramparts of Elsinore, then at least as regards his personal interpretation of events Hamlet is indeed making something out of nothing, and the scene in which he is privately exhorted by the Ghost to dispatch his uncle might be viewed in much the same light as that in which Macbeth sees a bloodstained dagger marshalling him the way to the chamber in which he will kill his king. To complicate matters still further, the Ghost itself, a “questionable shape” even from the beginning of the play (1.4.43), becomes an increasingly problematic presence as the drama proceeds. Although it has been glimpsed by several people even before the play opens, it can apparently be communicated with only by Hamlet himself, and its status as an entity external to the prince’s own mind subsequently becomes even more uncertain. When the Ghost appears to Hamlet in Gertrude’s closet, the prince discovers that his mother does not see what he does, that what he seems to her to be fixing his eyes on is “vacancy” (3.4.117). In the exchange between mother and son that ensues, a word which throbs insistently in the agitated utterances of each is that first heard in the opening dialogue of the play, when Bernardo replies to the question of whether the “thing” has appeared again that night with the declaration that “I have seen nothing” (1.1.24-25):

Ham. Do you see nothing there?

Ger. Nothing at all; yet all that is I see.

Ham. Nor did you nothing hear?

Ger. No, nothing but ourselves.

(3.4.132-35)

Gertrude maintains that Hamlet’s vision is “the very coinage of your brain” and a “bodiless creation” provoked by “ecstasy” (3.4.139-41), a description which bears more than a passing resemblance to that of the airborne dagger as a “false creation, / Proceeding from the heat-oppressed brain” in *Macbeth* (2.1.38-39). If she is right, then what we are observing in Hamlet’s case no less than in Macbeth’s is a pathological process of *creatio ex nihilo*.

It is the play itself that provides clues as to the nature of the psychological and cognitive mechanisms that might be operating in this process, thereby affording a possible perspective on events very different from the prince’s own. To cite a single emblematic instance, when the deranged Ophelia produces strings of disjointed phrases that in themselves signify nothing, those listening to her words endeavour in a more than merely idiomatic sense to make something of them, and in this case as well they do so by attributing to them meanings that reflect their own thinking rather than anything intrinsic to the utterances themselves:

Her speech is nothing,
Yet the unshaped use of it doth move
The hearers to collection. They aim at it,
And botch the words up fit to their own thoughts,
Which, as her winks and nods and gestures yield them,
Indeed would make one think there might be thought,
Though nothing sure, yet much unhappily.

(4.5.7-13)

“Nothing sure” becomes “much unhappily”, as Laertes too, listening to his sister’s distracted ramblings, confirms: “This nothing’s more than matter” (4.5.172). What seems to be nothing is transformed into a something more compelling than the world of material entities themselves.

4. *King Lear*

At a certain point in the play of which he is the protagonist, Hamlet delivers himself of an observation concerning King Claudius that may by extension be applied to kingship in general:

Ham. The King is a thing –
Guild. A thing, my lord?
Ham. Of nothing.

(4.2.27-29)

King Richard the Second makes the same discovery concerning the nature of kingship as, though by a somewhat different route, does Macbeth as well. There are other Shakespearean kings in addition to these who are obliged to confront a sense of the fundamentally illusory nature of their role, and of the identity that is a function of that role. The regal crown, described in *King John* as the “circle of my glory” (5.1.2), and in *Macbeth* as the “golden round” (1.5.27), but more bleakly in *Richard II* as the “hollow crown / That rounds the mortal temples of a king” (3.2.160-61), reveals itself very often to be another cipher enclosing vacancy. But the play that is most relentless in

exposing the emptiness underlying the appearance of power is that in which a character remarks that a king without authority is “an O without a figure ... nothing”. This is *King Lear* (1.4.183-85).

King Lear explores the concept of nothing in a number of its aspects: as metaphysical void, as the zero quantity left after successive processes of subtraction have taken their toll, as absence, as the cipher and what it signifies. Both of the two closely interwoven plots that comprise the play are precipitated by the same word, one that becomes a leitmotif throughout the tragedy. This is the word “nothing” itself. Most crucially, Cordelia pronounces the phrase “Nothing, my lord” when her father asks her what she can say to make manifest her devotion to him and thereby earn her share of the kingdom he is dividing among his daughters (1.1.87). Rather than being evasive, she is actually telling the truth in her own way, because what she means is that words are inadequate to express what she truly feels, and that her personal sense of honesty requires that she refuse to play the empty language game at which her sisters have proven so adept. In an ironic parallel to Cordelia’s exchange with Lear, Edmund uses the identical phrase – “Nothing, my lord” – when his father Gloucester demands to know what he is holding in his hand (1.2.32). In his case as well, though for very different reasons, he is telling the truth obliquely, because the letter he holds is a counterfeit one, and so indeed nothing at least as regards the authenticity of its contents. There is of course no comparison between the two nothings that initiate the plots of the play. Nonetheless there is a kind of specular relationship between the ways those seminal nothings work themselves out in subsequent events.

In what would seem to be an ironic echo of the cardinal tenet of Epicurean/Lucretian cosmology that was so much a matter of debate in Shakespeare’s time, Lear admonishes Cordelia after her refusal to conform to his expectations that “nothing will come of nothing” (1.1.90), inadvertently ambiguous words which he reiterates later in speaking with the Fool. “Can you make no use of nothing, nuncle?” asks this personage, to which Lear responds “nothing can be made out of nothing” (1.4.128-30). From one point of view, at least, Lear is egregiously wrong, for everything that occurs in the play proceeds from the ostensible nothings with which it begins. Cordelia’s utterance of the word “nothing” ignites the ire of Lear, shatters the world he has been inhabiting with unthinking complacency, and so sets in motion a sequence of events that that will plunge the kingdom into warfare and terminate in the most agonizing of personal tragedies. In the parallel plot centred on Gloucester and his sons, the letter that Edmund describes as being “nothing” becomes construed as evidence for Edgar’s treachery and therefore brings into being a world that formerly did not exist. In a kind of ironic inversion of the *ex nihilo nihil fit* formula that Lear has invoked in his

warning to Cordelia, Edmund himself, illegitimate by birth and therefore what was defined in common law as a *filius nullius* – a virtual nonentity as regards both social status and legal rights – begins to make considerable headway in the world. As he himself says, remarking on the fact that the sportive circumstances of his breeding endow the bastard with “More composition and fierce quality” than legitimately begotten offspring can boast of: “I grow, I prosper” (1.2.12, 21). Whatever Lear himself might believe to be the case, it cannot be said that nothing issues from the nothings with which the play commences.

At the same time, however, it is indeed a terminal state of nothingness towards which those characters who elicit the spectator’s greatest imaginative sympathy inexorably decline, and in this respect Lear is ironically right. As James L. Calderwood remarks, “‘nothing’ is a kind of vortex that draws the ordered world of *King Lear* downward, reducing Lear to nakedness and madness and Gloucester to blindness” (Calderwood 1986, p. 6-7). In the case of Lear this process of reduction reaches its symbolic nadir in the tempest, in the course of which the old man himself – at the same time that the winds “make nothing” of the hair he tears from his head (3.1.9) – effectively wills the annihilation of the earth and its inhabitants (3.2.6-9), and then echoes Cordelia’s own words by promising that “I will say nothing” (3.2.38). But, even prior to this, the same process of progressive diminution is also rendered in almost mockingly arithmetical terms in the haggling that takes place over the number of knights that the former king is to be permitted to maintain as an escort. The original retinue of a hundred knights is reduced to fifty, then to twenty-five, until at last Regan deprives her father of his last prop by asking him: “What need one?” (2.2.455). After one there is only zero. By bestowing all his property and authority upon his daughters Lear has, as the Fool says, “pared thy wit o’both sides and left nothing i’the middle” (1.4.178-79), and he will eventually become an “O without a figure” (1.4.183). When the former king says of himself at one point that “this is not Lear” (1.4.217), what he is implicitly acknowledging is that his being has come to consist in the negation of his being, in his not being himself. In his case nothing, in the sense of nothingness, has indeed ensued from nothing.

Other characters are subjected to an analogous process. The loyal Kent is banished from Lear’s realm, and obliged to annihilate his own identity by assuming a disguise in order to continue to serve his king. Cordelia, divested of property and station by a father incensed by a candour he does not comprehend, has at least in social terms been similarly deprived of her identity. As Lear says of her: “we / Have no such daughter” (1.1.264-65). In a different though complementary way, Gloucester too, deceived by Edmund, will begin a gradual descent into misapprehension which will culminate in the loss of his eyesight and his relegation to a world of utter darkness.

Deluded by Edmund's feint of concealing the forged letter, he says that "The quality of nothing hath not such need to hide itself" (1.2.34-35), and he too, like Lear, is both right and wrong at the same time, since Edmund is not really trying to hide what he describes as "nothing" at all. "If it be nothing, I shall not need spectacles" (1.2.35-36), Gloucester goes on to say, oblivious to the fact that in a short time he will not need spectacles for the devastatingly simple reason that he will have been deprived of his eyes. Edgar too, his experience in some ways paralleling that of the disowned and exiled Cordelia, loses his self, becoming a fugitive from the castle of a father who in the Quarto version of the play protests angrily that "I never got him" (2.1.78). Obliterating his former identity by divesting himself of his clothes and daubing his face with mud, he declares that "Edgar I nothing am" ([II.3.195]).

Thus in their different ways all the major positive characters of the play experience loss of self, social and existential disintegration, a radical reduction to the condition of pure cipher. It is deeply ironic that, in a world in which the principle of nothingness prevails, even those events and acts and utterances that might be regarded as affirmative in character must often assume forms that are in some way negative. Awakening from a long slumber and finding himself in the presence of Cordelia, Lear confesses that "I know not what to say" (4.7.54), thereby effectively reiterating his daughter's own "nothing", and this is followed by a series of further remarks in which negative constructions predominate:

Lear all the skill I have
Remembers not these garments; nor I know not
Where I did lodge last night. Do not laugh at me,
For, as I am a man, I think this lady
To be my child Cordelia.

Cord. And so I am, I am.

Lear Be your tears wet? Yes, faith; I pray weep not.
If you have poison for me, I will drink it.
I know you do not love me, for your sisters
Have, as I do remember, done me wrong.
You have some cause, they have not.

Cord. No cause, no cause.

(4.7.66-75)

Without going so far as to suggest that the play should be read in explicitly religious terms, it might be tempting to see in this something reminiscent of the *via negativa* that some theologians believe to constitute the sole means by which divine truths can be apprehended. If this is so then those commentators are justified who take the view that there is a "recurring association of negation and knowledge" in the play (Tayler 1990, p. 29), and even that, as Calderwood suggests, there might be something paradoxically creative about the process of uncreation that it enacts (Calderwood 1986, pp. 5-19).

It is certainly by way of such a path that Gloucester arrives at what might in his case be regarded as being a kind of qualified salvation. The paradox of his situation is that as long as he has thought himself capable of seeing with perfect clarity he has not actually been perceiving the true state of affairs at all, whereas it is only when he literally sees nothing that he is finally able to apprehend reality in its true aspect. In his case as well, though in a manner very different to that of Edmund, something comes from nothing. The turning point in Gloucester's ordeal occurs when, determined to put an end to his existence, he attempts to throw himself from what he thinks is Dover Cliff and, finding himself still alive, and being assured that "the clearest gods ... have preserved thee" (4.6.73-74), undergoes what is often referred to in commentary on the play as a symbolic rebirth or resurrection. But this too is not without its ironic aspect, for if Gloucester has come to acquiesce in the will of the gods, and to renounce his project of committing suicide, it is by being deluded by Edgar as he was earlier deluded by Edmund. The vacant space into which he thinks he is launching himself at Dover is in fact a fiction generated by the evocative power of a speech which, as Richard Fly comments, constitutes "an artful structuring of nothing because a felt absence permeates the whole elaborate deception" (Fly 1976, p. 95). Edgar has exploited his father's physical blindness as Edmund has earlier exploited his moral blindness, and in the latter case no less than the former Gloucester has been deceived, quite literally, by nothing.

For Lear himself, however, notwithstanding the temporary respite afforded by his reunion with his daughter, and the mirage of emotional fulfilment that this event seems briefly to hold out, the descent into nothingness continues until the moment of his death. When in the final scene of the tragedy Lear suddenly appears bearing the body of the murdered Cordelia in his arms, Kent's anguished response is to ask, in what would appear to be less an eschatological allusion than a shocked metadramatic reflection on the unexpected turn that events have taken: "Is this the promised end?" (5.3.261). In one sense it is emphatically not the promised end, because the drama has made a clear gesture in the direction of a positive conclusion, with the reconciliation of Lear and his daughter, a recognition on the part of the former king of the wrongs he has been guilty of, and Edmund's eleventh-hour decision to reprieve the people he has condemned to death. But although Kent may not recognize it, there is another sense in which the sight of the grief-crazed king bearing onto the stage the dead body of his child is exactly the end that has been promised, for it is here that the play fulfils with ruthless rigour the premise with which it began. Lear, who has said that "nothing will come from nothing", must confront what is for him the ultimate manifestation of nothingness, an inanimate body which is the inert sign for a beloved daughter who no longer exists, which is something and nothing at the same

time. The woman who has said “nothing” at the beginning of the play says nothing in a far more irremediable and desolating sense at its close:

And my poor fool is hanged. No, no, no life!
 Why should a dog, a horse, a rat, have life
 And thou no breath at all? O thou’lt come no more,
 Never, never, never, never, never.

(5.3.304-307)

“Nothing” has become “never”, a word that the Quarto version of the play follows up with a series of reiterated “O”s (5.3.308). The “O” that Lear repeats in his final paroxysm of agony is at once an exclamation of grief and the symbol of nothingness, a vacant cipher rendered into sound.

The only way out of this abyss of negativity might seem to be through the rather conventional moral conceptions that Edgar enunciates as he prepares himself to reassert his place in the world. The empty sockets that were his father’s eyes, he piously declares, are the penalty paid for the “dark and vicious place” where Edmund had his origin (5.3.170). Once again, it would seem, nothing comes from nothing. However comprehensible they might be, such attempts to find an obscure kind of poetic justice even in the most atrocious events only function up to a point, and notwithstanding the fact that order is technically restored at the conclusion of *King Lear* the atmosphere that reigns at its close is uncompromisingly bleak. As Kent says, “All’s cheerless, dark and deadly” (5.3.288). Shortly after Lear has expired over the body of Cordelia, Kent announces that he too is about to die, saying that “My master calls me, I must not say no” (5.3.321), and thus expressing in negative terms even his refusal to refuse. Edgar’s advice to the few surviving characters in the tragedy is that they should “Speak what we feel, not what we ought to say”, to which he adds somewhat lamely that in contrast with those who are dead or about to die “we that are young / Shall never see so much, nor live so long” (5.3.323-25).⁴ The piling up of such negative terms – “no”, “not”, “never”, and “nor” – even at the conclusion of the play makes its own sombre point, and would seem to afford linguistic corroboration of Gloucester’s prediction earlier in the drama that “this great world / Shall so wear out to naught” (4.6.130-31). Naught – another word for the cipher or zero – is exactly what the world of this tragedy terminates in. Though it remains unpronounced, “nothing” is the last word of *King Lear*.

⁴ These lines are assigned to Albany in the Quarto edition of the play.

5. Rounded with a Sleep

There is however another cipher in Shakespeare's works to be briefly mentioned in conclusion, this being the magical circle alluded to in the final scene of *The Tempest*. The Folio in which this play first appeared does not contain a description of Prospero actually inscribing a circle on the ground, but since a scene direction specifies that a number of characters in the play "enter the circle which Prospero has made, and there stand charm'd" it is to be presumed that such a figure is at that point already present and plainly visible (5.1.57 SD). On the stage of the Globe theatre the shape would have been perceived as a circle within a circle, a kind of *mis en abyme* potentially reflecting the wider world itself as the series of circles radiates outward from the wooden O of the theater to what is described in *Antony and Cleopatra* as "The little O, the earth" (5.2.80). Structurally equivalent to a play-within-a-play, the circle embedded within other circles harks back to the extraordinary speech in which Prospero meditates on the dissolution of the masque he has presented for the benefit of Miranda and Ferdinand, drawing an analogy between the melting of that spectacle into thin air and the dissolution of the very world to which Shakespeare's audience belongs. It is in this speech that Prospero has said that the great globe itself – the theatre in which the actor impersonating him is standing but also the world of which it is an infinitesimally tiny part – "shall dissolve" and "Leave not a rack behind" (4.1.154-56). And it is in this speech as well that Prospero has compared life itself to those dreams which, throughout Shakespeare's drama, have consistently been identified with nothing, and yet like other forms of nothing have manifested the power to transform existence for better or worse:

We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

(4.1.156-58)

Whether it be positive or negative in tenor, or somehow both at once, this is the image that lingers on in the imagination after Prospero has pronounced one of the most haunting speeches in Shakespeare: that of life as a dream encircled by the darkness of oblivion – a cipher signifying nothing, and at the same time signifying all there is.⁵

⁵ This chapter incorporates material previously published in my book *Shakespearean Perspectives: Essays on Poetic Negotiation* (Lucking 2017), chap. 9.

Bionote: David Lucking is full professor of English at the University of Salento, where he teaches in the Department of Humanistic Studies. He was educated in Canada, Turkey and England, and holds a BA (Joint Hons) in English and Philosophy and a PhD in English Literature from the University of Leeds. He has published books on William Shakespeare, Joseph Conrad, Margaret Laurence, the narrative construction of identity in Canadian Literature, and the myth of the fall in English Literature. His most recent full-length works are *Making Sense in Shakespeare*, published as part of the Costerus New Series by Rodopi in 2012, and *Shakespearean Perspectives: Essays on Poetic Negotiation*, published as part of the FILLM Studies in Languages and Literatures series by John Benjamins Publishing Company in 2017.

Author's address: david.lucking@unisalento.it

References

- Barrow J.D. 2001, *The Book of Nothing*, Vintage Books, London.
- Blank P. 2006, *Shakespeare and the Mismeasure of Renaissance Man*, Cornell University Press, Ithaca, NY.
- Calderwood J.L. 1986, *Creative Uncreation in “King Lear”*, in “Shakespeare Quarterly” 37, pp. 5-19.
- Cook A. 2009, *Staging Nothing: “Hamlet” and Cognitive Science*, in Bloom H. (ed.), *William Shakespeare’s “Hamlet”*, Infobase, New York, NY, pp. 55-71.
- Elton W.R. 1988, *King Lear and the Gods*, rpt. University Press of Kentucky, Lexington, KY.
- Fleissner R.F. 1962, *The “Nothing” Element in “King Lear”*, in “Shakespeare Quarterly” 13, pp. 67-70.
- Fly R. 1976, *Shakespeare’s Mediated World*, University of Massachusetts Press, Amherst, MA.
- Jorgensen P.A. 1954, *Much Ado About Nothing*, in “Shakespeare Quarterly” 5, pp. 287-95.
- Lucking D. 2017, *Shakespearean Perspectives: Essays on Poetic Negotiation*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.
- Lucretius (T.L. Carus) 2006, *De Rerum Natura* (Loeb Classical Library); trans. by Rouse W.H.D.; rev. Martin Ferguson Smith, rpt. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Rotman B. 2001, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*, rpt. Stanford University Press, Stanford, CA.
- Shakespeare W. 2001, *The Arden Shakespeare Complete Works*; eds. Proudfoot R., Thompson A. and Kastan D.S., rpt. Thomson Learning, London.
- Tammet D. 2012, *Thinking in Numbers: On Life, Love, Meaning, and Math*, Little, Brown and Company, New York, NY.
- Taylor E.W. 1990, *“King Lear” and Negation*, in “English Literary Renaissance” 20, pp. 17-39.
- White R.S. 2013, *Making Something Out of “Nothing” in Shakespeare*, in Holland P. (ed.), *Shakespeare Survey LXVI: Working with Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 232-45.
- Willbern D. 1980, *Shakespeare’s Nothing*, in Kahn C. and Schwartz M.M. (eds.), *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, The John Hopkins University Press, Baltimore, MD, pp. 244-63.
- Womack P. 2007, *Nobody, Somebody, and “King Lear”*, in “New Theatre Quarterly” 23, pp. 195-207.

ETEROGLOSSIA E PROSPETTIVA NELLA RICOSTRUZIONE DEGLI EVENTI STORICI

Le strategie degli *Historical Plays* di Shakespeare e della stampa odierna

ELENA MANCA

Abstract – In the Elizabethan period, historical plays were a very popular form of representation in English theatres. Shakespeare wrote several historical plays and seven of them are based on the history of England and, in particular, on the lives of some English kings who lived between 1377 and 1485. Of particular interest for the present analysis, particularly from a linguistic perspective, are two of his last plays, *Henry IV* and *Henry V*, which can be interpreted according to the Bakhtian notion of ‘heteroglossia’ (1981). The different social voices, linguistic registers, as well as the different and contrasting emotions which are revealed in the alternating dialogues and monologues, constitute the main feature of the historical reconstruction carried out by Shakespeare. These strategies allow the author to create a new and original perspective on the narrated events. Nowadays, the daily reconstruction of historical events is carried out by newspapers, which select national and international events turning them into ‘news’. The analysis described in this chapter aims to identify whether and how heteroglossia is at the basis of contemporary historical reconstructions, as in Shakespeare’s plays, and if these accounts are influenced by a change of perspective due to the cultural context in which they are produced. With this in mind, two corpora of British and Italian newspaper articles (from *The Independent*, *The Guardian*, *Il Corriere della Sera*, and *La Repubblica*) have been assembled. The most frequent linguistic elements have been analysed, along with their grammatical categories and the semantic fields that they can be grouped into. Results suggest that news language is a socially and culturally connotated event which, through different social voices, is able to create a multiplicity of social perspectives, thus revealing many similarities with the way Shakespeare used heteroglossia to describe historical events.

Keywords: newslanguage; heteroglossia; cross-cultural analysis; corpus linguistics; social voices; cultural perspectives.

1. Introduzione

In epoca elisabettiana, i drammi storici denominati *Historical Plays* erano una forma di rappresentazione molto popolare nei teatri inglesi. Shakespeare ne scrisse diversi, sette dei quali sono basati sulla storia dell’Inghilterra e, in

particolar modo, sulle vite di alcuni monarchi inglesi vissuti tra il 1377 e il 1485, vale a dire: *King John*, *King Richard II*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VI*, *Richard III* e *King Henry VIII*.

Un approccio particolarmente fruttuoso al linguaggio degli *Historical Plays* viene fornito dalla nozione bakhtiana di ‘eteroglossia’ (Bakhtin 1981). Secondo Bakhtin, il discorso verbale è un fenomeno sociale e, per questo, forma e contenuto non possono essere considerati come elementi separati (Bakhtin 1981, p. 259). Prendendo in considerazione il genere del romanzo, egli lo definisce come una diversità di tipologie di discorso sociale, ivi incluse le diversità di linguaggi ed una molteplicità di voci individuali artisticamente organizzate (Bakhtin 1981, p. 263). Inoltre, le stratificazioni interne al linguaggio (ad. es. dialetti sociali, linguaggi relativi alle professioni, linguaggi differenziati in base a generazioni e gruppi di età, linguaggi atti a raggiungere degli specifici fini sociopolitici, e così via) sono considerate un requisito fondamentale per poter definire il romanzo come genere. Nel romanzo, i vari temi trattati vengono sapientemente espressi attraverso la diversità sociale delle tipologie di discorso e attraverso le diverse voci sociali e, per mezzo di tale molteplicità, si realizza ciò che l’autore definisce ‘eteroglossia’. Questo concetto ben si presta a costituire un framework interpretativo nell’analisi di alcuni *Historical Plays* shakespeariani, in particolar modo in due dei suoi ultimi drammi storici, vale a dire *Henry IV* e *Henry V*.

Pugliatti (1993, p. 238), infatti, sottolinea che le teorie di Bakhtin costituiscono un quadro teorico fondamentale per l’interpretazione degli *Historical Plays* di Shakespeare, soprattutto per l’opera *Henry V*. In particolar modo, l’autrice ne condivide la visione del linguaggio come strumento culturalmente e socialmente connotato, intrinsecamente dialogico e anche conflittuale, in quanto tali caratteristiche riescono ad esprimere il dissenso, la diversità e i conflitti di interessi (Pugliatti 1993, p.239). Per fare ciò, Shakespeare non si limita a registrare gli eventi storici, bensì contribuisce attivamente alla ricostruzione storiografica (Pugliatti 1993, p. 239). È proprio nel momento in cui le limitazioni imposte dalle fonti storiche vengono intenzionalmente scavalcate attraverso l’inserimento di nuove voci sociali che il lettore è, in un certo senso, obbligato a riflettere criticamente e si sviluppano, così, nuove prospettive storiche e politiche. Per questo motivo, da un lato Shakespeare sembra farsi portavoce dell’ideologia ufficiale del periodo, dall’altro la decostruisce mettendone in questione i suoi assunti fondamentali. Da qui la necessità di avere voci diverse che riflettano prospettive differenti e a volte antagoniste nella ricostruzione degli eventi storici che costituiscono l’opera.

Esempio di ciò è *Henry V* che, nonostante riguardi la guerra, contiene pochissima azione militare e non pone al centro dell’opera considerazioni

riguardanti strategie politiche. Al contrario, come sottolineato da Müller Wood (2012, p. 359), i veri protagonisti sono i personaggi con le loro riflessioni sulla guerra, che permettono al pubblico di comprendere i loro sentimenti, le loro speranze e le loro paure. Lo stesso re viene descritto nella sua individualità attraverso le sue emozioni, che si rivelano attraverso i monologhi o nelle interazioni con gli altri personaggi. I due livelli di esperienza, quello politico e quello personale vengono, in questo modo, separati ma al tempo stesso congiunti nella figura stessa del protagonista.

Dunque, le diverse voci sociali, i diversi registri linguistici utilizzati, così come le emozioni rivelate dall'intreccio tra dialoghi e monologhi costituiscono la caratteristica principale della ricostruzione storica effettuata da Shakespeare, creando, così, una prospettiva nuova e particolare sugli eventi narrati.

Oggi giorno, la ricostruzione quotidiana degli eventi storici è affidata agli articoli giornalistici, i quali selezionano gli eventi reali rendendoli delle 'notizie'. Tuttavia, come dimostrato da Galtung e Ruge (1965) e da Fowler (1991), i criteri di selezione sono sostanzialmente culturali. Per questo motivo, lo scopo dell'analisi descritta in questo articolo è quello di identificare la presenza della strategia dell'eteroglossia nella trasformazione dell'evento storico e di individuare l'identità dei protagonisti delle notizie, cercando di comprendere se culture diverse creano prospettive diverse nel riportare lo stesso evento storico, proprio come Shakespeare faceva per permettere al pubblico di osservare un evento o un personaggio storico da un punto di vista diverso e, probabilmente, emotivamente più vicino. Il criterio di selezione definito *meaningfulness*, ossia 'significatività', che ha come sottogruppi la 'vicinanza culturale' e la 'rilevanza', si basa, infatti, su una ideologia etnocentrica che rende interessante ciò che viene percepito come simile al proprio essere o alla propria società, oppure come estraneo e, dunque, come una possibile minaccia al proprio mondo (Fowler 1991, pag. 16).

L'analisi del linguaggio utilizzato negli articoli di giornale si rivela, pertanto, una risorsa fondamentale per vedere come un evento viene reso significativo per una determinata cultura. In quest'ottica, sono stati assemblati due corpora di articoli giornalistici, sia britannici che italiani, aventi la stessa tematica, ossia l'attentato terroristico avvenuto nello stadio di Manchester nel maggio 2017. L'obiettivo di tale analisi è vedere se la strategia dell'eteroglossia è una risorsa fondamentale anche nella trasformazione di un evento in notizia e se questa strategia viene utilizzata indifferentemente in contesti culturali diversi. Per fare ciò, sono stati presi in analisi quattro quotidiani, due britannici e due italiani, e sono stati analizzati quantitativamente e qualitativamente alcuni elementi linguistici, le loro categorie grammaticali e i campi semantici in cui possono essere raggruppati.

2. Dal fatto alla notizia

Una osservazione di Hall *et al.* (1978, p. 40) riguardante il linguaggio giornalistico e il suo rapporto con il pubblico ci aiuta a comprendere quanto siano sistematiche le pratiche discorsive che caratterizzano questo genere:

The language employed will thus be the *newspaper's own version of the language of the public to whom it is principally addressed*: its version of the rhetoric, imagery, and underlying common stock of knowledge which it assumes its audience shares and which thus forms the basis of the reciprocity of producer/reader. [Il linguaggio utilizzato sarà, pertanto, la versione giornalistica del linguaggio del pubblico a cui il giornale si rivolge: sarà un insieme di quella retorica, di quella figuratività e di quelle conoscenze che si suppone siano condivise dal pubblico di lettori e che formano la base della reciprocità esistente tra produttore e lettore. (traduzione personale)]

Il giornale stabilisce le proprie regole stilistiche sulla base delle caratteristiche dei suoi lettori abituali, anche se ciò non significa che il giornale adotterà il linguaggio dei suoi lettori, bensì una linea linguistica in cui i suoi lettori si potranno facilmente riconoscere e per mezzo del quale sarà più facile creare un consenso ideologico. Tuttavia, l'idea di una platea di lettori fidelizzata si riduce se si considerano i quotidiani online, i quali possono essere visitati da chiunque navighi in internet e magari stia cercando di approfondire una determinata notizia (Stefinlongo 2008; vedi anche Bell 1991, p. 105).

Le regole fondamentali del giornalismo anglosassone fin dall'Ottocento sono state sempre riassunte nella formula 'Le cinque W', che definivano gli elementi identificativi di un fatto: *who?* (chi?), *what?* (che cosa?), *where?* (dove?), *when?* (quando?) e *why?* (perché?). Secondo Barbano (2012), le cosiddette cinque W sono espressione del realismo anglosassone che si concentra principalmente sui fatti separatamente dalle opinioni e rappresentabili con una pretesa oggettività. Riguardo l'espressività dei linguaggi italiani, invece, Bonomi (2002, p. 219) sottolinea che il giornalismo italiano si caratterizza poco per modalità denotativa, al contrario del giornalismo anglosassone, in quanto la chiarezza e l'essenzialità informativa che si realizzano attraverso l'uso del *lead*, ossia del cappello introduttivo, e delle cinque W occupano un posto marginale. Tuttavia, se questo può essere ancora vero per il giornalismo della carta stampata, sembra non esserlo più per il giornalismo on-line, che deve produrre notizie aggiornate e approfondite in tempi rapidi e con una scrittura sintetica, rapida e chiara. Come sottolineato da Splendore (2011, pp. 117-119), nella nuova tipologia di informazione accessibile online, le modalità espressive tipiche del giornalismo hanno subito delle modifiche rese possibili e necessarie dal nuovo mezzo utilizzato, come: la reiterazione della notizia, che deve essere

costantemente aggiornata perché non può rimanere invariata troppo a lungo sulla *homepage*, la possibilità di aggiungere dettagli, video, link e contributi data la quasi totale assenza di vincoli di spazio, e la necessità di ‘frammentare’ la notizia e modificarla per postarla su Twitter, Facebook ed altre piattaforme.

Tuttavia, che si tratti di una notizia di un giornale online o della carta stampata, un evento, per acquisire la sua *newsworthiness* o ‘notiziabilità’, deve possedere una serie di requisiti, che vengono definiti *news values* o ‘valori notizia’ (Fowler 1991, p. 13-16; Galtung, Ruge 1965; Lippmann 1922), come:

1. Frequenza
2. Intensità
3. Assenza di ambiguità
4. Significatività (che comprende la Vicinanza culturale e la Rilevanza)
5. Conformità
6. Non prevedibilità
7. Continuità
8. Composizione
9. Coinvolgimento di nazioni d’élite
10. Coinvolgimento di persone d’élite
11. Riferimento a persone
12. Riferimento a qualcosa di negativo

Il valore della Frequenza si riferisce alla durata: è più probabile che venga riportato un singolo evento piuttosto che un lungo processo relativo ad una determinata tematica. L’Intensità, invece, è relativa alla dimensione o al volume dell’evento: un calamità naturale che ha provocato ingenti danni ha l’intensità e la drammaticità giusta per diventare una notizia. L’Assenza di ambiguità è spiegata dal termine stesso, mentre si rivela interessante, ai fini dell’analisi descritta in questo articolo, il valore della Significatività. Come già anticipato nella sezione precedente, la Vicinanza culturale è un criterio secondo il quale ciò che accade in zone sia geograficamente che culturalmente vicine si presta maggiormente a diventare una notizia rispetto a ciò che avviene in aree più lontane o con caratteristiche socio-culturali diverse. Tuttavia, se l’argomento è ‘rilevante’, in quanto descrive un evento o un rischio che, sebbene si sia verificato in una zona del mondo lontana, potrebbe accadere anche da noi (come, ad esempio, un attacco terroristico), il valore relativo alla lontananza culturale e geografica viene superato. Invece, la Conformità si riferisce a un evento che ci si aspetta (*Predictability*), come ad esempio i danni e le difficoltà dell’intenso maltempo invernale o che si vuole che accada (*Demand*), come un matrimonio reale o la nascita di un

figlio di una coppia famosa del mondo dello spettacolo. Il valore della Non prevedibilità è un criterio che stabilisce che un evento può diventare notizia quando accade senza preavviso o è insolito, come il naufragio della Costa Concordia, a pochi metri dalla costa dell'isola del Giglio, il 13 gennaio del 2012. La Continuità stabilisce che un evento diventato notizia rimarrà tale anche quando la sua portata si ridurrà con il passare del tempo, mentre la Composizione stabilisce che la notiziabilità dipenda anche dalle altre notizie incluse nel quotidiano o nel telegiornale: ad esempio, il bilanciamento delle apparizioni o delle presenze di gruppi politici o sociali differenti, o la provenienza geografica di alcune notizie. La prospettiva culturale è ancora più evidente negli ultimi quattro valori: eventi che coinvolgano nazioni importanti, personalità del mondo dello spettacolo, oppure che promuovano l'identificazione con alcuni sentimenti o la disapprovazione di alcuni comportamenti, perché negativi, fanno presto a diventare notizie e sono, secondo Fowler (1991, p. 16), ideologicamente connotati.

3. Metodologia e analisi

Per identificare le strategie che rendono possibile la trasformazione di un evento in notizia, si procede con una analisi del linguaggio e della prospettiva utilizzati, nella ricostruzione di un particolare evento, dalla stampa italiana e da quella britannica. A tal fine, sono stati assemblati due corpora comparabili, vale a dire due raccolte di articoli giornalistici in formato elettronico, uno per l'italiano e l'altro per l'inglese. Gli articoli hanno identico contenuto, ossia trattano dell'attacco terroristico avvenuto al termine di un concerto nella Manchester Arena il 22 maggio 2017, ma sono stati pubblicati su quattro quotidiani on-line differenti: due italiani, *La Repubblica* e *Il Corriere della Sera*, e due britannici, il *The Guardian* e il *The Independent*. *La Repubblica* e *Il Corriere della Sera* sono entrambi quotidiani con un'alta tiratura sia cartacea che digitale.¹ I due quotidiani britannici si distinguono entrambi per essere quotidiani di alta qualità e con un'alta tiratura, ma mentre il primo esiste sia in versione cartacea che digitale, il *The Independent* esiste solo in versione on-line da marzo 2016.

Sono stati selezionati solo gli articoli pubblicati dal 22 maggio 2017 al 30 maggio 2017, riguardanti il resoconto dell'accaduto, lo stato delle indagini e le testimonianze dei sopravvissuti e dei parenti delle vittime. Non sono stati, invece, inclusi gli articoli riguardanti le ripercussioni dell'accaduto

¹ Dati aggiornati a novembre 2017 e diffusi da Accertamenti Diffusione Stampa (ADS): *La Repubblica* (cartaceo + digitale): 212.061; *Corriere della Sera* (cartaceo + digitale): 300.301. Per i quotidiani inglesi i numeri riguardo la tiratura sono stati osservati su comScore (www.comscore.com).

all'interno dei partiti politici britannici, in modo tale da selezionare solo quei contenuti che fossero stati ugualmente trattati sia dalla stampa britannica che da quella italiana ed aumentare così il grado di effettiva comparabilità.

I due corpora, quello italiano e quello inglese, hanno dimensioni diverse in termini di numero di parole, pertanto i dati relativi alla frequenza degli elementi linguistici considerati ai fini dell'analisi verranno normalizzati su base percentuale (vedi Tabella 1).

| Corpus | Numero parole |
|------------------------|---------------|
| Corriere e Repubblica | 21.085 |
| Independent e Guardian | 32.663 |

Tabella 1
Numero di parole contenute nei due corpora.

I due corpora sono stati analizzati con l'ausilio del software per l'analisi linguistica AntConc (Anthony 2013) che mette a disposizione del linguista una serie di strumenti che permettono una descrizione quantitativa del linguaggio analizzato. Ai fini dell'analisi descritta in questo articolo, sono stati utilizzati solo due strumenti: *Wordlist*, che fornisce una lista di frequenza di tutte le parole che costituiscono il corpus, e *Concordance*, che permette di visualizzare il co-testo linguistico in cui ricorre la parola nodo e di alfabetizzare i primi tre elementi linguistici a destra e a sinistra di tale parola. Attraverso la lista di frequenza è possibile avere un'idea di quali siano le parole più utilizzate e con quale percentuale di occorrenza e, di conseguenza, è possibile avere un'idea più chiara di quale sia il focus principale dei testi analizzati. La concordanza delle parole, invece, aiuta a comprendere le relazioni sistematiche delle parole con gli altri elementi linguistici del loro co-testo, vale a dire parole, gruppi di parole, o campi semantici con cui si associano più frequentemente.

L'analisi della lista di frequenza e delle concordanze di tutte le parole di entrambe le liste, aventi percentuale di frequenza maggiore a 0,03%, ha permesso di scoprire una serie di dettagli cross-linguistici interessanti. In una prima fase dell'analisi, le parole di contenuto presenti nelle due liste sono state suddivise in base alle categorie grammaticali di 'verbi', 'sostantivi' e 'aggettivi'. All'interno di ogni gruppo, sono stati individuati una serie di campi semantici in cui sono stati suddivisi i vari elementi. Dopodiché, i tre gruppi grammaticali e i loro sottogruppi semantici sono stati confrontati al fine di individuare punti comuni o differenze che potessero indicare delle caratteristiche sistematiche riconducibili alle peculiarità dei due linguaggi giornalistici.

3.1. Verbi

I verbi considerati per l'analisi sono 92 per il corpus inglese e 20 per il corpus italiano. L'evidente differenza numerica suggerisce immediatamente la possibilità che la varietà di contenuti descritti nell'articolo sia limitata nel corpus italiano e, al contrario, alquanto varia in quella inglese. Se consideriamo i sottogruppi semantici dei verbi, tale supposizione è ulteriormente confermata: i verbi inglesi possono essere suddivisi in 'reporting verbs', ossia quei verbi che introducono il discorso indiretto, quali *said, told, confirmed, reported, added, announced*, in verbi che descrivono azioni svolte dalle persone coinvolte nell'accaduto, dall'attentatore e dalle forze di polizia (dunque da soggetti umani), come, ad esempio, *killed, arrested, help, affected, died, running*, in verbi che si riferiscono esclusivamente all'attentato e all'ordigno utilizzato, come *happened, made, came, carried out, went off, hit, took place*. Ci sono anche altri verbi, sebbene numericamente meno significativi, ma, tuttavia, frequenti, che sono esclusivamente utilizzati nelle descrizioni dell'attentato da parte dei testimoni oculari, come *saw, see, seen, e think*, oppure nelle promesse delle autorità, ad esempio, *work, continue, suspend (campaigning)*, oppure ad azioni relative alla sicurezza come *raised in threat level was raised* (ossia, 'il livello di allerta è stato innalzato'). Di seguito, una serie di esempi per ogni gruppo:

1. *Officers **said** 59 people were hospitalised and 60 treated by paramedics at the scene following the explosion.* (Le autorità hanno dichiarato che 59 persone sono state condotte in ospedale e 60 sono state soccorse direttamente sul luogo dell'attentato dal personale sanitario)
2. *The Green party **confirmed** it was suspending all election activities.* (Il partito dei Green ha confermato di sospendere tutte le attività connesse alla campagna elettorale)
3. *The Polish embassy in London confirmed that two Polish citizens had been **killed**: Angelika and Marcin Klis, aged 40 and 42 respectively.* (L'ambasciata polacca a Londra ha confermato che sono rimasti uccisi due cittadini polacchi: Angelika e Marcin Klis, rispettivamente di anni 40 e 42)
4. *The four surrounding Sikh temples also opened their doors to those **affected** at the stadium.* (Anche i quattro templi Sikh situati nelle vicinanze hanno aperto le proprie porte a coloro i quali erano stati colpiti allo stadio)
5. *The attack **happened** despite years of warnings and tightening of security, especially around crowded places.* (L'attentato è accaduto nonostante anni di allerte e di stretti controlli di sicurezza, in particolare in luoghi affollati)
6. *The attack was **carried out** by a lone male suicide bomber who detonated an improvised explosive device.* (L'attentato è stato condotto da un attentatore solitario che ha fatto detonare un ordigno esplosivo rudimentale)
7. *I **saw** people running and screaming in one direction, and then many were turning around to run back the other way.* (Ho visto alcune persone che urlavano e correvano in una direzione e poi molte che si voltavano e tornavano indietro correndo nella direzione opposta)

8. *I don't **think** I can think of anything that matches the horror of what happened last night.* (Non credo di riuscire a pensare a qualcosa che possa eguagliare l'orrore di quanto accaduto la scorsa notte)

In italiano, il gruppo numericamente più importante è rappresentato da varie forme verbali dei 'reporting verbs', come, ad esempio, 'detto', 'confermato', 'racconta', 'riferisce', 'riporta', 'dichiarato'. Gli altri gruppi semantici contengono solo due o tre verbi ciascuno e si riferiscono: all'attentatore e ai suoi complici, come il verbo 'esplodere' nella frase 'si è fatto esplodere', o il verbo 'fare' nelle collocazioni 'fare una bomba/un ordigno', 'fare i kamikaze', 'fare parte di Al Qaeda', alle dichiarazioni dei testimoni con i verbi 'visto' e 'sentito' e all'esplosione con la forma verbale 'avvenuta'. Di seguito sono riportati alcuni esempi:

9. La città ha già dovuto affrontare momenti difficili nel passato, lo faremo anche stavolta, ha **detto** il sindaco di Manchester, Andy Burnham.
10. Paul Britton, reporter del MEN, **racconta** che molti genitori stanno consolando i loro figli spaventati e in lacrime per strada.
11. Il 22enne di origine libica, che la sera del 22 maggio si è fatto **esplodere** al termine del concerto di Ariana Grande, è stato ripreso da alcune telecamere di sicurezza nel centro di Manchester il pomeriggio dell'attacco.
12. A novembre Daesh aveva diffuso un video con istruzioni dettagliate su come **fare** una bomba.
13. Sono sotto choc, tutti gridavano, non ho **visto** i danni dell'esplosione, ma ho sentito un odore soffocante, come di bruciato, ha aggiunto.
14. Ariana Grande aveva appena terminato la sua ultima canzone e aveva lasciato il palco quando abbiamo **sentito** una grande esplosione.

Rispetto all'inglese, dunque, si può notare un'assenza di verbi riguardanti le azioni delle persone coinvolte nell'accaduto, delle forze di polizia e delle varie autorità. L'evento sembra essere principalmente raccontato attraverso le dichiarazioni indirette introdotte dai *reporting verbs* e approfondito attraverso dettagli sull'attentatore e i suoi complici.

3.2. Aggettivi

Anche l'analisi degli aggettivi conferma questa tendenza. Nel corpus inglese ci sono 28 aggettivi qualificativi, mentre in quello italiano sono 14. Raggruppandoli in campi semantici, notiamo che, in inglese, i gruppi prevalenti sono due: il primo contiene 12 aggettivi che qualificano esclusivamente delle persone, come *injured, young, dead, armed, Muslim*; il secondo contiene 5 aggettivi che si riferiscono all'attentato, ossia *evil, huge, horrific, suspected* e *controlled*. Ci sono anche due aggettivi che si riferiscono alle elezioni politiche britanniche, la cui campagna elettorale è

stata momentaneamente sospesa in seguito all'attentato (*political, national, general*) e due aggettivi relativi al livello di allerta (*critical* e *severe*). I rimanenti aggettivi hanno un profilo di co-selezione generico e non possono essere raggruppati in alcun campo semantico. Ecco alcuni esempi:

15. *At least 22 people were killed and more than 50 **injured** after an explosion in or around the foyer area that left thousands of people fleeing.* (Almeno 22 persone sono rimaste uccise e più di 50 ferite dopo un'esplosione avvenuta nei pressi dell'entrata allo stadio e che ha costretto migliaia di persone a fuggire)
16. *Smaller towns which may not have a large **armed** police presence are places of particular concern.* (Le cittadine più piccole che non hanno una forte presenza di polizia armata sono quei luoghi che destano maggiore preoccupazione)
17. *A witness who attended the concert said she felt a **huge** blast as she was leaving the arena.* (Un testimone che aveva assistito al concerto ha riportato di aver sentito un'enorme esplosione mentre stava lasciando lo stadio)
18. *... police were conducting a number of searches to try to establish whether the **suspected** bomber worked alone or was part of a network.* (la polizia stava conducendo una serie di indagini per cercare di stabilire se il sospetto attentatore avesse agito da solo o facesse parte di una rete)
19. *Soon after details began to emerge of the attack, the main **political** parties agreed to suspend general election campaigning.* (Non appena i dettagli dell'attentato sono iniziati ad emergere, i principali partiti politici hanno deciso di sospendere la campagna elettorale)
20. *Theresa May, the prime minister, declared that the threat level has been raised from **severe** to **critical**, meaning authorities believe a further attack is imminent.* (Il primo ministro Theresa May ha dichiarato che il livello di allerta è stato innalzato da grave a critico, significando con ciò che le autorità ritengono che un ulteriore attacco è imminente).

In italiano, invece, 6 dei 14 aggettivi si riferiscono all'attentato ('terroristico', 'imminente', 'nuovo', 'probabile', 'sospetto' e 'islamico'), solo 2 alle persone coinvolte ('morte' e 'innocenti') e 2 al livello di allerta ('alto' e 'grave'), come visibile negli esempi riportati di seguito:

21. La polizia inglese ha diffuso una foto di Salman Abedi con una valigia blu poche ore prima dell'attacco **terroristico** a Manchester.
22. Lo Stato **Islamico** ha rivendicato la strage nella tarda mattinata, prima che il nome di Abedi fosse diramato.
23. Si è trattato di un attacco codardo contro persone **innocenti** e giovani indifesi.
24. Anche se le autorità hanno abbassato lo stato d'allerta dal livello più alto (entrato in vigore martedì scorso, secondo cui un **nuovo** attacco è **imminente**) al secondo più alto (un attacco è probabile ma non necessariamente imminente), la premier Theresa May ammonisce la popolazione a 'rimanere vigile'.

In chiave contrastiva, dunque, sembra che il focus dei quotidiani inglesi si concentri maggiormente sulle persone coinvolte, sia le vittime che il responsabile, mentre per i due giornali italiani l'aspetto maggiormente enfatizzato è l'attentato e la sua matrice terroristica.

3.3. Sostantivi

L'ultima analisi riguarda la categoria dei sostantivi, di cui ne identifichiamo 144 nel corpus inglese e 110 in quello italiano. Nel corpus inglese, 48 dei 144 sostantivi si riferiscono a persone, ugualmente suddivisi tra vittime dell'attentato, forze di polizia e autorità (16 occorrenze per ciascuno dei primi due gruppi e 14 occorrenze per il terzo), mentre i sostantivi relativi al terrorista e ai suoi complici sono 9. Ecco alcuni esempi:

25. *The attack, which took place in the foyer, caused hundreds of people to flee in terror, with young **people** at the concert separated from their parents in the chaos.* (L'attacco, che ha avuto luogo nella hall, ha fatto scappare in preda al panico centinaia di persone e, nel caos, alcuni ragazzi sono rimasti separati dai loro genitori)
26. ***Police** have asked the public to avoid Manchester city centre on Tuesday as they continued to work in the area.* (La polizia ha chiesto di evitare il centro di Manchester nella giornata di martedì per continuare a lavorare nella zona)
27. *The Prime **Minister** condemned the appalling attack and suspended the General Election campaign "until further notice".* (Il Primo Ministro ha condannato il terribile attentato e ha sospeso la campagna elettorale per le elezioni politiche "fino a data da destinarsi").

In italiano, invece, i sostantivi relativi al terrorista e ai suoi complici sono più frequenti, con 16 occorrenze, seguiti da quelli che si riferiscono alle vittime dell'attentato (15), alle forze di polizia e alle autorità (12 occorrenze ciascuno), come visibile negli esempi di seguito:

28. Dalle foto si intravede che l'**attentatore** di Manchester ha sulle spalle uno zaino che probabilmente conteneva la bomba fatta esplodere tra i ragazzini.
29. Le prime testimonianze parlano di un forte boato: gli **agenti** di polizia hanno arrestato una persona che si trovava nel centro commerciale, mentre gli artificieri sono entrati in azione per analizzare un pacco sospetto.
30. Al mattino, diverse ore dopo l'attentato, in molte **famiglie** resta l'incertezza e per la sorte dei loro cari.

Tra i sostantivi generici, invece, se si prendono in considerazione quelli relativi esclusivamente al momento dell'attentato, possiamo identificarne 22 su un totale di 96 nel corpus inglese e 10 su un totale di 70 per il corpus italiano. Alcuni esempi sono: *attack, explosion, terror, bomb* e *bombing* per i due quotidiani inglesi e 'attentato', 'attacco', 'strage', 'esplosione' e 'bomba'

per i quotidiani italiani. Circa 16 sostantivi in entrambi i corpora si riferiscono ad accadimenti post attentato, come *security*, *investigation*, *level*, *hospital* e ‘sicurezza’, ‘allerta’, ‘livello’ e ‘arresti’, mentre gli altri si riferiscono alla città, alle aree della città e agli edifici coinvolti sia nel corpus inglese che in quello italiano. Di seguito, alcuni esempi da entrambi i corpora:

31. *Police believe **bombing** was responsibility of one man, Salman Abedi, 22, who died while carrying out the attack.* (La polizia ritiene che l’attentato sia da attribuire a un solo uomo, Salman Abedi, 22 anni, che è morto nell’esplosione)
32. *Three men have been arrested in south Manchester in connection with the **investigation** into the attack, Manchester police have announced.* (Secondo quanto affermato dalla polizia di Manchester, nella parte sud di Manchester sono stati arrestati tre uomini connessi alle indagini sull’attentato)
33. Manchester sfida la paura dopo la **strage**: domenica concerto con Ariana Grande e altre star.
34. La polizia di Manchester e le forze speciali, mercoledì hanno eseguito altri cinque **arresti** in diversi quartieri.

3.4. Commento dei risultati

Se si prendono in considerazione i risultati delle tre analisi (verbi, aggettivi e sostantivi), si notano chiaramente due diverse tendenze nell’individuazione del focus principale della notizia: i due giornali inglesi trattano la notizia descrivendone tutti gli aspetti, dall’attentato in sé alle persone coinvolte in quanto vittime, responsabili, o autorità, con ampio spazio alle dichiarazioni dirette e indirette; i quotidiani italiani, invece, concentrano le informazioni prevalentemente sull’attentato e sulla sua matrice terroristica, sull’attentatore e sulle indagini e gli arresti in seguito al terribile evento. Il lettore viene, pertanto, coinvolto in due modi differenti: nel corpus inglese, viene coinvolto dai dettagli, soprattutto sulle persone coinvolte; nel corpus italiano, dall’accento marcato sull’attentato terroristico e sull’attentatore. Secondo Barbano (2012), nel momento in cui un fatto è capace di mettere in discussione una realtà che si regge su valori più o meno consolidati, di creare una frattura nell’immaginario collettivo sconvolgendo convincimenti e opinioni, allora il fatto si impone come rilevante. Nella visione dei due quotidiani italiani, dunque, ciò che può sconvolgere maggiormente la realtà della società italiana è l’attentato in sé e la sua matrice terroristica, che gli attribuisce valori molto lontani da quelli della cultura italiana, e non il fatto visto attraverso le esperienze delle persone coinvolte. La stessa notizia diventa giornalmisticamente rilevante nel contesto inglese perché, attraverso la narrazione e l’eteroglossia, la notizia racconta il dramma delle famiglie coinvolte, la prontezza e l’impegno delle forze di polizia britanniche, la

solidarietà e il sostegno delle autorità e dei partiti politici. Invece, nel contesto italiano, la rilevanza giornalistica ha un ambito di accoglimento più vasto e l'attentato si pone come un dramma che tocca o potrebbe toccare tutta la cultura occidentale.

Un ruolo fondamentale nella creazione delle due prospettive è sicuramente da attribuire al fatto che l'attentato fosse condotto in Gran Bretagna e, dunque, che, per la prossimità fisica e culturale dell'evento al contesto della sua ricezione, ci fosse un maggiore coinvolgimento riguardante i protagonisti dell'accaduto. Invece, i quotidiani italiani hanno, probabilmente, ritenuto che i loro lettori potessero essere interessati maggiormente all'evento e al suo responsabile, ponendo un'enfasi minore sugli altri protagonisti. Per poter stabilire, invece, se si tratta di tendenze sistematiche che vanno al di là del singolo evento, sarebbe necessario analizzare articoli di giornale relativi ad attentati o ad altri eventi che hanno avuto luogo in nazioni diverse sia dall'Italia che dalla Gran Bretagna ed analizzarne le prospettive in chiave quantitativa.

4. Conclusione

Come già accennato, i limiti di questo studio sono sicuramente da rintracciare nel campione ristretto di analisi: per individuare delle sistematicità nel modo in cui gli eventi sono trasformati in notizia dalla stampa italiana e da quella britannica sarebbe necessario assemblare dei corpora dalle dimensioni maggiori, costituiti da articoli che trattano di vari argomenti, e di eventi sia nazionali che internazionali, in modo tale da neutralizzare possibili interferenze operate dalla prossimità geografica e culturale dell'evento.

Tuttavia, ciò che si rivela interessante e degno di ulteriori approfondimenti è la conferma che il discorso verbale possa essere, senza ombra di dubbio, definito un fenomeno sociale. La visione bakhtiniana del linguaggio come strumento socialmente e culturalmente connotato, infatti, sembra rivelarsi alquanto corretta ed adeguata anche per il linguaggio giornalistico. Le due culture prese in analisi, infatti, dimostrano di ricostruire un evento e di trasformarlo in notizia adottando due diverse prospettive, sulla base, appunto, delle caratteristiche del contesto sociale e culturale a cui si rivolgono. Anche se potrebbe sembrare azzardato rintracciare un filo conduttore che va dai drammi storici shakespeariani alla odierna stampa, in particolar modo britannica, ciò che è interessante notare è che, così come avveniva nell'opera *Henry V*, le notizie giornalistiche non si limitano ad una semplice registrazione degli eventi, ma operano una ricostruzione attiva componendo armonicamente una molteplicità di voci individuali strategicamente e anche, perché no, artisticamente organizzate. Negli articoli

pubblicati sulla stampa britannica, si notano voci diverse e molteplicità di prospettive: le vittime dell'attentato e i loro familiari, le forze di polizia e il personale medico accorso sul luogo dell'accaduto, il primo ministro, il sindaco di Manchester, i leader dei partiti politici, costituiscono tutti i tasselli fondamentali che si intrecciano tra di loro dando vita ad una ricostruzione fatta di voci, registri ed emozioni.

Bionota: Elena Manca è ricercatrice di Lingua e Traduzione – Lingua Inglese presso l'Università del Salento. I suoi principali interessi di ricerca sono il discorso turistico, la linguistica dei corpora e lo studio del significato, gli studi cross-culturali applicati alla traduzione e all'analisi contrastiva. Ha pubblicato diversi articoli su riviste internazionali e una monografia in cui analizza il discorso turistico da una prospettiva linguistica e socio-culturale.

Recapito autore/i: elena.manca@unisalento.it

Ringraziamenti: un dovuto ringraziamento va a David Ian Clive Lucking per i suoi preziosi consigli sugli *Historical Plays* di Shakespeare e il framework interpretativo basato sulla nozione bakhtiniana di eteroglossia.

Riferimenti bibliografici

- Anthony L. 2013, *Developing AntConc for a new generation of corpus linguists*, in *Proceedings of the Corpus Linguistics Conference (CL 2013), July 22-26, 2013*, Lancaster University, UK, pp. 14-16.
http://www.laurenceanthony.net/research/20130722_26_cl_2013/cl_2013_paper_final.pdf (14.01.2018).
- Bakhtin M.M. 1981, *Discourse in the Novel*, in Holquist M. (ed.), *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, pp. 259-422.
- Barbano A. 2012, *Manuale di giornalismo* (in collaborazione con Vincenzo Sassu), Laterza, Bari.
- Bell A. 1991, *The language of news media*, Blackwell, Oxford, UK/Cambridge, MA.
- Bonomi I. 2002, *L'Italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on line*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Fowler R. 1991, *Language in the news. Discourse and ideology in the press*, Routledge, Londra.
- Galtung J. e Ruge M.H. 1965, *The Structure of Foreign News*, in "Journal of Peace Research" 2 [1], pp. 64-91.
- Hall S., Critcher C., Jefferson T., Clarke J. e Roberts B. 1978, *Policing the crisis. Mugging, the state and law and order*, Palgrave Macmillan, New York.
- Lippmann W. 1922, *Public Opinion*, Macmillan, New York.
- Müller Wood A. 2012, *No ideology without psychology: the emotional effects of Shakespeare's Henry V*, in "Style" 46 [3-4], pp. 355-377.
- Pugliatti P. 1993, *The Strange Tongues of 'Henry V'*, in "The Yearbook of English Studies" 23, pp. 235-253.
- Splendore S. 2011 *Il giornalismo online: istruzioni per l'uso*, in Russ-Mohl S. (ed.), *Fare giornalismo*, Il Mulino, Bologna, pp. 117-134.
- Stefinlongo A. 2008 *L'italiano che cambia*, Aracne, Roma.

Siti internet dei quotidiani

The Independent www.independent.co.uk

The Guardian www.theguardian.com

La Repubblica www.repubblica.it

Il Corriere della Sera www.corriere.it

DA *THE TEMPEST* DI SHAKESPEARE AL DISCORSO EUROPEO SULLE MIGRAZIONI Un'analisi critica comparativa

MARIAROSARIA PROVENZANO

Abstract – The present chapter aims at comparing the modern voyages of migrants especially from Africa towards Europe, to Shakespeare's work *The Tempest*, by focusing on some parallel lines of enquiry. Specifically, the focus is placed on the perception that the relation of Prospero in Shakespeare's work to the native inhabitant of the island, Caliban, may be compared in its complexity to the image of the European Union as the political institution imposing the legal instruments to manage modern migrations across the Mediterranean. Such a relationship is investigated here from a lingua-cultural perspective, pointing out the challenges that the encounter between the two different backgrounds of the participants may create in terms of communication and cultural exchange.

Keywords: legal discourse; accessibility; migrations; European Union; *The Tempest*.

1. Introduzione

Il presente studio mira a mettere in luce le complessità interazionali e discorsive che emergono dall'analisi di un mini-corpus di dati relativi all'ambito legale delle migrazioni, in particolare dei testi della UE in lingua inglese, e il background contestuale che sottende l'opera shakespeariana, *The Tempest*. Il presupposto alla base della comparazione è rappresentato dal contesto specifico dell'opera shakespeariana, e quindi dal personaggio di Prospero, raffigurato anche in recensioni moderne come 'egocentrico' e impositivo di regole e *standards* propri a detrimento dell'indigeno nativo Caliban. In questa prospettiva, si definiscono le basi dell'analisi che tende a considerare da un lato il personaggio shakespeariano in relazione all'interlocutore, e dall'altro, l'ambito legale-istituzionale della UE nel senso di *top-down interpreter* di Regolamenti e testi istituzionali non culturalmente accessibili al destinatario implicito (cf. Provenzano 2008).

2. Background teorico

Fra i principali modelli teorici alla base dello studio si considera la *Schema Theory* (Carrell, Eisterhold 1988) per mettere in luce le aspettative culturali di parlanti non-nativi rispetto a *standards* culturalmente etnocentrici e, quindi, difficilmente interpretabili da parte di non occidentali, se si pensa all'attuale contesto europeo delle Migrazioni. Il focus dell'analisi mira, dunque, a considerare in particolare le condizioni di produzione delle moderne leggi europee in questo campo, e le modalità strutturali che ne definiscono la realizzazione. Tale focus necessita, infatti, di un approfondimento discorsivo, nel senso di un'Analisi Critica del Discorso (Fairclough 1995), che è finalizzata ad identificare quelle strutture del testo che manipolano l'attenzione dell'audience e ne influenzano la reazione. In termini specifici, messi in luce nelle sezioni successive, l'identificazione di strutture modali e di concetti specialistici inerenti il diritto europeo può essere indicativa di intenti illocutori che anche nei più recenti documenti legali della UE, come il Regolamento di Dublino III (2013), possono ostacolare la reale implementazione della legge.

In questo senso, il confronto intertestuale fra i due generi, quello legale-istituzionale e quello letterario, si propone di sottolineare quelle similarità esistenti nel complesso processo di *acculturation*, nei modi in cui esso si delinea in termini di non-reciprocità o di fallimento utopico della UE nel contesto delle Migrazioni. Chiaramente, il presente studio affronta la tematica dal punto di vista linguistico, e, come accennato precedentemente, si propone di sostanziare la parte teorica con aspetti dell'analisi critica. In ultimo, si specifica qui che i punti salienti dell'analisi intendono riguardare in particolare i verbi modali usati nei testi legali, sia del diritto d'asilo sia delle Migrazioni economiche, per identificarne la forza illocutoria (Austin 1962), e contestualmente, l'effetto perlocutorio anche in termini emozionali.

3. Metodo

Come anticipato nelle sezioni precedenti, un'analisi critica del discorso sarà focalizzata in particolare su estratti dei principali documenti legali della UE, che rivelano un approccio 'esclusivo' del locutore rispetto a tematiche di carattere globale (Fairclough 2006), e lo sostanziano attraverso esempi testuali caratterizzati in particolare o dall'ambiguità discorsiva o dalla deresponsabilizzazione autoriale.

Nelle parti che seguono si vuole fornire tale analisi e rappresentare nelle funzioni hallidayane del linguaggio l'evidenza testuale della non chiarezza argomentativa del testo come una delle principali strategie manipolative nella produzione legale della UE. Si sostiene, infatti, a questo

livello dell'analisi, che l'assenza di chiarezza o altre problematiche interpretative (ad esempio, suggerite nella testualità scritta dall'uso di pronomi indefiniti 'any', o 'whatever', specialmente se collegati a referenti empirici di non facile identificazione), possano rappresentare un elemento di difficoltà anche dal punto di vista dell'applicazione della legge. Simili aspetti di ambiguità nella stesura dell'attuale diritto internazionale sulle Migrazioni si ritrovano in contesti più specifici che possono riguardare il controllo o la sicurezza nel salvataggio dei migranti, considerando che nei documenti originali della UE anche questo dato può risultare non chiaramente definito (si veda, ad esempio, Provenzano 2016 su missione Triton). Le implicazioni pragmatiche/emozionali sui riceventi impliciti dei testi, ovvero sia migranti sia consulenti legali, possono rivelarsi estremamente serie nel senso dello straniamento da parte dei destinatari e della conseguente critica rivolta all'atteggiamento strutturale e pragmatico del linguaggio giuridico occidentale (cf. Guido 2008). In questa prospettiva, il parallelo emozionale fra le due rappresentazioni del migrante, quella legale e quella shakespeariana, può essere evidenziato più chiaramente, come rivelato anche da una citazione da *The Tempest*:

Caliban: "I must obey/His art is of such power./It would control my dam's god,
Setebos/And make a vassal of him." (Atto 1, Scena 2).

L'estratto sopra può far vedere dalla prospettiva di Fairclough (1995) ed applicando le funzioni hallidayane del linguaggio (Halliday 1994), aspetti salienti del processo di *acculturation* (come indicato nell'Introduzione). In particolare, il deontico 'must' sembra carico di connotazioni autoriali che, insieme ad un'interpretazione co-testuale (con il pronome 'I' associato a Caliban), rivelano un carico esperienziale di difficoltà nella ricezione dell'ordine giuridico imposto. Se esaminato nel contesto completo del paragrafo, questo aspetto diventa significativo dell'esperienza interiore delle migrazioni e paragonabile a tracce moderne di interviste etnografiche sul campo (cf. Provenzano 2008).

Tali aspetti connotativi dell'analisi, accomunati da un simile approccio etnocentrico dell'interpretazione, rappresentano la sostanza dell'analisi e verranno esplicitati nelle parti seguenti dello studio.

4. Analisi

Come accennato in precedenza, gli aspetti teorici che sostanziano l'analisi si identificano nell'applicazione della *Schema Theory* (Carrell, Eisterhold 1988) al discorso legale sulle Migrazioni, definendolo in modo saliente in relazione agli effetti che il genere legale occidentale può avere in prospettiva

interculturale (Provenzano 2008, 2015). In termini specifici, sono considerate le peculiarità strutturali e pragmatiche del linguaggio giuridico europeo attraverso alcuni estratti rilevanti, selezionati per il fine specifico del testo e la reale accessibilità. Da una prospettiva di analisi critica del discorso (Fairclough 1995), un confronto intertestuale fra il genere legale e quello letterario può essere esplicitato nei termini dell'analisi, focalizzando gli estratti centrali sia in termini di argomentazione (il 'campo' hallidayano si definisce qui contestualizzato dalla portata delle questioni, come ad esempio 'le impronte digitali' nel Regolamento di Dublino), sia in ambito di pragmatica interculturale.

Di seguito sono identificati gli estratti salienti dei testi legali, ed anche parti delle interviste etnografiche sul campo, che riguardano l'*accessibilità* testuale, anche in senso informativo globale, come nell'estratto seguente. Il soggetto intervistato è un migrante economico (proveniente dal Kenya) e fornisce un feedback sui parametri dell'accessibilità e informatività dei testi legali a lui forniti.

KM1: Personally, I think that most of the immigrants around don't get the information they wish to have. There is something quite various. (...) You just don't know where to get information from. No contact exchange. There are things that you wish to get clear.¹

Un'altra questione importante che appare dai dati riguarda il sistema delle impronte digitali, che ugualmente rappresenta un dato saliente nell'interazione con i migranti intervistati e presuppone una conoscenza culturale del sistema europeo, non soltanto una competenza linguistica. Questo di seguito è l'estratto dall'intervista:

First I've been in Germany. No, in Norway, and first I heard about the Dublin when I entered the fingerprinting. I *could decide* for another place. I didn't have any idea about this Convention and this fingerprinting.²

Dall'analisi degli estratti sopra si evince, come anticipato anche nelle linee teoriche, la necessità di indagare gli effetti perlocutori del testo attraverso le mosse conversazionali (Moerman 1988), che mettono in luce il disagio sociale dell'interlocutore espresso in comunicazione attraverso dei modali o

¹ Si fornisce qui la traduzione in italiano dell'estratto: "Personalmente, credo che molti degli immigrati nella zona non posseggano le informazioni desiderate. Non ci sono informazioni precise. (...) Non si sa a chi richiederle. Non esiste contatto o scambio informativo. Vi sono elementi di cui richiedere chiarimenti."

² "Dapprima sono stato in Germania. No, in Norvegia. Ed ho sentito parlare di Dublino per la prima volta quando sono stato sottoposto al sistema delle impronte digitali. Avrei potuto decidere per un'altra destinazione. Non avevo alcuna idea di questa Convenzione e del sistema delle impronte digitali."

dei *disclaimer* (“*I could decide*”, “*I didn’t have*”). Da qui la necessità di promuovere/sintetizzare le informazioni proposte nel Regolamento (anche nelle sue versioni più attuali o nelle riproposte di riformulazione, in cui sono state notate delle aree di mancanza informativa), al fine di garantire una maggiore inclusione sociale degli stessi migranti.

Nelle parti che seguono si fa riferimento agli estratti dei testi legali europei più rappresentativi in termini di significato legale per i migranti economici e i richiedenti asilo, e quindi si evidenziano le aree linguistiche che sollecitano un’attenzione in termini di analisi critica del discorso.

Gli esempi riportati sono estratti dalla Convenzione di Schengen e dal Regolamento di Dublino, perché concernenti la prima delle pratiche amministrative che regolano la circolazione di merci e persone all’interno dello spazio europeo, e il secondo perché definisce le regole in materia di richiesta d’asilo. La motivazione dell’analisi critica del discorso è, specificamente, mettere in evidenza gli aspetti della vaghezza interpretativa del testo che spiegano la reazione del migrante o del richiedente asilo. Come anticipato, fra gli aspetti principali dell’analisi il focus è posto sui modali come strumento di *gatekeeping* (Hyland 1998) e di iconicità diagrammatica (Merlini Barbaresi 2003).

Dal punto di vista pratico, l’identificazione della reale motivazione pragmatica dei modali rappresenta il motivo principale dell’indagine, poiché rivela anche l’implicita intenzionalità dei legali, il che induce ad ipotizzare che, in una proposta traduttiva in italiano, si dovrebbe considerare l’opzione pragmatica, e non soltanto semantica, dell’equivalenza. Di seguito alcuni esempi significativi:

Dal Regolamento di Dublino (2003):

Application for asylum which *can be understood* as a request for international protection from a Member State. (art.2, par. 3). Any application for international protection *is presumed to be* an application for asylum, unless a third-country national explicitly requests another kind of protection that can be applied separately.

Nell’esempio riportato sopra, sia le voci al passivo (“*be understood*”, “*is presumed*”) sia l’uso del modale (“*can*”) costituiscono forme di depersonalizzazione che, pragmaticamente utilizzate nel discorso legale attuale, disabilitano il ruolo attivo dell’agente e impongono al lettore uno sforzo identificativo. Il soggetto reale del paragrafo può essere infatti ‘*a Member State*’, ma anche ‘*a migrant*’, pertanto è una competenza contestuale richiesta, che può risolversi con l’opzione ‘*Stato Membro*’, se si considera la coesione globale.

Se l’esempio precedente è rilevante in termini di esplicitazione del soggetto, risultano interessanti ai fini dell’analisi anche altri estratti

riguardanti sia il Regolamento di Dublino III (nell'ultima stesura del 2013), sia il documento di Schengen. Quello che segue è un estratto da Dublino III ed è analizzato per il fine specifico della comunicazione fra Stati Membri e l'inoltro di una richiesta.

The Member State responsible *may* request another Member State to let it know on what grounds the applicant bases his or her application.

Come nel primo documento di Dublino e come tratto caratteristico del discorso legale occidentale, la modalità usata nell'esempio è utile da indagare per la sua interpretazione ideologica, nel senso di esprimere una possibilità, ma anche autorità o permesso. Per disambiguare la forza illocutoria dei modali, si può pensare di usare la modalità estensiva (Guido 2004), quindi sostituendo l'esempio sopra con l'espressione '*has the authority to*'.

Gli ultimi esempi fanno riferimento al documento di Schengen, citato qui per evidenziare le difficoltà relative alla elaborazione procedurale dello script e, quindi, ad identificarne gli effetti pragmatici. Come già accennato, il fine specifico del testo è quello di regolamentare le frontiere e l'estratto che segue è selezionato per fornire un'utile alternativa pragmatica al testo originale in termini di riformulazione. Di seguito prima l'estratto originale poi la proposta di semplificazione.

(dall'art. 1 della Convenzione di Schengen):

internal borders: shall mean the common land borders of the Contracting Parties, their airports for internal flights and their sea ports for regular ferry connections exclusively from or to other ports within the territories of the Contracting Parties and not calling at any ports outside those territories.³

Dal testo riformulato:

internal borders: shall mean the common land and sea borders *of two Schengen countries, the two Countries' airports* for internal flights and sea ports for regular ferry connections, exclusively from or to ports within *the two Countries*, and without intermediate calling at any other port outside those territories.⁴

³ Si fornisce qui la traduzione in italiano dell'articolo da Schengen: "per confini interni si intendono i comuni confini terrestri degli Stati Contraenti, i rispettivi aeroporti per voli interni ed i porti con regolari connessioni esclusivamente provenienti da o diretti verso porti all'interno dei territori degli Stati Contraenti, e senza sosta presso porti al di fuori di tali Stati."

⁴ Traduzione: "Per 'confini interni' si intendono i comuni confini marittimi e terrestri di due *Stati Schengen*, gli aeroporti dei due Stati destinati a voli interni, ed i loro porti per regolari connessioni, esclusivamente provenienti e con destinazione verso i due Paesi, e senza alcuna sosta intermedia presso porti al di fuori di tali territori."

Nel confronto fra le due versioni il focus è su alcuni aspetti testuali che è possibile riconsiderare dal punto di vista lessicale, in particolare la terminologia ‘*Contracting Parties*’, che è un arcaismo (usato in testi legali convenzionali), ma possibilmente sostituibile con ‘*Schengen States*’. Tale sostituzione favorirebbe l’uso di una struttura testuale più incline all’anglicismo, e quindi adattabile ad un’audience globale. Simili parametri di coesione possono essere applicati infatti all’espressione “due Stati Schengen”, perché la maggiore concisione testuale può assicurare in questo caso anche una migliore comprensione della connotazione geopolitica del termine.

5. Conclusioni

Il presente studio si prefiggeva di stabilire un confronto discorsivo diacronico fra l’opera shakespeariana *The Tempest* e il discorso legale europeo sulle migrazioni. La motivazione è legata a evidenziare delle similitudini in termini di processi di *acculturation*, intendendovi la capacità o possibilità da parte di soggetti stranieri di partecipare ad un’interazione specialistica (come nel caso del discorso legale sulle migrazioni), facendo emergere un conflitto schematico dal punto di vista culturale, che può risolversi solo attraverso soluzioni di mediazione. In particolare, sono stati esaminati dei casi di studio riguardanti il parallelo fra la documentazione europea sulle migrazioni e sull’asilo politico, e le costruzioni testuali che determinano maggiore incomprensione e sollecitano soluzioni di facilitazione comunicativa. Il confronto intertestuale fra i due generi è stato, infatti, definito proprio per mettere in luce similitudini fra i due processi, considerando le migrazioni nella dimensione attuale del fenomeno.

Bionota: Mariarosaria Provenzano è Ricercatore Confermato e Prof. Aggregato di Lingua e Traduzione-Lingua Inglese presso l’Università del Salento. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Sociologia delle Migrazioni e delle Culture ed è Docente presso la stessa Università nel Corso di Laurea in ‘Lingue Moderne, Letterature e Traduzione’. È fra gli interessi di ricerca l’ambito della semplificazione normativa del linguaggio legale dell’Unione Europea in materia di Immigrazione e Asilo politico, con particolare riferimento alla documentazione inerente i flussi migratori attraverso gli Stati Membri dell’Unione, e le pratiche di responsabilità burocratica relativa al riconoscimento dell’asilo politico come pratica di contatto fra gli Stati dell’Unione. È fra le sue pubblicazioni il volume *The EU Legal Discourse of Immigration. A Cross-cultural Cognitive Approach to Accessibility and Reformulation* (FrancoAngeli), 2008.

Recapito autore: mariarosaria.provenzano@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Austin J.K. 1962, *How to do things with words*, Clarendon Press, Oxford.
- Carrell P.L. e Eisterhold J.C. 1988, *Schema Theory and ESL Reading Pedagogy*, in *Interactive Approaches to Second Language Learning*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 73-92.
- Fairclough N. 1995, *Critical Discourse Analysis*, Longman, Londra.
- Fairclough N. 2006, *Language and Globalization*, Routledge, Londra/New York.
- Guido M.G. 2004, *Mediating Cultures. A Cognitive Approach to English Discourse for the Social Sciences*, LED, Milano.
- Guido M.G. 2008, *English as a lingua franca in cross-cultural immigration domains*, Peter Lang, Berna.
- Halliday M.A.K. 1994, *An Introduction to Functional Grammar*, Edward Arnold, Londra.
- Hyland K. 1998, *Hedging in Scientific Research Articles*, John Benjamins Publishing, Amsterdam.
- Merlini Barbaresi L. 2003, *Towards a theory of text complexity*, in Merlini Barbaresi L. (a cura di), *Complexity in Language and Text*, Edizioni Plus, Pisa, pp. 23-66.
- Moerman M. 1988, *Talking Culture: Ethnography and Conversation Analysis*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Provenzano M. 2008, *The EU Legal Discourse of Immigration. A Cross-cultural Cognitive Approach to Accessibility and Reformulation*. Franco Angeli, Milano.
- Provenzano M. 2015, *Strategie di accessibilità e negoziazione in testi legali della UE: un approccio cognitivo-funzionale all'analisi critica del discorso in contesti migratori*, in "Lingue e Linguaggi" 16, pp. 445-461.
- Provenzano M. 2016, *La rappresentazione della 'crisi migratoria' contemporanea, il Progetto Triton. Un'analisi critica comparativa del discorso di quotidiani britannici e italiani*, Lezione Dottorale, maggio 2016, Università del Salento, Lecce.

SERPENTI, EROI E ROSE DI MAGGIO

La danza cosmica di femminile e maschile in Shakespeare

ANTONELLA RIEM

Abstract – Drawing from Riane Eisler’s *Cultural Transformation Theory*, this article focuses on some representative feminine figures in Shakespeare’s plays as manifestations of what the anthropologist Riane Eisler defines as the *partnership* paradigm as opposed to the *dominator* one. The chapter shows some relevant analogies between the *Elizabethan world picture* with its ‘order and degree’ and Eisler’s dominator model, and how Shakespeare challenges and subverts the ruling cultural paradigm of his time through the representations of ‘otherness’ in some women characters who clearly embody the *partnership* model. In *partnership* society, roles are not imposed through fear and violence but shared within a loving and caring community, more oriented towards what Krippendorff (2014) calls the “reign of freedom”. Here, each person self-regulates and modulates the limits of his/her individualism by respecting also the common good and happiness of all. While the male hero of the tragedy fails in his extreme individualism, this *partnership* community, found especially in the comedy, is women-oriented and shows how one can ‘govern’ with grace, irony, imagination, and wisdom, thus teaching how peoples of different *colours* and personalities can participate in the creative and ever-changing art of living in a true community. Female figures who show strong traits connected to a partnership dimension are present also in the tragedy as a foil or an alternative to patriarchal rule.

Keywords: Shakespeare; tragedy; comedy; Partnership studies; Elizabethan world picture.

1. Due modelli di lettura a confronto

1.1. Partnership Studies

Alcuni dei riferimenti scientifici fondanti per questo articolo si riferiscono al lavoro del *Partnership Studies Group*,¹ attivo all’Università di Udine dal 1998, che vede studiose e studiosi provenienti da Università e centri di ricerca del mondo applicare la *Teoria della Trasformazione Culturale* di

¹ Si veda: http://all.uniud.it/?page_id=60.

Riane Eisler² allo studio delle letterature in inglese, postcoloniali e del ‘canone’. Questa ricerca ha un approccio metodologico cooperativo, ugualitario³ e di *partnership* come modalità critiche alternative al paradigma culturale di *dominio* imperante nel mondo globalizzato. Nel lavoro del *Partnership Studies Group*, si mettono a confronto il paradigma culturale che Riane Eisler definisce di “dominio” con quello “mutuale” o di *partnership* (Eisler 2011, p. 31). Secondo Eisler (2011, p. 29):

sotto l’apparente grande differenza della cultura umana si celano due modelli base di società. Il primo che chiamo modello *dominatore* [o di *dominio*], è quello che viene comunemente detto patriarcale o matriarcale, il *predominio* di una metà dell’umanità sull’altra. Il secondo, in cui le relazioni sociali si basano principalmente sull’unione e non sul predominio, può essere definito modello *mutuale* [di *partnership*]. In questo modello, a partire dalla più fondamentale differenza della nostra specie, quella tra maschio e femmina, diversità non significa né inferiorità, né superiorità.

Nel modello interpretativo del *Partnership Studies Group*, la diversità non è mai equiparata all’inferiorità o alla superiorità, né il pensiero analogico e simbolico viene visto come migliore o peggiore di quello logico; sono piuttosto entrambi necessari per poter comprendere appieno l’integrità e la complessità della realtà, così come è resa evidente nelle più recenti scoperte scientifiche della fisica quantistica e delle teorie del caos o non lineari (Capra 1975, 1982, 1986, 1988, 1996; Capra, Steindl-Rast 1991; de Tar *et al.* 1985; Kellert 1993; Kellert *et al.* 2006).

Nel suo best-seller *Il calice e la spada* (2011), Riane Eisler ripercorre l’evoluzione delle società dell’Europa antica e del bacino del Mediterraneo, dalla preistoria al presente, sottolineando la tensione fra due paradigmi culturali, quello di *partnership*, simboleggiato dal calice che si basa su

² Riane Eisler studiosa, scrittrice e attivista sociale, nasce a Vienna nel 1931, ma presto si rifugia, a causa delle persecuzioni naziste, a Cuba e poi negli Stati Uniti. È componente di molte organizzazioni internazionali che hanno lo scopo di promuovere una cultura e una società più pacifiche, sostenibili e giuste. Eisler è l’unica donna insieme a venti grandi pensatori, fra cui Hegel, Adam Smith, Marx, e Toynbee selezionati per essere inclusi in *Macrohistory and Macrohistorians*, come riconoscimento dell’importanza fondamentale del suo lavoro. Ha ricevuto moltissimi premi e lauree honoris causa.

³ Si noti che Eisler usa il termine *equalitarian* [ugualitario], anziché il più comune *egalitarian* [egualitario]. Eisler preferisce il termine ‘ugualitario’ invece che ‘egualitario’ perché il primo indica dei rapporti sociali all’interno di una società “mutuale”, dove sia uomo che donna hanno ‘uguale’ importanza, mentre il secondo di solito indica l’uguaglianza solo fra gli uomini. Questo perché egualitario tradizionalmente indicava soltanto l’uguaglianza tra uomo e uomo (come testimoniano, oltre alla storia moderna, gli scritti di Locke, Rousseau, e altri filosofi dei ‘diritti dell’uomo’). Ugualitario sta a indicare le relazioni sociali in una società mutuale, in cui alle donne e agli uomini (nonché al ‘femminile’ e al ‘maschile’) si attribuisce uguale importanza. Ciò spiega perché questo modo di dire si stia diffondendo tra le femministe (Eisler 2011, nota 10, p. 40).

tipologie relazionali “ugualitarie”. Il calice, la coppa, la grotta, il ventre materno raffigurano il potere di unire, nutrire, contenere, coltivare la vita nell’oscurità per poi poter portare (alla) luce e compimento, per realizzare un progetto, un’idea, un’istanza, una vita. La spada, invece, rappresenta il paradigma di *dominio*, il potere gerarchico e androcratico, pronto a tagliare tutto ciò che viene giudicato inutile, secondo i parametri della fredda razionalità e del mero guadagno in termini finanziari, materiali e di possesso. In queste società di dominio, coloro che *appartengono* ad una certa comunità, religione, etnia, ‘razza’ – concetto inesistente dal punto di vista genetico dato che si tratta di un costrutto sociale,⁴ sono amici e vanno protetti in ogni modo, fintanto che sono leali, fedeli, obbedienti nell’osservare la Legge del Padre. Coloro che sono al di fuori di questa cerchia sono solo nemici sub-umani che devono essere colonizzati, conquistati, soggiogati o distrutti. Pensiamo alla sorte di tutte le popolazioni aborigene del mondo. La focalizzazione si sposta dalla *cura* di *partnership* alla rigida *norma*, dalla ciclicità di *vita-morte-rinascita* alla dualità *vita-morte*, dall’incrocio fruttuoso fra mondi verticale e orizzontale, fra anima e corpo, all’assoluta divisione fra alto e basso, spirito puro e carne peccaminosa. Fulcro di questo paradigma di dominio è l’opposizione, che soppianta l’interconnessione di tutte le forze presenti nell’universo, che il monaco vietnamita Thich Nhat Hanh definisce *Interbeing*, *Interessere* (1993), e che ritroviamo nella moderna fisica quantistica.

Secondo Eisler, da circa ottomila anni il potere di dominio regge il mondo, anche attraverso figure di divinità maschili, vendicative e violente. Prima di questo dominio, prevaleva il paradigma di *partnership* in società da lei definite *gilaniche*,⁵ Eisler conia la parola *gilania* per descrivere antiche società dove non c’è una gerarchia dominatrice, ma di “attualizzazione”, cioè temporanea e con uno specifico obiettivo da portare a termine. In queste società, secondo Eisler e molte altre studiose e studiosi di archeo-cultura (Agha-Jaffar 2002; Braidotti 1994; Campbell 1955; Campbell, Muses 1991; Carlson 1997; Pagels 1979; Stevens 2001), non c’erano sessismo, un sistema di caste, grandi disparità economiche. Il sistema sociale e culturale era molto complesso, si conosceva il linguaggio lineare, c’erano tecniche scultoree e pittoriche sofisticate, un’architettura moderna.

⁴ <https://www.scientificamerican.com/article/race-is-a-social-construct-scientists-argue/>; http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological_us_56b8db83e4b04f9b57da89ed.

⁵ Riane Eisler, *Il Calice e la Spada*, p. 209 e nota 1 p. 227 *gylany* (*gilania*), composta da *gy-* (dal Greco *Gyné*, donna) ed *an-* (*Andros*, uomo) unito da *l* (*lyen*, unire, mettere insieme).

1.2. La gerarchia Elisabettiana e il mondo di dominio

La tradizionale visione Elisabettiana di *Order and degree*, ben si inserisce nelle società di dominio descritte da Eisler, bellicose, gerarchiche e violente, dove si regna attraverso la guerra e la prevaricazione. Consideriamo che, secondo l'approccio analogico della *Teoria della Trasformazione Culturale* di Eisler, non esiste differenza fra la Germania di Hitler, l'Iran di Khomeini, il Giappone dei Samurai, gli Aztechi della Meso-America, la Cina di Mao, il fondamentalismo politico o religioso di qualunque 'colore'. Infatti:

tutte queste società, per altri versi ampiamente diverse, non solo sono rigidamente a dominio maschile, ma possiedono anche una struttura sociale generalmente gerarchica e autoritaria, e un alto grado di violenza sociale, in particolare di bellicosità. (Eisler 2011, pp. 31 e segg.)

Anche nella visione Elisabettiana troviamo una rigida gerarchia cosmica, politica e sociale, dominata da un Dio maschile, guerriero e punitivo, dal quale discende il re di diritto divino che lo rappresenta in terra e via via fino alla base della piramide, dove troviamo donne, bambini e bambine e l'*altro/a*.

Va notato che le formulazioni di Tillyard sull'*order and degree* non rispecchiano la complessità del clima intellettuale dell'epoca, come dimostrato dai critici del New Historicism;⁶ tuttavia, la sua analisi spesso riprende abbastanza fedelmente l'ideologia "ufficiale" predominante, condivisa da molti scrittori del periodo Elisabettiano, come ad esempio Richard Hooker.⁷

Nel modello di dominio la violenza contro l'*altro*, ma soprattutto contro l'*altra*, è nodo fondante e base stessa del vivere. La violenza, che genera paura e sottomissione, viene esaltata attraverso il mito dell' 'eroe' che uccide il 'nemico':

Le gerarchie sociali basate su questo modello sono caratterizzate dal predominio del sesso maschile e dalla subordinazione del sesso femminile con una forte idealizzazione della forza e della violenza attraverso miti, storie, credenze e istituzioni improntate sulla virilità e aggressività. (Mercanti 2011, p. 405)

Shakespeare da un lato può sembrare piuttosto asservito alla *Elizabethan world picture* dominante, che rende manifesta in molte sue opere, apparentemente giustificandola, anzi esaltandola, mentre dall'altro sottilmente (e a volte più esplicitamente) la mette in discussione, sfidando e sovvertendo il paradigma di 'dominio' e lo *status quo* anche attraverso la

⁶ Si veda ad esempio Nicholls (1989).

⁷ Si veda ad esempio Hooker (1977).

rappresentazione dell'‘alterità’ in alcuni personaggi femminili che incarnano il modello di *partnership*.

1.3. *Aspetti di partnership*

In questo articolo intendo fare alcuni esempi di come il femminile in Shakespeare mostri spesso una forte componente di *partnership*, di cura e mutuale, che si manifesta più pienamente nelle commedie, pure nei suoi aspetti più sovversivi rispetto al ‘dominio’ che prevale nelle tragedie. Anche nelle tragedie, comunque, alcune figure femminili incarnano questi modelli differenti che rappresentano un'altra via, migliore, armoniosa e pacifica, che purtroppo risulta sconfitta dall'*order and degree*. È interessante notare che il potere di cura, stereotipicamente attribuito al femminile e ampiamente esaminato dalla critica femminista (Boose 1991; Jardine 1983; Kahn 1997; Neely 2016; Newman 2009; Paster 2004; Traub 2016) trascende i pregiudizi di genere e si esprime attraverso un rapporto mutuale e dinamico che sostituisce la categoria mentale della “contrapposizione” con quella non-duale della “trasformazione”. Si tratta di un *et et* anziché un *aut aut*. Nelle società di *partnership* i ruoli non vengono ‘imposti’ attraverso la paura e la violenza, ma vengono piuttosto costruiti insieme, all'interno di una comunità amorevole, gaia e vivace, maggiormente orientata alla cura, che incarna quello che Krippendorff (2014) definisce il “regno della libertà”. Qui ogni persona si auto-regola, modula e tempera il suo individualismo grazie al rispetto condiviso per il bene comune e la felicità di tutti/e. Se da un lato l'eroe maschile fallisce nelle tragedie a causa del suo estremo individualismo, sollecitato e incoraggiato dalla società competitiva e aggressiva di dominio in cui vive, nelle comunità di *partnership*, prevalenti nel mondo delle commedie, sono le donne, insieme gli uomini con qualità ‘mutuali’, a dimostrarci come si possa ‘governare’ – non solo la propria casa ma anche il mondo – con grazia, ironia, immaginazione, creatività e saggezza, insegnandoci come personalità e collettività di *colori* e *umori* differenti possano partecipare alla creazione di una vera comunità, armoniosa, gioiosa, equilibrata e libera. Può essere interessante individuare alcune figure ‘ribelli’, ‘eccentriche’, o semplicemente ‘diverse’ dal ruolo stereotipato di femminilità passiva e sottomessa se non succube (Dusinberre 1975), che la società Elisabettiana attribuisce loro nelle tragedie (paragrafo 2). Nel paragrafo 3, affronterò la visione del mondo comunitaria e di *partnership*, rappresentata in alcune commedie, dove maschile e femminile si incontrano in modo ‘felice’, anche nelle scaramucce d'amore e di ‘potere’ che sono comunque ‘giocose’, non manifestano violenza e hanno comunque a cuore la libertà di ciascuno/a, nel rispetto dell'armonia della comunità.

1.4. “*Sisterly Community*”: il regno della libertà

Terry Eagleton, parlando di *Macbeth*, sovverte la lettura tradizionale e canonica dell’opera per la quale le streghe sono interpretate come sinistre agenti del male e del demonio che corrompono l’*order and degree*. Per Eagleton:

[...] it is surely clear that positive value in *Macbeth* lies with the three witches. The witches are the heroines of the piece, however little the play itself recognises the fact, and however much the critics may have set out to defame them. It is they who, by releasing ambitious thoughts in *Macbeth*, expose a reverence for hierarchical social order for what it is, as *the pious self-deception of a society based on routine oppression and incessant warfare*. The sisters are exiles from that violent order, inhabiting their own *sisterly community* on its shadowy borderlands, refusing all truck with its tribal bickering and military honours. (Eagleton 1986, p. 2, corsivo mio)

Eagleton sottolinea l’assoluta falsità di una società che si finge giusta, *fair*, pur essendo *foul* (*fallica* e orribile), perché in realtà fondata su “routine oppression and incessant warfare”, all’interno di un “violent order”. Leggere le streghe come “sisterly community”, rovesciando l’analisi della critica tradizionale e ‘canonica’, insieme a molte letture ‘femministe’ del Bardo, ci indica una strada diversa anche per interpretare alcune figure femminili o androgine in Shakespeare, che hanno una funzione differente e ci riportano a un altro paradigma culturale, mutuale e di *sorellanza* (Riem 2005). Si tratta di figure che rimandano alla *Teoria della Trasformazione Culturale* di Eisler e al potere che in modo stereotipato viene descritto come aspetto ‘femminile’ della personalità. Si tratta di un ‘femminile’ totalmente oscurato e oppresso dal modello di dominio, patriarcale, incarnato nella *Elizabethan World Picture*. Il discorso di Ulisse nel *Troilus and Cressida* citato da Tillyard in apertura del suo famoso volumetto, ne è certamente l’esempio più celebre e articolato, perché appunto mette insieme l’ordine divino, cosmico e umano. Secondo Ulisse, che qui rappresenta il modello di dominio patriarcale, senza un mondo controllato dalla gerarchia, possono regnare solo disarmonia e caos: “Take but degree away, untune that string, / And hark, what discord follows.” (I, iii, 109-110). Spesso questi versi vengono letti come un’adesione assoluta da parte di Shakespeare alla visione Elisabettiana. In realtà, a ben guardare, come sottolinea Eagleton a proposito di *Macbeth*, discordia, disarmonia, violenza, paura, morte e distruzione sono già presenti nel paradigma dell’*Order and degree*, anzi ne sono il fulcro e il *fondamento*. Sono presenti nel campo di battaglia troiano, in quello che vede i successi iniziali di *Macbeth* a difesa di re Duncan contro il traditore, di cui *Macbeth* poi assumerà in più di un senso le *vesti*, e nelle battaglie fra Roma ed Egitto in *Antony and Cleopatra*.

Diversamente, in molte commedie, come ben dice Ekkehart Krippendorff (2014), sembra prevalere “il regno della libertà”, e questa libertà e, direi, *felicità* – vive e si manifesta in un mondo meno altolocato, formale, nobile e guerresco, più ‘basso’, pacifico e semplice, dove regnano amabilmente e in modo ‘mutuale’ le donne. Le protagoniste femminili sanno creare armonia domestica (e cosmica) attraverso l’ironia, lo scherzo, il gioco, anche amoroso, il gusto dei piaceri genuini e schietti della vita di una società che sa stare insieme per il ‘ben-essere’ comune:

Nella tragedia e nella commedia si contrappongono due atteggiamenti nei confronti del mondo, due possibilità dell’essere al mondo, due cosmologie contrarie: destino (imposto da Dio) [corrisponde al modello di dominio] contro libertà (raggiunta dall’uomo in piena autonomia) [corrisponde al modello di partnership] e, in ultima analisi, anche due tempi verbali: un passato concluso, infelice, perché le sue promesse sono rimaste inadempite, ormai irrimediabile, e un futuro aperto e malleabile, più felice, la cui possibilità è idealmente anticipata da un’azione scenica. (Krippendorff 2014, pp. 8-9)

Pur all’interno di una procedura ermeneutica diversa, possiamo vedere questi due modelli di *destino* e *libertà* come analoghi a *dominio* e *partnership*. Krippendorff chiarisce successivamente che:

La tragedia mostra l’uomo come singolo individuo, “combattente solitario” contro le avversità e i pericoli di questo mondo. [...] Uno contro tutti non può avere successo, il fallimento dell’eroe tragico è ineluttabile. [...] La coscienza della propria debolezza e l’ammissione dei propri errori giungono di regola troppo tardi: la *hybris* dell’infallibilità e la presunzione della propria grandezza rendono ciechi, la forte volontà diviene inevitabilmente volontà folle, l’eroe non riesce più a gestire il proprio destino, anzi è lui a essere guidato da forze irresistibili e pressoché segrete che lo conducono all’autodistruzione o comunque alla morte violenta.

A patire una sorte tragica, a essere colpiti da cecità, sono sempre e solo personaggi maschili: la cosmologia tragica si fonda allo stesso tempo su una cosmologia maschile e patriarcale. La loro realtà è assenza totale di libertà, ammantata da una parvenza di libero arbitrio. (Krippendorff 2014, p. 9, corsivo mio)

La tragedia è anche la forma drammatica maggiormente adottata per *trasmettere contenuti monarchici, autoritari, assolutistici, e comunque “non democratici”* [...]. Alla fine della tragedia, come dice Amleto, regna il “silenzio”, alla chiassosa e festosa fine della commedia, invece, si combinano matrimoni, si dà spazio a una nuova generazione sul palcoscenico della vita. (Krippendorff 2014, p. 10, corsivo mio)

2. Streghe, regine e figlie: donne di *partnership* nelle tragedie

2.1. Macbeth e la sorellanza delle streghe

Come si diceva, per Eagleton, le streghe abitano una “sisterly community”, un mondo magico e mistico, femminile e androgino, che è completamente al di fuori del paradigma di dominio e patriarcale del tempo.⁸ Il loro mondo arcaico, connesso al potere sacro della Terra, delle erbe, degli animali, della danza, è collegato alla figura della Dea, e al tempo in cui società mutuali, matrilineari e di *partnership* presiedevano la vita spirituale, sociale, politica, così come ci raccontano anche le epistemologie ecofemministe (Adams 1993; Devlin-Glass, McCreddon 2001; Rigby 2001). Il dualismo rappresentato nel dramma, centrato sul *Logos*, è tipico della voce di dominio patriarcale, ed è tenuto insieme dall’opposizione binaria fra ragione maschile e il *Mythos*, natura-intinto-intuito femminile, che sono due nodi focali dell’azione in *Macbeth*.

A prescindere dalla comune immagine di Duncan come Re buono e pieno di grazia (Lombardo 1969, p. 29), perfetto simbolo del *body politic*, fedele al suo destino e compito di rappresentare Dio sulla terra, il suo regno attualizza pienamente un sistema gerarchico che idealizza paura, violenza e guerra come strumenti unici per imporre e mantenere uno *status quo*, al di là dell’ideologia manipolata e strumentale dell’ordine cosmico (Harris 1980; Rackin 2005).

Le streghe decostruiscono questa falsa ideologia perché attraversando i confini fra mondi e i limiti di una netta divisione sessuale o di genere, rappresentano un modello ancestrale di sacralità, proprio come spesso accade al *fool/trickster*. Vivono all’interno di una comunità femminile e di *partnership* che legge la realtà attraverso la lente della poesia e della magia (Seppilli 1962); sono viste dallo sguardo patriarcale come *forme* non meglio ‘classificabili’ e quindi pericolosamente ‘fluide’; elementi di ribellione al potere rigidamente e gerarchicamente costituito. Consapevoli della transitorietà e illusorietà del mondo fisico, si mantengono in un dialogo costante con le altre più sottili dimensioni della vita. Sono sacerdotesse della Dea (Riem 2005), che si manifesta nel mondo attraverso i cicli della Natura; sanno portare guarigione, accompagnare verso gli altri mondi, anche nella morte e trasformazione, tanto temuta dall’‘eroe’ perché ritenuta la ‘fine’ e non un passaggio verso un nuovo inizio. I loro corpi sono antenne psichiche in grado di ricevere e trasmettere i

⁸ Si veda anche: Eisler (2016, pp. 197-198), dove considera *The Taming of the Shrew* come perfetto esempio del modello patriarcale e di dominio che cerca di sottomettere la forza vitale e la creatività femminile. Le idee di Eisler sono applicabili anche ai drammi storici di Shakespeare, dove contribuisce alla creazione del *Tudor myth*, in accordo con l’idea medievale di *Order and degree* che ancora predomina, come abbiamo visto, durante l’epoca Elisabettiana.

messaggi più segreti e riposti dei mondi sottili. Le sagge streghe spesso vivono e danzano sul *limen* fra mondi, sono in grado di attraversarlo e ritornare; sono flessibili, aperte e gioiose, scherniscono il potere maschile di dominio che le vorrebbe imprigionare e ‘regolamentare’ all’interno di categorie, nonostante spesso questo potere abbia cercato di distruggerle completamente, nell’olocausto dell’Inquisizione e della caccia alle streghe:

As the most fertile force in the play, the witches inhabit an anarchic, richly ambiguous zone both in and out of official society: they live in their own world but intersect with Macbeth’s. They are poets, prophetesses and devotees of a female cult, radical separatists who scorn male power and lay bare the hollow sound and fury at its heart. Their words and bodies mock rigorous boundaries and make sport of fixed positions, unhinging received meanings as they dance, dissolve and re-materialise. (Eagleton 1986, p. 3)

Le streghe praticano i loro riti nella natura (I, i, 1-10; I, iii, 1-36), che è aperta, mobile, attraversata dalle correnti vitali, diversamente dal castello dove tutto è inerte, statico e rigorosamente convenzionale e chiuso. Nella spiritualità ‘pagana’ e femminile la danza in cerchio, con indosso pelli di animali, ripete il ciclo lunare di nascita, vita, morte e rinascita; è una forma di riequilibrio energetico, un approccio al mondo bio-mistico della Grande Madre che è dentro e al di là di ogni forma. La danza cosmica dello spirito è ben lontana dall’idea patriarcale di un Dio che chiede cieca obbedienza attraverso la sottomissione e la paura della violenza. La visione di *partnership* incarnata dalle streghe è uno scambio di energie all’incrocio del mondo materiale e spirituale; è un campo elettromagnetico, una connessione alchemica nella danza della vita; è un linguaggio antecedente alla parola, ripete e imita i grandi fenomeni del mondo naturale: pioggia, tuoni e fulmini, stelle, valli, fiumi, oceani, animali, alberi, fiori, così rafforzando la consapevolezza delle dimensioni mistiche, per aprirsi all’‘alterità’ e alla ‘diversità’.

Connesso alla danza c’è il calice della vita, il calderone, utero cosmico dove ogni cosa ribolle prima di entrare nel mondo manifesto. Simbolo di concepimento, creazione e nascita, il calice contiene prodotti preziosi e nutrienti della terra: acqua, latte, vino e, nel corpo delle donne, sangue sacro e seme che creano la vita nell’utero materno.

Il *modus operandi* delle streghe funziona secondo il “dialogo dialogico” (Panikkar 2007, p. 10) sotto forma di interrogazione divinatrice, che da sempre è l’elemento determinante per ottenere la conoscenza sacra e segreta. Fare la domanda appropriata è di per sé una modalità oracolare, poiché nel modo in cui viene enunciata contiene già in sé parte del responso. È un linguaggio multiforme e sfaccettato, appartiene al mondo femminile e di *partnership* che prevale nelle commedie e articola la “feminine fluidity” rappresentata dai loro corpi danzanti in cerchio:

their very bodies are not static but mutable, melting as breath into the wind, ambivalently material and immaterial, and so, as “breath” suggests, with all the protean quality of language itself. (Eagleton 1986, pp. 7-8)

Il potere ‘reale’ che le attraversa, dentro la danza e la parola rituale, versatile, proteiforme, magica e poetica, si giustappone all’incapacità di ‘com-prendere’ del mondo patriarcale di dominio, incarnata da Macbeth. Come la gerarchia patriarcale, Macbeth non si interroga mai sul potere simbolico-analogico delle streghe e delle apparizioni, che attraversano il mondo dello spirito per portare messaggi nascosti. Il suo udito e il suo sguardo, sintonizzati sulla superficie delle cose, sono sempre orientati a sentire e vedere ciò che vuole la sua mente. Erroneamente ritiene che i sensi possano essere prova sufficiente della *realtà*, senza considerare che sin dalla sua decisione di assassinare Re Duncan, lui stesso non fa altro che mettere in scena una falsa immagine di sé (I, vii, 82-83). Il potere patriarcale chiaramente esige verità e obbedienza dai propri sottoposti, mentre manipola il linguaggio in modo utilitaristico e secondo convenienza. Le streghe, invece, attraverso canti, rituali e parole creative, svelano la loro intima connessione con la natura profonda della verità delle cose, che abbraccia passato, presente e futuro, dando voce al loro dono spirituale attraverso sacre formule. Nelle loro danze che ripetono la ‘musica delle sfere’, la spirale delle galassie e del nostro DNA, nel mondo sub-lunare evocano e incarnano la Verità. Il loro linguaggio è allusivo, intuitivo, e metaforico, crea echi e riverberi, ma non può e non deve essere interpretato in modo letterale: perché “the witches strike at the stable social, sexual and linguistic forms which the society of the play needs in order to survive” (Eagleton 1986, p. 2).

2.2. Antony and Cleopatra: Regina e Dea

Come le streghe, anche Cleopatra in *Antony and Cleopatra* rappresenta l’aspetto fluido, intuitivo, carnale, passionale e aperto del femminile dell’Egitto, rispetto al mondo rigido e di dominio di Roma.

Nella dualità fra Egitto e Roma possiamo ritrovare l’alternanza fra paradigmi di *partnership* e di dominio. L’Egitto vive nel tempo a spirale della Dea – vita-morte-rinascita; sta soprattutto in una comunità piuttosto circoscritta, nel mondo privato dei personaggi, ci parla di pace, allegria, prodigalità, convivialità, abbondanza, vita gioiosa dei sensi e pulsazioni delle emozioni del cuore, perché come dice Cleopatra “Eternity was in our lips, and eyes, / Bliss in our brows” (I, iii, 35-43). Roma è connessa al mondo pubblico e politico, al tempo lineare senza ritorno, alla mente, agli affari, al calcolo, al dovere, all’austerità, al dominio, alla violenza e alla guerra:

Cleopatra is Shakespeare's first attempt to present the Goddess undivided. The division is entirely in Antony, for whom she is simultaneously the source of life and the destruction of all the (Roman) qualities by which he has hitherto defined himself and his manhood, so that, with Cleopatra, he "is and is not Antony". Of all Shakespeare's tragic heroes, Antony is the one who tries hardest to accept Venus in her totality, to respond appropriately to her unconditional love. But the division of the play between Egypt and Rome corresponds to the deep split which ultimately destroys him. (Sagar 2001, p. 1)

Cleopatra, incarna Venere, Dea dell'amore; è regina/imperatrice e sacerdotessa, importanti funzioni nei tarocchi che rimandano ad antiche figure del sacro femminile, anche nell'antico Egitto. La regina/imperatrice rappresenta la Grande Madre, porta abbondanza, crescita, armonia, godimento:

She was the earlier provider, the socializer, the mother-lover-teacher embodied in the archetypes of Ishtar and Aphrodite, Babylonian and Greek Goddesses of love. She is Demeter, the Greek grain Goddess worshipped in the Eleusinian mysteries and later reflected in the Roman Goddess Ceres. (Noble 1994, p. 41)

In quanto madre-amante e custode del seme della vita, Cleopatra è di per sé 'prospera', come la sua terra che non è certo 'desolata' come il regno del Re Pescatore (Weston 2011), ferito sui genitali, perché non sa trovare il rinnovamento per sé e il suo regno attraverso il Graal, il calice femminile che porta la freschezza e l'acqua della vita.

Inoltre, in quanto sacerdotessa della Dea e manifestazione del potere di Iside, Cleopatra rappresenta la Luna e i suoi cicli – Figlia, Madre/Amante, Vecchia saggia:

But in ancient times, before patriarchal idea of light-over-dark and male-over-female, the Black Rite of Isis was the central mystery of celebration. She was certainly not an evil figure, but a very sacred one; and her Mexican counterpart, the Black Madonna, was no doubt the same. (Noble 1994, p. 36)

Questo potere, rappresentato anche dalla pelle scura di Cleopatra, così diversa e 'altra' dalle donne romane, rappresenta "the cultural and emotional positioning" (Turgut 2014, p. 6) dell' 'altra'; è qualcosa da temere e da soggiogare prima che l'impero si faccia 'contaminare', come è accaduto ad Antonio, che invece di seguire la norma, il dovere, la mente, segue il suo cuore e i suoi sensi. L'impero romano cerca di appropriarsi di un diverso tipo di potere, che non conosce e non sa gestire, se non sottomettendolo e annientandolo. Per un po' in ogni modo, Antonio riesce a 'femminilizzarsi', cosa assolutamente negativa per il paradigma di dominio:

Philo:

Nay, but this dot age of our general's
 O'erflows the measure. Those his goodly eyes,
 That o'er the files and musters of the war
 Have glowed 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 gypsy's lust

Look where they come.

Take but good note, and you shall see in him
 The triple pillar of the whole world transformed
 Into a strumpet's fool. Behold and see.

(I, i, 1-13)

Antonio viene giudicato dal mondo occidentale, rappresentato dall'Impero Romano, come qualcuno che ha tradito la spada (Marte), la violenza e la guerra, fulcro del paradigma patriarcale e di dominio, per "raffreddare i calori di una zingara" dalla fronte scura e trasformarsi nel "buffone di una squaldrina", mettendosi a 'servizio', alle dipendenze sessuali di una donna/regina/dea (Venere). Si tratta dell'oriente/femminile che corrompe l'occidente/maschile (Said 1978; Turgut 2014, p. 5).

Al contrario, nel dialogo fra i due amanti che segue l'apertura del dramma, Cleopatra e Antonio parlano in termini gioiosi e cosmici del loro amore:

C. If it be love indeed, tell me how much

A. There's beggary in the love that can be reckoned

C. I'll set a bourn how far to be beloved

A. Then must thou needs find out new heaven, new earth. (I, 1, 15-18)

Antonio, aprendosi all'amore con una donna non sottomessa dal dominio patriarcale, condivide il copernicanesimo ermetico di Giordano Bruno e Thomas Digges, dove il mondo è *relazione creativa* fra cielo infinito e materia viva e creatrice (Sacerdoti 1990). È un amore che trascende la dualità, appassionato e alchemico, trasformatore, cosmico e non misurabile (Packer 2015), fatto per allargare gli orizzonti a un "nuovo cielo" e una "nuova terra", piuttosto a restringerli dentro i confini dell'impero, dove l'unione deve essere sancita dalla legge del Padre e il matrimonio è una mera questione politica e di comodo, come accade con Fulvia e Ottavia. Per il mondo di *partnership* la nuova sensibilità di Antonio è creativa e positiva per il suo ben-essere e quello della comunità in cui vive; porta gioia e amorevolezza, oltre che godimento della vita espresso nella sessualità appagante, nel bere e nel mangiare, nel celebrare, nella musica e nella danza.

Questi momenti di gioia vissuta in Egitto sono affini al mondo della commedia, dove appunto si corteggia, si ama, ci si sposa (Dash 1981) all'interno di un'altra visione del potere di "attuazione" o attualizzazione,⁹ che non è *su* qualcosa o qualcuno ma è *per* e *con* qualcosa e qualcuno:

Il concetto di potere simbolizzato dal Calice, per il quale suggerisco il termine *potere di attuazione*, contrapposto a *potere di dominio*, riflette ovviamente un tipo di organizzazione sociale estremamente diversa rispetto a quella cui siamo abituati. (Eisler 2011, p. 84)

Consideriamo che i due tipi di potere erano presenti nell'epoca Elisabettiana e che proprio perché la regina era una donna, i valori mutuali e di *partnership* erano fortemente rappresentati, anche se osteggiati dal dominio patriarcale:

nell'epoca elisabettiana, quando al trono sedeva una donna, la regina Elisabetta I, i valori «identificati con la madre», «femminili», erano più influenti. Anche se si trattava comunque di un'epoca brutale, nell'Inghilterra elisabettiana assistiamo a «un ridestarsi della coscienza della responsabilità verso il prossimo, che si esprime, per esempio, nella istituzione della legge per i poveri». C'erano anche «un rinnovato amore per il libero apprendimento, che si manifestava nell'erudizione e nella fondazione di università per studenti» e «una profusione di energia creativa, specialmente nella poesia e nel teatro, forma d'arte prediletta in Inghilterra, ma anche nella pittura, nell'architettura, nella musica»

È anche significativo, e, come vedremo, determinante dal punto di vista dei sistemi, che nelle fasi di rinascita gilanaica, come il periodo dei trovatori, l'epoca elisabettiana, il Rinascimento, le donne delle classi elevate godessero di una libertà relativamente più grande, e di una maggiore possibilità di accesso all'istruzione. (Eisler 2011, pp. 262-263)

Il 'regno' di Cleopatra è comunque ben diverso dalle immagini stereotipate di Elisabetta come *Virgin Queen*, anche se le dee vergini nell'antica Grecia "rappresentano la qualità femminile dell'indipendenza e dell'autosufficienza. [...] Gli attaccamenti emotivi non le distoglievano da quanto consideravano importante. Non si facevano vittimizzare." (Bolen 1991, p. 27-28). In questo senso, certamente, Elisabetta I non si faceva controllare o vittimizzare da nessuno ma era ben conscia e ferma nel suo potere.

⁹ Si veda Mercanti (2011, p. 410): "**Potere di attuazione**: il potere di nutrire, sostenere, creare e realizzare insieme (potere con), a differenza del potere di dominare, infliggere dolore e distruggere (potere su o contro) tipico del modello di dominio." Ben diverso è il "**Potere di dominio**: corrisponde al potere coercitivo e letale della Spada, il potere di togliere anziché donare la vita, il potere fondamentale per istituire e rafforzare il predominio. Per mantenere la sottomissione, le gerarchie di dominio sono sostenute con la violenza o con la sua minaccia, invece che attraverso il piacere e l'amore (come nelle gerarchie di attuazione). In questo modo l'espressione di relazioni empatiche e di cura di sé e dell'altro/a è inibita e distorta; si è portati a vedere l'altro/a come un/a nemico/a o un/a rivale.

Cleopatra, similmente, è ferma e decisa, sa proteggere il suo regno, ma solo quando è indispensabile. Governa in modo appassionato, segue il suo intuito, capisce che l'Impero Romano potrebbe travolgerla e utilizza ogni possibile strategia per impedirlo. È Iside, che rappresenta la Luna e l'acqua, con la quale è associata Cleopatra in quanto Regina/Sacerdotessa del regno sul Nilo, simbolo di abbondanza e fertilità, come il serpente e il coccodrillo, animali sacri *ctoni* e del fiume, fonte di vita e di rinnovamento, che indicano chiaramente un paradigma culturale di *partnership*. Diversamente dal Tevere dal quale partono le navi per muovere guerra, il Nilo è la fonte di ogni fertilità e della vita stessa, proprio come la Regina/sacerdotessa d'Egitto è la serpentessa, Madre di tutte le acque, incarna il cobra 'eretto' che si trova nei geroglifici come segno della Dea, simbolo primordiale e sacro di una forza che è antecedente all'umano, che appartiene al mondo *ctonio* e acquatico da dove nasce l'essenza della vita stessa. Infatti, Antonio chiama affettuosamente Cleopatra, come lei stessa ricorda, "my serpent of old Nile" (I, v, 25). Questo attributo, affine al coccodrillo che è animale anfibio che viaggia fra i mondi, da sacro diventa demoniaco, soprattutto per Roma, ma anche in Egitto dopo l'avvento del potere patriarcale, dove Iside fu sostituita da Osiride e tutti i poteri sacri a lei riferiti invece di essere adorati vennero temuti. Cleopatra evoca in Antonio la sua parte 'femminile', è la sua 'anima', come lui è il suo 'animus', potenti forze della psiche che vanno tenute in un equilibrio mobile e fluido, come nel simbolo a spirale del Tao, dove Yin e Yang costantemente si trasmutano l'uno nell'altro. Diversamente, la società patriarcale apprezza e valorizza solo l'aspetto maschile del mondo, demonizzando e ripudiando il femminile nella donna, nella Natura e nell'uomo stesso che viene stigmatizzato come 'effeminato' se è in grado di manifestare il forte potere femminile che è in lui, come fa Antonio. In realtà nella critica che Roma fa alla coppia sta la ricerca shakespeariana di equilibrio degli opposti:

From Alexandria
 This is the new: he fishes, dinks and wastes
 The lamps of night in revel; is not more *manlike*
 Than Cleopatra, nor the queen of Ptolemy
 More *womanly* than he [...] (I, iv, 4-8, corsivo mio)

In questa sana e gioiosa mescolanza di maschile e femminile sta il vero equilibrio di una società mutuale e di *partnership*. La sessualità gioiosa ha rigenerato e 'ringiovanito' Antonio e fa sì che incarni entusiasmo, pienezza e freschezza, virtù sacre alla Dea ma disprezzate da Roma come "dotage" che "overflows the measure" (I, i, 1-2). Per misura qui non si intende l'incontro fertile e la fluidità di ciò che appare ma non è opposto, bensì quella della sobria e fredda razionalità, che non può concedere spazio alla leggerezza e

alla spensieratezza dell'incontro fra pari e giudica Antonio come uno "strumpet's fool" (I, i, 13), un buffone demente succube di Cleopatra, zingara peccatrice e libidinosa (I, i, 10). La descrizione che ci dà Cleopatra del suo Antonio, invece, come dice Dolabella, è di una "most sovereign creature" (V, ii, 81):

His legs bestride the ocean; his reared arm
 Crested the world; his voice was propertied
 As all the tuned spheres, and that to friends;
 But when he meant to quail and shake the orb,
 He was like rattling thunder. For his bounty,
 There was no winter in't: an Antony it was
 That grew the more by reaping. His delights
 Were dolphin-like, they show'd his back above
 The element they lived in. In his livery
 Walked crowns and crownets; realms and islands were
 As plates dropped from his pocket. (V, ii, 82-92)

Potente come una divinità marittima, Antonio è la controparte perfetta della Dea. Il delfino (dal greco *delphinos*, che significa anche ventre) è totem di Demetra/Iside nel suo ruolo di Regina del Mare, mentre il serpente la rappresenta come Regina della Terra, due aspetti perfettamente intrecciati. Nelle urne funerarie di egizi, micenei ed etruschi, il delfino (e il pesce in generale) spesso rappresenta l'anima che passa in un altro mondo (Walker 1988, p. 372), segna il legame archetipico tra la rinascita e il rinnovamento ciclico della vita. Anche in Grecia, molte divinità hanno forma di pesce o sono rappresentate nell'atto di cavalcare delfini e ippocampi; soprattutto, il pesce è sacro ad Afrodite quale simbolo di fecondità; nel mito di Poseidone è la forza delle acque, come Venere e Nettuno. Ovviamente il delfino è collegato a Delfi, ombelico cosmico della divinazione, sacro alla Dea primeva dai molti nomi – Delphyne, Phoebe e Themis, madre dell'oracolo, e in seguito, sotto la religione patriarcale, ad Apollo (Walker 1988, p. 100). Quindi Shakespeare, nelle parole di Cleopatra e nella metamorfosi degli amanti in coppia cosmica e divina, che persino Cesare intende onorare in "great solemnity" (V, ii, 364), vuole indicare il perfetto equilibrio, che è sempre fluido e mobile come danza cosmica, fra femminile e maschile, fra Dea e Dio, donna e uomo, *Mythos* e *Logos*, cuore e mente:

Antony and Cleopatra discloses a vision rather 'universalistic': nature itself is here transfigured, and our view is directed not to the material alone, nor to the earth alone, but rather to the universal elements of earth, water, air, fire, and music, and beyond that to the all-transcending visionary humanism which endows man with supernatural glory. (Knight 1951, p. 200)

L'essere umano entra in una dimensione visionaria e 'universale' quando sa vivere all'interno degli elementi della 'natura', senza limitarsi a una visione 'imperiale', orizzontale e utilitaristica del mondo, ma comprendendo e vivendo l'incommensurabile varietà e intreccio della vita.

2.3. Hamlet e la Rosa di Maggio

Apparentemente lontane dallo sfarzo sensuale di Cleopatra, nella cupa tragedia di Amleto, Ofelia e Gertrude sono spesso viste come antitetiche, una nella sua innocenza virginea (Knight 1951, p. 114) e l'altra condannata a causa di quanto il mondo patriarcale in cui vive giudica volgari appetiti sessuali. In realtà sono entrambe succubi del potere di dominio, che le limita, le definisce secondo i suoi codici, dà loro forma e le contiene all'interno di una rigida ideologia giudicante, che vede nel femminile la fonte di ogni peccato.

Ofelia è schiacciata dal potere incarnato dal padre Polonio e dal fratello Laerte, ma anche da Amleto stesso col suo ambiguo corteggiarla e poi ripudiarla. Questo atteggiamento annulla in Ofelia ogni possibilità di far sentire la sua voce e la costringe, nella sua cosiddetta 'pazzia', ad annegare nelle acque dei suoi profondi sentimenti e pensieri inespressi. La sua non è una 'pazzia' d'amore, ma il delitto commesso dalla società patriarcale e di dominio nel negare il suo pensiero, che non le è mai concesso di esplicitare se non attraverso domande e frasi incomplete, dei suoi sentimenti e del suo essere stesso che è "nothing", parola che nell'inglese elisabettiano sembra indicasse i genitali femminili. Da questo punto di vista fallocentrico e patriarcale alla donna 'manca' qualcosa, fatto rassicurante e al tempo stesso spaventoso per il maschio che teme di essere inghiottito nel vuoto cosmico. Infatti nella persecuzione dell'Inquisizione contro le guaritrici del tempo è proprio su quel *nothing* che si accanivano in modo morboso i torturatori dalla sessualità deviata:

sovrani e sacerdoti cristiani ordinavano che fossero in pubblico sventrate e squartate, sbudellate e bruciate le donne accusate di stregoneria e il tutto, come nei circhi romani, diventava spettacolo, per il divertimento per il pubblico. Naturalmente gli individui esposti a tanto orrore si desensibilizzano alla sofferenza, propria o altrui. E se per giunta l'orrore può essere sessualizzato, gli individui non soltanto si desensibilizzano alla sofferenza altrui ma la loro eccitazione neurale si associa all'eccitazione sessuale". (Eisler 2012, p. 330)

Altrettanto facevano i mostruosi Freikorps nazisti, “nucleo dell’infame SA hitleriana”, assassini e torturatori, che scrissero delle parti sessuali del corpo femminile con disgusto e disprezzo, dove i rapporti sessuali sono equivalenti ai rapporti tra i combattenti in guerra, dove il corpo femminile, come quello del ‘nemico’ viene torturato e distrutto: (Eisler 2012, p. 314-18). Stesso approccio si trova nel *Gambler’s Songbook*, raccolta di canti e ‘giochi’ dei piloti americani della UA Air Force 77th Tactical Fighter Squadron, dove, per fare un esempio, una canzone si intitola “I fucked a dead whore” (Eisler 2011, p. 337-338). Il corpo delle donne eccita e disgusta il maschio patriarcale e quindi deve essere controllato, dominato e cancellato:

La verità è che la nostra cultura [di dominio] nel suo insieme è permeata dall’erotizzazione della crudeltà nei confronti delle donne, a tal punto che abbiamo imparato a darla per scontata. (Eisler 2012, p. 319)

Allo stesso modo, come si diceva nell’introduzione, la società elisabettiana, proprio perché governata da una regina, sente la necessità di definire e controllare questa ‘vacuità’, leggendo Elisabetta I come regina ‘vergine’, altrimenti, il vuoto fra le gambe delle donne si potrebbe spalancare come “a yawning abyss within which man can lose his virile identity” (Eagleton 1986, pp. 64-65):

Hamlet: Lady, shall I lie in your lap?
 Ophelia: No, my lord.
 Hamlet: I mean, my head upon your lap
 Hamlet: Do you think I meant country matters?
 Ophelia: I think nothing, my lord
 Hamlet: That’s a fair thought to lie between maid’s legs
 (III, ii, 110-121)

Il pensiero di Ofelia è ‘nothing’, così come la sua sessualità; senza identità, pensiero, voce, diventa il mistero della ‘differenza’ femminile che non può essere ‘decifrata’ (Sonnenschein 2007). Diversamente da Cleopatra, che appartiene a un mondo di *partnership*, dove la sessualità e il potere delle donne sono pienamente riconosciuti, Ofelia è totalmente succube di questa immagine di sé che padre, fratello e ‘innamorato’ le hanno inculcato. Al tempo stesso, nella capacità di vivere la pienezza dei suoi sentimenti, seppur non potendoli esprimere e vivere apertamente, anche Ofelia, come Cleopatra, è creatura delle acque dell’inconscio, leggiadra e virginea, ma anche sensuale nella sua apparente innocenza. Rappresenta Kore, che raccoglie fiori, simbolo di innocenza e sensualità, prima di essere rapita da Ade e discendere nel suo regno infero, dove assaggerà la melagrana, pianta della Fecondità e della Morte, simbolo delle “Grandi Madri” mitiche (Cattabiani 1996, pp. 327-335), diventando così donna, sessualmente matura. Solo nell’abbandono alla

fluidità dell'acqua, discendendo agli inferi per unirsi con Ade, attraverso la morte per acqua, Ofelia realizza l'unione fisica con l'altro che le viene impedita dalle convenzioni sociali nella realtà. Ofelia diventa una creatura, una sirena, una figura che attraversa elementi che sono 'innaturali' e pericolosi per il potere patriarcale:

Her clothes spread wide
 And, mermaid-like, awhile they bore her up:
 Which time she chanted snatches of old tunes
 As one incapable of her own distress,
 Or like a creature native and indued
 Unto that element: but long it could not be
 Till that her garments, heavy with their drink,
 Pull'd the poor wretch from her melodious lay
 To muddy death.
 (IV, vii, 171-179)

Non a caso è Gertrude a raccontare la morte di Ofelia; anche lei, denigrata come donna peccaminosa, colpevole di incesto, viene definita esclusivamente attraverso il suo rapporto con gli uomini: è madre di Amleto, vedova del 'fantasma', moglie 'incestuosa' di Claudio e solo grazie a questo Regina di Danimarca.

Inzuppati di acqua, gli abiti che trascinano Ofelia nel fango della morte sono quelli imposti dal potere patriarcale per coprire la nudità del corpo e dell'anima; la trascinano a fondo nelle acque dell'inconscio, dove tutto il materiale represso e negato si accumula fino a frantumare l'essere e la società stessa.

Il fratello Laerte non vuole cedere al pianto perché espressione troppo poco virile di sentimenti:

Too much water hast though, poor Ophelia
 And therefore I forbid my tears. But yet
 It is our trick; nature her custom holds
 Let shame say what it will. [Weeps] When these are gone,
 The woman will be out. Adieu, my lord.
 I have a speech of fire that fain would blaze,
 But that this folly drowns it.
 (Iv, vii, 181.187)

Acqua e lacrime, che vengono rifiutati dal potere patriarcale e di dominio, sono elementi vivificanti, rinfrescanti e rigeneranti di *viriditas* femminile. Il maschio si vergogna di 'cedere' alla natura in lui che si disperava e piange, ma una volta finita questa 'follia' e consumate le lacrime "the woman will be out", la donna, il femminile saranno 'fuori'. Buon figlio di una cultura di dominio, Laerte ha rifiutato completamente ogni aspetto compassionevole e

di sentimento nella sorella e ancora di più in se stesso, castrando completamente una parte essenziale del suo 'essere' umano.

Al contrario rispetto al suo credo patriarcale, come dice Hildegard von Bingen (Fox 1985, pp. 30-37 e pp. 63-65), le lacrime sono il potere vivificante e 'umido' che si contrappone al peccato di 'aridità'; sono l'energia germinativa della fertilità che restituirà la vita alla Terra Desolata del Re Pescatore, trasformando l'aridità, la sterilità e la ferita ai genitali del Re nel suo opposto, perché essere umidi e pieni di fluidi significa essere vivi. Il corpo si manifesta nelle sue secrezioni, di desiderio, lacrime di gioia o tristezza, che manifestano sentimenti, passioni, movimenti dello spirito, del corpo e del cuore che Laerte, Amleto, Polonio e gli altri uomini di corte sono incapaci di esprimere, presi dentro la loro 'malinconia' che è fredda, insensibile e sterile (Bolen 1991, 1998, 2001).

Pur nella diversa età che rappresentano nel ciclo della Triplice Grande Dea, Ofelia-Dea Vergine, non è molto lontana da Cleopatra-Dea Amante-Madre (Bolen 1991). Se fosse vissuta in una società mutuale, *gilanica* e di *partnership* Ofelia avrebbe saputo e potuto dare voce al suo essere femminile più completo e avrebbe potuto dialogare con il potere di donna adulta, sensuale e 'materno', rappresentato da Gertrude. Infatti, da un lato il nome 'Ofelia', da *ophelein*, aiutare, assistere, indica la capacità di portare aiuto e di sostenere, tipicamente riferita al femminile, dall'altro è collegato, secondo alcune critiche, a 'ophis', serpente (Showalter 1985, Younge 1966), sacro alla Dea come le antiche canzoni che intona mentre si lascia andare al 'ritorno a casa' dell'anima, scorrendo nel cerchio a spirale della vita, attraverso il passaggio della morte. Le prime manifestazioni della sua 'follia' sono momenti dove può esprimere liberamente il suo femminile, attraverso gli elementi lirici di una cultura popolare e *mutuale* ancestrale, che ben conosce la gioiosità e la spensieratezza del vivere in armonia con la natura, intesa come la propria essenziale natura umana e la Natura stessa, la Grande Madre. Le cantilene poetiche che Ofelia pronuncia nella sua 'follia' sono intrise di motivi folklorici e popolari che celebrano il rinnovamento fertile portato dall'aspetto femminile. È qui che il fratello Laerte la chiama "Rose of May". La rosa, come il loto in India, da sempre è simbolo dei genitali femminili che portano alla nascita nel mondo, poi trasfigurato dalla visione di dominio come simbolo unicamente mistico di rinascita. Attributo della Grande Dea, nelle sue diverse incarnazioni attraverso i tempi e le mitologie, Vergine, Regina di cielo e terra, Afrodite dea sensuale dell'amore, e poi di Maria, rosa mistica, alla quale sono dedicati i 'rosoni' delle grandi cattedrali gotiche, rivolti a ovest, in direzione del paradiso della Dea per il mondo pagano (Walker 1988, p. 13). La rosa indica anche le celebrazioni dello *hierós gámos*, lo sposalizio sacro fra Cielo e Terra, fra maschile e femminile, l'amore fertile, rigenerante e salvifico nella comunità che si rinnova ogni stagione preparandosi alla semina e al raccolto. Nessun

matrimonio sacro per Ofelia, nella società di dominio, solo l'abbandono infecondo fra le braccia della morte. Amleto non può divenire re, perché non è fecondato dall'unione col femminile, rimane per sempre figlio, sterile, inerte, morto ancor prima della morte fisica.

Le erbe che Ofelia elenca (IV, v, 172-181) come una sorta di ricetta per un incantesimo (Serpieri 1997, pp. 341-342) ricordano le sostanze alchemiche che bollono nel calderone delle tre streghe di *Macbeth*. A ogni periodo o circostanza, la sua erba appropriata: per il solstizio estivo, San Giovanni, che apre le porte verso gli altri mondi, simbolo “del passaggio o del confine fra mondo dello spazio e lo stato dell'aspazialità, fra mondo soggetto al tempo e l'eternità” (Cattabiani 1996, p. 206), abbiamo il rosmarino, “rugiada di mare”, spesso usato come erba funeraria, simbolo di rinascita e immortalità, che ha “ispirato una serie di credenze sull'influsso benefico che eserciterebbe sulla psiche e sul corpo” (Cattabiani 1996, p. 242); poi la ruta ‘cacciadiavoli’, erba medicamentosa contro il veleno del serpente (Cattabiani 1996, pp. 219-220); e infine il finocchio, simbolo di rinnovamento spirituale, che la leggenda vuole come pianta preferita dai serpenti per cambiare pelle, e quindi usata nei riti popolari, poi giudicati ‘satanici’, anche insieme all'erba di San Giovanni per aspergere e propiziare divinazione e sogni profetici (Cattabiani 1996, pp. 606-609). Poi ancora l'aquilegia, pianta “androgina che simboleggia l'Uno ineffabile” (Cattabiani 1996, p. 549); le viole del pensiero, *pansies*, che saranno al centro di *Midsummer Night's Dream*, e le violette, con cinque petali che rappresentano la semplicità dell'amore e la ruota cosmica; infine la margherita, che preannuncia la Primavera e il rinnovarsi della vita e nel Medioevo veniva data dalle dame ai cavalieri come pegno d'amore per ornare il loro scudo (Cattabiani 1996, pp. 572-573). Anche la ballata per “bonny sweet Robin” (IV, v, 182) appena accennata da Ofelia, che a volte si trova col titolo di “My Robin is to the Greenwood Gone”, ricorda antiche celebrazioni e danze primaverili d'amore e rinascita nel “bosco verde”, tempio della Dea e del suo giovane amante/figlio, come la foresta di Arden, o quella di Sherwood, dove vive Robin Hood, divinità della foresta, poi divenuto il giovane ribelle verso la società patriarcale che vessava i poveri con leggi inique; oppure Jolly Robin, giovane campagnolo pieno di vita e allegria, oppure *robin*, il pettirosso, o *ragged robin*, licnide, fiore del cuculo o del tuono, che veniva considerato un “vero portento” dalle ragazze inglesi in età da marito:

Le contadine ne facevano dei mazzetti dando a ogni fiore il nome di un giovane del luogo; poi li mettevano sotto i grembiuli: quello che si apriva per primo con un simbolismo scopertamente erotico segnalava alla fanciulla il giovane al quale lei doveva rivolgere le sue attenzioni e moine per conquistarlo, o colui che verosimilmente desiderava sposarla. (Cattabiani 1996, p. 572)

Sono queste erbe antiche e sacre che Ofelia elenca, sostanze terapeutiche secondo l'antica saggezza erboristica popolare e 'pagana', distrutta dall'Inquisizione, dalla violenza patriarcale che ha voluto cancellare ogni traccia del sapere femminile, che sopravvive comunque nel folklore. Sono componenti semplici ma preziose e segnano la rinascita gioiosa e sensuale della vita, il trionfo della luce sulle tenebre, quando il Sole ricomincia a crescere e la luce e l'abbondanza ritornano nel mondo, dopo la quiete invernale. Appartengono ai riti di rigenerazione del corpo e dello spirito, rappresentati spesso attraverso metamorfosi animali o vegetali che troveranno spazio più creativo e fruttuoso nelle commedie.

3. "Many, Many Merry Days":¹⁰ Comunità mutuali nelle Commedie

3.1. *The Merry Wives of Windsor* e *i molti giorni felici a venire*

Già il titolo, *The Merry Wives of Windsor*, ci indica chiaramente lo spostamento del fulcro dal maschile delle tragedie al femminile delle commedie. Il perno attorno al quale ruota l'azione (e la ruota cosmica) sono le allegre comari, una comunità fatta soprattutto di donne, nei loro diversi ruoli di 'relazione', focalizzata su aspetti femminili, come nella *sisterly community* delle streghe-guaritrici-profetesse, ormai esiliate nelle tragedie dove domina la società patriarcale. Le comari del titolo hanno infatti "tutte le intenzioni di cogliere ogni occasione di innocente, smaliziato divertimento, e di farsi beffe sia delle pretese di uno spiantato gentiluomo, sia dell'irragionevole gelosia di un marito" (Petrina 2015, p. 1048). Sono donne forti, ridanciane, non intendono sottostare all'ideologia di dominio che le vorrebbe 'sottomesse' e quindi reagiscono alle provocazioni di Falstaff e alla gelosia smodata e 'innaturale' di Mr. Ford, con allegra fermezza ma senza la violenza che prevale nella tragedia patriarcale. Inoltre, Anne Page, la 'figlia', che diventerà alla fine della commedia un'altra "merry wife", sceglie di sposare l'uomo che ama, opponendosi al volere patriarcale che la vorrebbe sposata all'uomo scelto dalla famiglia – in questo caso sia Mr che Mrs Page si dimostrano entrambi troppo legati alle convenzioni sociali. Anne Page, come le *merry wives* più adulte, è ben consapevole dei limiti della società patriarcale e intende vivere pienamente la sua esperienza di amore e unione con il maschile. Non si lascerà sposare e acquisire come un oggetto, ma con intelligenza, arguzia e determinazione saprà portare avanti le sue scelte. Sarà comunque proprio grazie ai 'corteggiamenti' di Falstaff e ai giochi

¹⁰ Merry Wives of Windsor V, v, 27.

carnevaleschi creati dalle allegre comari per ‘cor-rispondergli’ che Anne e Fenton riusciranno a sposarsi, concludendo così felicemente la commedia con una nuova unione fra maschile e femminile, che include tutta la comunità, persino l'*estraneo* Falstaff, e la rigenera completamente. Si tratta di uno *hierós gámos* realizzato, diversamente da quanto avviene nelle tragedie, che accade nel bosco, sacro alla dea e ai suoi ciclici rituali stagionali. Il mondo delle commedie è governato da comunità mutuali e di *partnership* che ancora seguono gli antichi modi ‘pagani’ di segnare il tempo, il cambio delle stagioni nella Natura e nella vita, celebrando invece di bloccare, come accade a Ofelia, il flusso del cambiamento che parla di nascita, morte e rinascita, simboleggiato dall’albero cosmico attorno al quale si svolge la vita:

Il cosmo è simboleggiato da un albero; la divinità si manifesta dendromorfa; la fecondità, l’opulenza, la fortuna, la salute – o, a uno stadio più elevato, l’immortalità, la giovinezza eterna, – sono concentrate nelle erbe e negli alberi [...] in breve, tutto quel che è, tutto quel che è *vivente e creatore*, in uno stato di continua rigenerazione, si formula per simboli vegetali [...] la primavera è una resurrezione della vita universale e di conseguenza della vita umana. Con questo atto cosmico tutte le forze della creazione ritrovano il loro vigore iniziale; la vita è integralmente ricostituita, tutto comincia di nuovo; in breve si ripete l’atto primordiale della creazione cosmica, perché ogni rigenerazione è una nuova nascita, un ritorno a quel tempo mitico in cui apparve per la prima volta la forma che si rigenera (Eliade 1970, pp. 322-324)

La società borghese e benestante della campagna inglese descritta in *The Merry Wives of Windsor*, è lontana dai fasti e dai drammi del mondo della corte, si raccoglie giocosamente intorno al focolare di confortevoli cucine di casa o di locanda, dove si prepara buon cibo da condividere festosamente. È una “brigata carnevalesca, chiassosa e colorita” (D’Agostino 2016, XXVI). I suoi ritmi e cicli sono ancora dati dal mondo della natura, con la quale si integrano pienamente. Vengono vissuti nella continuità di relazione e nella semplicità del conversare delle donne su questioni pratiche, vitali e quotidiane, che non sono affatto meno importanti dei grandi temi ‘regali’ delle tragedie, ma anzi comunicano quell’elemento di paciosa vitalità che rende la vita leggera e felice. In questo contesto e in questa atmosfera briosa le donne mettono in discussione le convenzioni sociali limitanti del loro tempo, in modo semplice ma profondo; rovesciano il mondo che le vorrebbe regolare e controllare e agiscono di conseguenza, liberamente, creando un sorta di “counter-universe” (McKewin 1980, p. 118).

In questo universo rovesciato, dove le donne dettano le regole del gioco, Falstaff è il vecchio gaudente, ribelle al mondo patriarcale già nelle tragedie (Enrico IV), dove introduce Prince Hal al mondo godereccio della taverna di cui è *Rex Saturnalis*. Con il suo corpo enorme incarna la vita vissuta in pienezza e abbondanza, soddisfacendo tutti gli appetiti vitali che vengono

repressi e condannati dal mondo patriarcale, cui il principe dovrà sottomettersi, non prima di essere stato iniziato al mondo carnevalesco e popolare che gode di ogni cosa, sesso, vino, cibo, e risate allegre: “Falstaff embodies carnival, and his body incites and defines carnivalesque laughter” (Pikli 2009, p. 7). Così, nella commedia troviamo ancora questo aspetto carnascialesco, seppure in un Falstaff apparentemente ‘addomesticato’, un po’ stanco, a corto di idee e di denaro. Pensa di potersi far gioco delle due *merry wives*; spera non solo nel loro denaro (anche questo strumento di godimento per quel che permette di ‘acquistare’) ma forse anche di potersela spassare con loro, ravvivando e condividendo la sua golosità e la sua sessualità. Le *merry wives*, scoperto l’inganno, decidono di giocare con Falstaff per ‘vendicarsi’ di aver osato ‘attentare’ alla loro ‘fedeltà muliebre’. Questo è il macrotesto del loro racconto, quanto le due donne si dicono e mettono in scena, ma nel sottotesto delle loro azioni si capisce, proprio dai travestimenti imposti a Falstaff, che, per se stesse e la comunità tutta, intendono svolgere un ruolo iniziatico e propiziatorio, chiaramente legato agli antichi riti di fertilità e prosperità. Si tratta quindi anche qui di una “sisterly community”, che parla per metafore e simboli, rovesciandone i significati ‘canonici’ di dominio. È una comunità che intende riappropriarsi e ‘femminilizzare’ il comico, utilizzando travestimenti al femminile per il ‘corpo mitico’ di Falstaff, indicando come sia assolutamente necessaria questa interazione cosmica fra maschile e femminile, affinché la vita sia lietamente piena e possa rinnovarsi ciclicamente. Questi elementi carnevaleschi sono stati ovviamente relegati a una zona liminare della coscienza dalla gerarchia patriarcale, che giustamente li percepisce come strumenti di ribellione e rovesciamento comico e cosmico dell’*order and degree*.

Falstaff incarna anche il vecchio Re ‘ferito’ dei riti stagionali (Weston 2011), che deve perdere la sua corona/le sue corna e morire simbolicamente, per lasciare spazio al rinnovamento del suo regno; si presta (inconsapevole?) al gioco, ben conoscendo, come le *merry wives*, la potenza sovversiva della risata, che:

has a deep philosophical meaning, it is one of the essential forms of truth concerning the world as a whole [...] The world is seen anew, no less (and perhaps more) profoundly than it is seen from the serious standpoint. Therefore, laughter is just as admissible in great literature, posing universal problems, as seriousness. Certain essential aspects of the world are accessible only through laughter. (Bakhtin 1968, p. 66)

Non si tratta di ridicolizzare qualcuno/a escludendolo/a e isolandolo/a, come nelle beffe sarcastiche, intellettuali, crudeli e ‘fredde’ delle tragedie, dove il riso è aggressivo, amaro ed escludente. Qui si condivide una risata inclusiva, alla quale partecipa tutta la comunità, compreso il soggetto/oggetto dello

scherzo, che può e *sa* ridere della burla a suo danno, perché costruita festosamente e senza scopi malvagi e insensibili.

Nel mascheramento che le *merry wives* gli impongono, Falstaff viene sottoposto a tre riti di passaggio, come le fasi della Luna e gli aspetti della Dea Trina, vergine, donna-amante, vecchia saggia. Nel suo primo ‘nascondimento’, Falstaff viene infilato nella cesta della biancheria, che deve essere portata al fiume e lavata, come rituale purificatore, dove i segni ciclici del tempo delle donne, mestruazioni, rapporti sessuali, potevano ‘marcare’ la biancheria dei loro caldi e appassionati umori. Quindi Falstaff che deve essere ‘toccato’ da questa energia magica, prima di passare ai successivi passaggi iniziatori viene buttato nel fiume, anche questo a simboleggiare un bagno purificatorio nelle acque sacre del femminile che ricordano lo scorrere della vita. Nel secondo travestimento, Falstaff indossa i panni di una vecchia zia grassa (la vecchia saggia, la strega) che viene ‘bastonata’ da Mr. Ford-potere patriarcale. A questo punto le *merry wives* informano del loro gioco Ford, pentito della sua sciocca gelosia e possessività, includendo così anche lui e in seguito tutta la comunità nell’ultima e più pregnante ‘trasformazione’ richiesta a Falstaff. Questa volta l’appuntamento è nel bosco sacro e Falstaff si deve travestire da Herne il Cacciatore, incarnazione degli dei cornuti come il celtico *Cernunnos*, o il dio greco della fecondità Pan, perseguitati poi dal patriarcato come simbolo del diavolo. Nei riti pagani viene venerato insieme alla sua ‘sposa’, Ecate, in quanto Dea triplice.

La leggenda vuole che Herne fosse un cacciatore di re Riccardo II (1377-1399) nella Foresta di Windsor. Venne ferito mortalmente per salvare la vita del re dall’attacco di un cervo bianco. Guarito da un mago dovette simbolicamente rinunciare a cacciare e in modo metamorfico e sciamanico ‘divenire’ l’animale ucciso, portandone in testa le corna. Avendo perduto la sua ‘funzione’ si suicidò, impiccandosi a una quercia. Il fantasma di Herne appare con le corna di cervo sotto la Quercia di Herne, oppure a cavallo; emana una luminescenza ed è accompagnato da cani demoniaci, una civetta cornuta e altre creature della foresta, tutti simboli del potere ctonio e notturno della Dea Ecate che porta morte e rigenerazione. Per la cultura patriarcale, le sue apparizioni sono infauste. Dalla leggenda emergono chiaramente i contenuti pagani e mitici della caccia al cervo, della morte e del rinnovamento ‘animale’ e stagionale, simboleggiato dall’identificazione fra cacciatore e preda. Il suicidio si riferisce chiaramente all’*Appeso*, Arcano Maggiore dei Tarocchi, dove l’impiccato si appende da un solo piede a testa in giù, per poter vedere il mondo ‘rovesciato’ e sottosopra, cambiando prospettiva e portando così una conoscenza e un sapere rivoluzionari al mondo dell’*order and degree*. Rappresenta “the voluntary surrender to a death and resurrection process celebrated in shamanism” (Noble 1994, p. 94).

La quercia sotto la quale avviene la danza delle fate che riporterà l'armonia umana e cosmica alla comunità di Windsor, è sacra "a tutti gli dei del cielo: Zeus, Thor, e il celtico Taranis, ma anche alle divinità della terra, il cui aspetto nutritivo dava cibo a tantissimi animali sacri, ma soprattutto ai maiali, animali sacri alle dee madri come Ceridwen" (Hagender 2001, p. 340; Cattabiani 1996, pp. 49-60). Il suo nome celtico è legato al significato di 'albero', in quanto albero cosmico, centro del mondo, e anche alla 'porta', come soglia che ci apre verso gli altri mondi e mette insieme il cielo e la terra. Così accade per la comunità guidata dalle *merry wives*, di cui alla fine, anche Anne Page fa parte insieme al suo sposo. Insieme a Falstaff, corpo e maschera rituale della trasformazione e dell'unione sacra fra maschile e femminile, nel bosco sacro della vita, tutti e tutte gioiscano e celebrino insieme la bellezza della vita, nei molti, molti giorni a venire:

Mistress Page: Master Fenton,
 Heaven give you many, many merry days!
 Good husband, let us every one go home
 And laugh this sport o'er by a country fire,
 Sir John and all.
 (V, v, 225-229)

3.2. A Midsummer Night's Dream: "Lovers, to bed; 'tis almost fairy time"

Anche se ci si prepara a celebrare gli sponsali di Teseo e Ippolita, i giorni lieti sembrano lontani dalla corte di Atene, improntata tipicamente al dominio patriarcale. La commedia si apre sulla apparente sconfitta del mondo matrilineare e di *partnership* incarnato da Ippolita, regina delle Amazzoni, donne guerriere difendevano la loro libertà più che attaccare e invadere altre regioni per imporre il proprio dominio. Per 'conquistare' la regina delle Amazzoni, Teseo l'ha combattuta a fil di spada e 'sottomessa'.

Hippolyta, I wooed thee with my sword,
 And won thy love doing thee injuries;
 But I will wed thee in another key,
 With pomp, with triumph, and with reveling.
 (I, i, 16-19)

Ecco ancora una volta l'immagine della spada, che per Eisler rappresenta il mondo di dominio, come strumento di violenza, sottomissione e vittoria sul 'nemico', in questo caso una temibilissima nemica, che con la sua stessa esistenza di regina/dea di una comunità di donne 'guerriere' era una minaccia temibile per l'ordine patriarcale. Il racconto che fa Teseo del suo 'amore' è costruito tutto intorno a immagini di violenza e guerra. La spada che ha usato nel combatterla l'ha usata anche per 'amarla', in modo non molto lontano

dalle violenze delle canzoni goliardiche dei soldati americani nel *Gambler's Songbook*, o dei racconti dei Freikorps nazisti (Eisler 2011). La spada viene spesso usata come metafora del pene, che ‘penetra’ e lacera le carni e Teseo ha ‘vinto’ l’amore di Ippolita provocandole delle ‘ferite’. Anche nel pensare al futuro, le immagini usate ricordano il ‘trionfo’ e la ‘pompa’ di un comandante che ritorna vittorioso col suo bottino, conquistato con la violenza sul ‘campo’ di battaglia, cioè il corpo femminile. Tuttavia con la parola ‘reveling’, Teseo inconsapevolmente anticipa già un altro tipo di festa – un bagordo, una baldoria, una gozzoviglia – che avrà luogo durante la notte e ‘fuori’ dalla mura della città, in mezzo alla Natura.

Il paradigma patriarcale viene esasperato ancora di più dall’arrivo sulla scena del ‘padre’ Egeo, figura patriarcale per antonomasia e nel mito greco ‘padre’ dello stesso Teseo. Egeo chiede addirittura la condanna a morte (cosa ‘legittima’ ad Atene) della figlia Ippolita, perché osa rifiutare lo sposo scelto da lui, Demetrio, e insiste per sposare Lisandro, che ama, riamata.

Questo mondo duro, chiuso, accecato dal desiderio di ‘comandare’ piuttosto che amare, viene immediatamente ‘congelato’ e sospeso per lasciare spazio al ‘bosco’, al mondo della Natura, che il potere patriarcale vede come ‘femmina’ da possedere, sfruttare e sottomettere. È qui che appare un’altra coppia, Oberon e Titania, Re e Regina della fate, quasi un’ombra notturna e ‘rovesciata’ della coppia diurna. È qui che si ‘perdono’ e si inseguono con tutti i colpi di scena che conosciamo i quattro giovani (Demetrio, Lisando, Elena e Ermia) che scompigliano il loro amore gli uni per le altre, fino al ‘chiarimento’ finale, dove all’obnubilamento notturno della pozione magica, succede l’equilibrio fra passione e ragione, fra luce diurna e lunare, fra maschile e femminile, che è l’essenza della vita stessa.

Anche nel bosco, però, forse a causa di una ‘contaminazione’ col mondo diurno patriarcale di Atene, è in atto una lite fra Oberon e Titania, a causa dell’insana gelosia di lui. Come in *King Lear* a causa della pazzia del re, la lite futile sul ‘possesso’ e sul controllo del *changeling boy* già sta portando scompenso, sconvolgimenti e tempeste nel mondo della natura che Titania con preoccupazione descrive sin dal verso “but with thy brawls” (II, I, 81), in un continuo montare della situazione fino al suo culmine:

The spring, the summer,
 The childing autumn, angry winter, change
 Their wonted liveries, and the mazèd world,
 By its increase, now knows not which is which,
 And this same progeny of evil comes
 From our debate from our dissension.
 We are the parents of the original.
 (II, I, 111-117).

Potrebbe davvero scatenarsi un disordine nella Natura con conseguenze da tragedia, come in *King Lear*, e si tratta di un ammonimento, da parte delle Dea, rispetto al suo consorte, un richiamo all'attenzione. Se il 'governo' è dato attraverso la prepotenza e la sottomissione, nonché nello sfruttamento della Natura e della donna che la rappresenta, regnerà il caos, anzi, proprio la 'discordia' di cui parla Ulisse apparentemente tessendo le lodi dell'*order and degree*. Questo 'disordine' regna già nel mondo delle tragedie, dove la visione gilanica e di partnership è stata sconfitta e sottomessa. Nel 'sogno' potrebbe accadere lo stesso, dato che tutti i personaggi maschili, in gradi diversi di intensità, cercano di dominare la natura, anche e soprattutto in se stessi, e 'usare' il corpo della donna e della terra esclusivamente come proprio strumento di dominio, sfruttamento e piacere egoistico e univoco.

La fissazione di Oberon per il *changeling boy*, che per Oberon è terra ignota da conquistare o 'schiavo' straniero da tenere come gingillo alla sua corte, è dettata da una gelosia assurda e 'innaturale'; nasce appunto dall'idea maschilista che vede un grande pericolo nella libera sessualità femminile. D'altro canto, invece, Titania, vuole tenere con sé il giovane, probabilmente per evitare che venga istruito e asservito a una ideologia di dominio invece che educato a una visione di *partnership*. Infatti desidera tenerlo sotto la sua protezione, in quanto figlio di una "votress of my order" (II, i, 124), una sacerdotessa del culto di una Dea, la stessa Titania. Con la "votress" Titania ha intrattenuto rapporti affettuosi e amicali, hanno conversato amabilmente, hanno riso e scherzato, avvolte nei dolci profumi speziati d'India, in una forma di sorellanza gioiosa che ha accompagnato la gravidanza della sacerdotessa, che, "essendo mortale", muore di parto:

His mother was a votress of my order,
 And in the spiced Indian air, by night,
 Full often hath she gossip'd by my side,
 And sat with me on Neptune's yellow sands,
 Marking th'embarked traders on the flood;
 When we have laugh'd to see the sails conceive
 And grow big-bellied with the wanton wind;
 Which she, with pretty and with swimming gait,
 Following (her womb then rich with my young squire)
 Would imitate, and sail upon the land

To fetch me trifles, and return again,
 As from voyage, rich with merchandise.
 But she, being mortal, of that boy did die,
 And for her sake do I rear up her boy;
 And for her sake I will not part with him.
 (II, i, 24-137)

Non si tratta dunque di un capriccio, da parte di Titania, ma di un ‘voto’ compiuto a sua volta, di una promessa alla sua “votress”. Infatti, per nulla adirata, ma nemmeno intimorita dai capricci di Oberon, lo invita a restare nel bosco e a partecipare con lei e le sue fate agli sponsali sacri, danzando in tondo, e ripetendo così in modo rituale il sacro peregrinare della Luna:

Perchance till after Theseus' wedding day.
 If you will patiently dance in our round,
 And see our moonlight revels, go with us;
 If not, shun me, and I will spare your haunts.
 (II, i, 140-142)

Ma Oberon, in modo capriccioso e infantile, insiste nel cercare di imporre la sua volontà: “Give me that boy, and I will go with thee” (II, i, 143). Quello che per Titania è un ragazzo da tutelare, ‘far crescere’ e amare, a compimento del profondo legame che aveva con sua madre, in quanto cara amica, oltre che sacerdotessa del suo ‘culto’, per Oberon è solo “that boy”, quel ragazzo, come appunto se si trattasse di un oggetto. D’altro canto per la visione patriarcale, Titania ha “rubato” (“stolen”, II, 1, 22) il giovane a un re indiano. Nel brano sulla sua “votress”, Titania non parla affatto di un ‘padre’ anzi non è presente alcuna figura maschile in questo mondo di gioco e attesa della nascita che è tutto femminile. Puck afferma che il re indiano è il ‘padre’ del bambino, e portare via un ‘figlio’ alla tutela patriarcale è un grave peccato nell’ottica di dominio: “as a female claiming a male’s property and offspring and ‘perforce’ withholding him – represents a major female challenge to male power” (Goddard 2013, p. 5). Nelle parole di Puck “she perforce witholds the loved boy, / Crowns him with flowers, and makes him all her joy” (II, i, 27). Incoronare il giovane di fiori e trarne tutta la sua ‘gioia’ può sicuramente dare adito all’idea che si tratti di una gioia, un ‘piacere’, anche sensuale – se non sessuale, come intendono alcuni e come teme Oberon. Mettere ghirlande di fiori sul giovane figlio/amante della Dea, che doveva succedere al vecchio re malato, nella danza circolare della vita era un passaggio tipico nei riti di rinascita.

Come vendetta per il comportamento indipendente di Titania, Oberon chiede a Puck, Robin Goodfellow, di farla innamorare del personaggio più ‘ridicolo’ della commedia, quel Bottom che con gli altri artigiani sta preparando una recita per il matrimonio di Teseo e Ippolita. Anche Puck (dal

gallese *Boucca*, Dio) rimanda ai culti pagani della Dea dei boschi e della natura. Diventato figura del demonio per la chiesa, per Shakespeare rimane comunque il muta-forma dell'immaginazione popolare, ama fare tiri 'mancini' ma sempre in uno spirito giocoso e mettendo poi alla fine tutte le cose a posto. L'amore 'cieco' di Titania per Bottom dalla testa d'asino, provocato dalla pozione magica che annebbia la vista, rappresenta da un lato le potenzialità di annientamento degli estremi della passione non temperata dalla ragione, e dall'altro rimanda misticamente all'Asino d'Oro o *Le Metamorfosi* di Apuleio (Nicolini 2005; Wyrick 1982), ad Amore e Psiche, allo spettacolo – e alla rappresentazione, tra verità, inganno e metamorfosi – che ci parla dell'amore nel mondo e del viaggio dell'anima sulla terra, come alchimia sacra fra opposti e complementari:

Bottom, bless him, has been translated. Most obviously [...] he has assumed the lineaments of an ass. But the concomitant to that transformation is that he has experienced a kind of theophany, a revelation of the sacred. If he has crossed the boundary dividing the human from the bestial, he has also traversed another threshold, and found himself consorting on equal terms with the denizens of the magical world. (Lucking 2011, p. 148)

Come l'attraversamento della soglia fra diversi mondi di Bottom, anche la 'messinscena' degli artigiani dalle mani callose davanti alla corte, apparentemente 'bassa', grossolana e incompetente, oltre che intrattenere e portare ilarità sfrenata, rivela comunque il sacro e ha una funzione benedicente per tutte le coppie di opposti. La loro rappresentazione 'umanizza la corte', porta naturalezza istintiva e buonumore, elimina la divisione in rigide classi e gli stereotipi di genere, come nelle *Merry Wives*, dove, conclusa la burla, tutta la comunità si ritrova rinnovata. Il mondo diurno, razionale, freddo e distaccato della corte di Atene e quello notturno, immaginativo, caldo e appassionato della notte del Bosco sacro (Carrassi 2004, p. 40), si uniscono in una riconciliazione armoniosa di tutti gli opposti. Al ritorno dei quattro innamorati, Ermia e Lisandro, Demetrio e Elena, anche Teseo, percependo la luce che emanano, accetta il potere riconciliatorio del *calice* e volge il suo sguardo alla felicità e all'allegria dell'amore, che include la comunità tutta, non solo gli innamorati, e comprende anche se stesso e Ippolita:

Here come the lovers, full of joy and mirth.
Joy, gentle friends, joy and fresh days of love
Accompany our hearts!
(V, i, 28-30)

Alla fine i festeggiamenti, dopo l'andirivieni di personaggi ed eventi magici della 'notte di mezza estate', celebreranno l'incontro amoroso, il piacere, anche sensuale e carnale condiviso fra maschile e femminile. La freschezza, la gioia e la gentilezza aprono il cuore, non le 'ferite' inferte dalla spada per 'conquistare' Ippolita, ma la capacità di vedere l'armoniosa bellezza della vita. Infatti, Teseo, in qualche modo 'toccato', anche se indirettamente dalla notte passata nel bosco dai quattro innamorati, accetta il potere notturno dell'immaginazione delle 'fate' che rinnegava all'inizio: "Lovers, to bed; 'tis almost fairy time" (V, i, 349), proprio nel momento in cui le invisibili fate, in un canto e una danza cosmica, si accingono a benedire i letti d'amore, le coppie, i bambini e le bambine a venire, il palazzo, la corte, tutto:

Titania: Hand in hand with fairy grace,
We sing, and bless this place
(V, i, 384-385)

La loro benedizione avviene attraverso l'acqua sacra, "field-dew consecrate" (V, i, 400), della grande dea Ecate, che regna sui tre mondi, terreno, infero e celeste, e governa sia il giorno che la notte, la corte e il bosco, lo stato di veglia, di sonno e di sogno ed estasi sciamanica provocata dalle sue sacre erbe magiche. Porta armonia, amore, piacere, guarigione, riconciliazione, pace, gioia e allegria che illuminano anche Teseo che, perdonati gli innamorati, chiama la comunità a una lunga festa:

Theseus: Sweet friends to bed
A fortnight hold we this solemnity
In night revels and new jollity.
(V, i, 353-355)

È la stessa festa del 'teatro della vita' che coglie il pubblico estasiato e attonito "while these visions did appear". Questa estasi 'pagana' che è sia spirituale che fisica è stata certamente assimilata nel *risus paschalis*, tradizione della liturgia pasquale, quando, soprattutto in Europa del nord, i sacerdoti stuzzicavano l'allegria e la risata dei fedeli attraverso giochi, risa, danze e raccontando eventi e motti 'sconci' dall'altare (Jacobelli 2004), così ravvivando le antiche memorie sacre 'pagane' che, invece di demonizzarla, esaltavano e apprezzavano la corporeità umana carnevalesca e giocosa, nella dimensione spirituale della sessualità e dalla *conjunctio oppositorum* alchemica fra maschile e femminile.

4. Conclusione: “Laugh this Sport o’er by a Country Fire”

In questo saggio si è dimostrato come alcune delle figure femminili più rappresentative nelle commedie di Shakespeare incarnino e manifestino il potere mutuale della cura, sfidando e sovvertendo lo status quo elisabettiano di dominio e offrendo un’alternativa di partnership al modello patriarcale predominante.

Se non boicottato dalla visione patriarcale, restrittiva e aggressiva della sessualità, il piacere e il godimento fisico – nel sesso, nella danza, nel cibo, e ogni altro dono del mondo naturale – manifesta l’essenza profonda dell’essere umano, in quanto creatura capace di profonde “relazioni intime” (Eisler 2018, cap. 2) che portano alla comunione con l’amato/amata. Chiaramente, anche nel *risus paschalis*, come negli antichi culti ‘pagani’ della Dea ‘trinitaria’ – Vergine-Moglie/amante-Vecchia saggia – il piacere sessuale ci dà la possibilità di sperimentare un’unione sublime, estatica e ‘gioiosa’ che è dei sensi e dello spirito al tempo stesso. Così Shakespeare, da grande alchimista della parola teatrale e poetica, costruisce la sua ‘grande opera’, superando l’apparente dualità del mondo e riconducendo la vita all’unità gaudente e lieta che ricongiunge nelle Nozze alchemiche ciò che solo a una visione superficiale appare come opposto – giorno e notte, sole e luna, re e regina, realtà e sogno, materia e spirito, maschile e femminile.

Questo tipo di unione non è possibile in una società di dominio che fa della ‘divisione’ il suo vessillo. Una divisione che alimenta paura del diverso, violenza, possesso, sottomissione; che divide in ‘classi’, ‘caste’ e gerarchie dove chi sta in alto ‘governa’ e chi sta in basso è schiavo. L’unione che genera il *risus paschalis*, la giocondità compiaciuta e lieve, la passionalità sensuale e mistica, le feste carnevalesche e carnali dove l’unione fisica fra uomo e donna è strumento di fertilità e rinnovamento per la terra, la natura, gli animali, fiori, piante e boschi, può accadere solo in una comunità di *partnership*, che onora questi aspetti dell’umano, che rispetta e ama l’altro/a ‘come se stesso/a’, che sa scherzare e divertirsi e anche essere seriamente impegnata nel mestiere ricco e affascinante del vivere pienamente. Come si diceva, questa visione è presente nelle tragedie in alcune grandi protagoniste femminili, ma dispiega più pienamente il suo potere di ‘attuazione’ (Mercanti 2011, p. 406-407) nelle commedie, perché:

la commedia sorprende rendendo possibile e reale l’inverosimile. Una fine violenta è nella tragedia la condizione necessaria a far ricominciare la vita da capo, la commedia illustra la capacità umana di migliorare. “Nella commedia il destino si trasforma in libertà”. Materia della tragedia è la ricca empiria della storia; l’autore delle commedie deve sviluppare la materia dalla sua libera fantasia, non può trovarla in nessun luogo nella realtà essendo essa “espressione di un’ultima libertà spirituale”, anzi prodotto della libertà stessa. (Krippendorff 2014, p. 10)

Le commedie, come la vita, possono essere sorprendenti, creative, briose, immaginifiche – ci ricordano di amarci in libertà, con gioia e gentilezza, sempre pronti a entrare a piede leggero nel mistero delle cose e “laugh this sport o’er by a country fire” (*The Merry Wives of Windsor*, V, v, 28). *Marriage, Music and Dance. Exeunt all.*

Bionota: Antonella Riem è Professoressa ordinaria di Letteratura Inglese, Direttrice del Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società; già Prorettrice Vicaria e all’Internazionalizzazione, Università di Udine; ha fondato nel 1998 il Centro internazionale di Studi sulle letterature di Partnership; è Presidente dell’ANDA (Associazione nazionale docenti di Anglistica) direttrice della rivista online, Doaj Seal, classe A ANVUR, *Le Simplegadi*, e della collana internazionale *ALL* di Forum (Udine); ha al suo attivo oltre cento pubblicazioni e nove studi monografici sulle letterature in inglese. Per la casa editrice Forum Editrice, Udine, ha curato tutte le edizioni in italiano dei libri di Riane Eisler.

Recapito autrice: antonella.riem@uniud.it

Riferimenti bibliografici

- Adams C. (a cura di) 1993, *Ecofeminism and the Sacred*, Continuum, New York.
- Agha-Jaffar T. 2002, *Demeter and Persephone. Lessons from a Myth*, McFarland, Jefferson, NC.
- Bakhtin M. 1968. *Rabelais and His World*; trad. di Iswolsky H., MIT, Cambridge, Mass/ Londra.
- Bolen S. 1991, *Le Dee dentro la donna. Una nuova psicologia femminile*, Astrolabio, Roma.
- Bolen S. 1998, *Passaggio ad Avalon*, Piemme, Milano.
- Bolen S. 2001, *Goddesses in Older Women*, HarperCollins, New York.
- Boose L. 1991, *Scolding Brides and Bridling Scolds: Taming the Woman's Unruly Member*, in "Shakespeare Quarterly" 42 [2], pp. 179-213.
- Braidotti R. 1994, *Nomadic Subjects: Embodiments and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.
- Campbell J. (a cura di) 1955, *Pagan and Christian Mysteries: Papers from the Eranos Yearbooks*, Bollingen, New York.
- Campbell J. e Muses C. (a cura di) 1991, *In All Her Names: Explorations of the Feminine in Divinity*, Harper, S. Francisco.
- Capra F. 1975, *The Tao of Physics*, Shambhala, Boston.
- Capra F. 1982, *The Turning Point*, Simon & Schuster, New York.
- Capra F. 1986, *The Concept of Paradigm and Paradigm Shift*, in "Re-Vision" 9 [1], p.3.
- Capra F. 1988, *Uncommon Wisdom*, Simon & Schuster, New York.
- Capra F. 1996, *The Web of Life*, Doubleday-Anchor, New York.
- Capra F. e Steindl-Rast D. 1991, *Belonging to the Universe*, Harper & Row, San Francisco.
- Carlson K. 1997, *Life's Daughter/Death's Bride: Inner Transformations through the Goddess Demeter/Persephone*, Shambhala, Boston.
- Carrassi V. 2004, *A Midsummer Night's Dream*: Un sogno chiamato teatro, in "Contesti. Raccolta di studi e ricerca" 16, pp. 37-67.
- de Tar C., Finkelstein J. e Chung-I Tan (a cura di) 1985, *A Passion for Physics*, World Scientific, Singapore.
- D'Agostino N. (a cura di) 2016, *Le allegre comari di Windsor*, Garzanti, Milano.
- Devlin-Glass F. e McCredon L. (a cura di) 2001, *Feminist Poetics of the Sacred. Creative Suspicions*, Oxford University Press, Oxford/New York.
- Dusinberre J. 1975, *Shakespeare and the Nature of Women*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Eagleton T. 1986, *William Shakespeare*, Basil Blackwell, Oxford.
- Eisler R. 2011, *Il Calice e la Spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*, Forum, Udine.
- Eisler R. 2012, *Il piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo dal Neolitico a oggi*, Forum, Udine.
- Eisler R. 2016, *L'infanzia di domani*, Forum, Udine.
- Eisler R. 2018, *Il potere della partnership. Sette modalità di relazione per una nuova vita*, Forum, Udine.
- Eliade M. 1970, *Trattato di storia delle religioni*, Einaudi, Torino.
- Fox M. (a cura di) 1985, *Illuminations of Hildegard of Bingen*, Bear & Co., Santa Fe.
- Goddard M.E. 2013, "Reading Parenthood and the Pregnant Body in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* and *Titus Andronicus*", University of Tennessee Honors Thesis Projects.

- Hagender F. 2001, *Lo spirito degli alberi*, Crisalide, Latina.
- Harris A. 1980, *Night's Black Agents. Witchcraft and Magic in Seventeenth-Century English Drama*, Manchester University Press, Manchester.
- Hooker R. 1977, *Of the Laws of Ecclesiastical Polity*, in *The Folger Library Edition of the Works of Richard Hooker*, voll. 1-3, Harvard University Press, Cambridge.
- Jacobelli M.C. 2004, *Il Risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Queriniana, Brescia.
- Jardine L. 1983, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare*, Harvester Press, Sussex.
- Kahn C. 1997, *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, Routledge, Londra.
- Kellert S. 1993, *In the Wake of Chaos. Unpredictable Order in Dynamical Systems*, Chicago University Press, Chicago.
- Kellert S., Longino H.E. e Waters C.K. (a cura di) 2006, *Scientific Pluralism*, Minnesota University Press, Minneapolis.
- Knight G.W. 1951, *The Imperial Theme*, Methuen, Londra.
- Krippendorff E. 2014, *Le commedie di Shakespeare. Il regno della libertà*, Fazi, Roma.
- Lombardo A. 1969, *Lettura di Macbeth*, Neri Pozza, Vicenza.
- Lucking D. 2011, *Translation and Metamorphosis in "A Midsummer Night's Dream"*, in "Essays in Criticism" 61 [2], pp. 137-154.
- McKewin C. 1980, *Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations between Women in Shakespeare's Plays*, in Greene G., Swift Lenz D.R. e Neely C.T. (a cura di), *The Women's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana, pp. 117-132.
- Mercanti S. 2011, *Glossario mutuale*, in Eisler R. (a cura di), *Il calice e la spada*, Udine, Forum, pp. 403-415.
- Newman K. 2009, *Essaying Shakespeare*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Nicholls P. 1989, *Old Problems and the New Historicism*, in "Journal of American Studies" 23 [3], pp. 423-434.
- Nicolini L. (a cura di) 2005, *Apuleio. Le Metamorfosi*, BUR Rizzoli, Milano.
- Noble V. 1994, *Motherpeace. A Way to the Goddess through Myth Art and Tarot*, Harper, San Francisco.
- Packer, T. 2015, *Women of Will: Following the Feminine in Shakespeare's Plays*, Knopf, New York.
- Pagels E. 1979, *The Gnostic Gospels*, Random House, Londra.
- Panikkar R. 2007, *Lo spirito della parola*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Paster G.K. 2004, *Humoring the Body Emotions and the Shakespearean Stage*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Petrina A. 2015, Nota introduttiva, traduzione e note a *Le Allegre comari di Windsor*, in Marengo F. (a cura di), *Tutte le opere di William Shakespeare*, vol II, Bompiani-Giunti, Firenze, pp. 1045-1064.
- Pikli N. 2009, *The Prism of Laughter. Shakespeare's "very tragical mirth"*, VDM Verlag, Saarbrücken.
- Rackin, P. 2005, *Shakespeare and Women*, Oxford University Press, Oxford.
- Riem Natale A. 2005, *The "Weird Sisters" as Priestesses of the Goddess in Macbeth*, in "Merope" 15 [44], pp. 5-36. <http://www.tracce.org/merope.html> (11.1.2018).
- Rigby K. 2001, *The Goddess Returns. Ecofeminist Reconfigurations of Gender, Nature and the Sacred*, in Devlin-Glass F. e McCredon L. (a cura di) 2001, *Feminist Poetics of the Sacred. Creative Suspicions*, Oxford University Press, Oxford/New York, pp. 23-54.

- Sacerdoti G. 1990, *Nuovo cielo, nuova terra – La rivelazione copernicana di “Antonio e Cleopatra” di Shakespeare*, Il Mulino, Bologna.
- Sagar K. 2001, *Antony and Cleopatra*. http://www.keithsagar.co.uk/Reading_Shakespeare/ (10.1.2018).
- Said E. 1978, *Orientalism*, Pantheon, New York.
- Seppilli A. 1962, *Poesia e Magia*, Einaudi, Torino.
- Shakespeare W. 1962, *Macbeth*; a cura di Miur K., Arden Edition, Methuen, Londra.
- Shakespeare W. 1969, *Troilus and Cressida*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Shakespeare W. 1971, *The Merry Wives of Windsor*; a cura di Oliver H.J., Arden edition, Methuen, Londra.
- Shakespeare W. 1992, *Antony and Cleopatra*; a cura di Lombardo A., Feltrinelli, Milano.
- Shakespeare W. 2005, *Hamlet*; a cura di Bertinetti P., Einaudi, Torino.
- Shakespeare W. 2016, *The Merry Wives of Windsor*; a cura di D’Agostino N., Garzanti, Milano.
- Shakespeare W. 2016, *A Midsummer Night's Dream*; a cura di Fernando Cioni, Rizzoli, Milano.
- Showalter E. 1985, *Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism*, in Parker P. e Hartman G. (a cura di) *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, Londra, pp. 77-94.
- Sonnenschein S. 2007, *An Analysis and Study of the Leading Characters in ‘Hamlet’*, Oxford University Press, Oxford.
- Stevens A. 2001, *Ariadne’s Clue: A Guide to the Symbols of Humankind*, Princeton University Press, Princeton.
- Thich Nhat Hanh. 1993, *La pace è ogni passo*, Ubaldini, Roma.
- Tillyard E.M.W. 1976, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, Londra.
- Traub V. 2016 (a cura di) *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford University Press, Oxford.
- Turgut F. 2014, *Orientalism and Unfavourable Positioning in Shakespeare’s Antony and Cleopatra*, in “Narrative and Language Studies” II [3], pp. 1-16.
- Walker B. 1988, *The Woman’s Dictionary of Symbols and Sacred Objects*, Harper & Row, San Francisco.
- Weston J. 2011, *From Ritual to Romance*, Dover publications, Mineola, NY.
- Wyrick D.B. 1982, *The Ass Motif in the “Comedy of Errors” and “A Midsummer Night’s Dream”*, in “Shakespeare Quarterly” 33 [4], pp. 432-448.

Siti internet

http://all.uniud.it/?page_id=60

<http://www.rianeeisler.com/>

<http://www.partnershipway.org/>

<http://rianeeisler.com/the-chalice-the-blade-highlights-of-international-impact/>

http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all/il-calice-e-la-spada/il-calice-e-la-spada/libro_view

<https://www.scientificamerican.com/article/race-is-a-social-construct-scientists-argue/>

http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological_us_56b8db83e4b04f9b57da89ed

<http://www.hildegard-society.org/p/home.html>

DA SHYLOCK ALLA 'GÉNÉRATION BEURE' ALLA 'CULTURE BANLIEUE' Identità lacerate, emarginazione e incomunicabilità tra conflitti e cliché

ALESSANDRA ROLLO

Abstract – The main antagonist of the play *The Merchant of Venice*, Shylock is one of Shakespeare's most famous yet controversial characters, an incarnation of the stereotype of the zealous, cruel Jew while at the same time being a tragic outsider figure who is censured by society. From this perspective, Shylock embodies the paradigm of otherness, the foreign immigrant, someone 'different' who provokes fear and distrust. The phenomenon of migration has greatly impacted the French context, the latter being our object of interest in this paper. It is here that, in the 1980s, the 'Beur generation' gained national visibility. The word *beur* denominates a generation of young people, the children of North African immigrants, who were born or raised in France but do not feel deeply French. They claim a space for themselves, enjoying citizenship rights, yet without renouncing their own specificities. Their torn identities are expressed in 'Beur literature', which focuses on these individuals condemned to a state of inclusion/exclusion, a permanent 'in-between' status. Writing represents a literary, political and identity act, an authentic account as well as a denunciation of the problematic issues of exile, discrimination and difficulties of adaptation. During the '90s, the notion of 'Beur culture' gave way to 'suburban culture' (*culture banlieue*), an expression used to label unfavorable, borderline groups excluded from the center of the city and attributed insulting, discriminatory nicknames. In summary, even more than 400 years later, Shylock can be considered a modern-day character and a symbol of human beings with all their conflicts and complexities. By conveying themes of incommunicability, marginalization and racism, Shakespeare's plays maintain their universality even in present times, where the detrimental rhetoric of "us against them" may still prevail, and where demonizing or directing hate towards groups of people considered inferior or less human than others continues to exist.

Keywords: Shylock; foreigner/migrant; Beur generation and literature; suburban culture; marginalization, exclusion and torn identities.

1. Introduzione

Principale antagonista dell'opera teatrale *The Merchant of Venice*, Shylock rappresenta uno dei personaggi shakespeariani più celebri e controversi,

incarnazione dello stereotipo dell'ebreo avido e cattivo secondo la tradizione cristiano-occidentale, ma altresì figura tragica di *outsider*, stigmatizzato dalla società.

È proprio a partire da tale prospettiva che Shylock si configura come una sorta di paradigma dell'immigrato straniero che il filosofo francese Pierre Bourdieu (1999) definisce *atopos*, 'senza luogo', 'inclassificabile', un soggetto per il quale la sofferenza, il disagio dello sradicamento e il senso di lacerazione sono tratti imprescindibili.

Segnatamente nel contesto francese, che sarà oggetto di studio nel presente contributo, il fenomeno migratorio, registratosi già nel corso del XIX secolo e acuitosi durante gli anni dei conflitti mondiali, ha contrassegnato fortemente il paese, raggiungendo proporzioni massicce dopo la guerra di Algeria. Si è venuto così a costituire l'*humus* propizio a quello che sarebbe diventato uno scenario di *métissage culturel* dai risvolti non sempre idilliaci, in cui l'Altro, portatore di differenze e modelli alternativi, ha aperto il varco a fratture sociali talvolta difficili, se non impossibili, da ricomporre.

Uno sguardo iniziale alle vicende narrate nell'opera di Shakespeare ci fornirà le coordinate essenziali per accostarci subito dopo alla rappresentazione dello straniero attraverso gli scritti di alcuni sociologi, antropologi e filosofi. Successivamente entreremo nel vivo del lavoro, focalizzando l'attenzione sui concetti di '*génération beure*' e '*littérature beure*' per poi arrivare alla nozione di '*culture banlieue*'; passeremo quindi in rassegna alcune delle opere più significative che mettono in scena gli itinerari di vita e il disagio interiore dell'immigrato in Francia, troppo spesso ghettizzato nella presunta comunità di accoglienza.

2. *The Merchant of Venice*: Shylock oltre lo stereotipo

Scritta probabilmente tra il 1596 e il 1597, l'opera è ambientata a Venezia nel XVI secolo.

Il nobile veneziano Bassanio si rivolge all'amico Antonio, ricco mercante veneziano (a cui si riferisce il titolo), per ottenere un prestito di 3.000 ducati che gli consenta di corteggiare degnamente Porzia, bellissima ereditiera di Belmonte. Antonio, che non dispone della somma richiesta perché ha investito tutte le sue risorse in traffici marittimi, ricorre all'ebreo Shylock, da lui biasimato e umiliato in più occasioni per le sue pratiche di usuraio. L'ebreo offre la somma, a condizione che Antonio accetti un patto tanto insolito quanto crudele: se alla scadenza non gli sarà restituito il denaro, Shylock avrà il diritto di prelevare una libbra di carne dal petto del suo debitore, nel punto più vicino al cuore; si instaura così una pericolosa equivalenza tra il denaro e la vita umana. Antonio acconsente, certo di poter

ripagare; Bassanio si reca a Belmonte e ottiene la mano della giovane Porzia superando una prova stabilita dal padre di lei. Nel frattempo la sfortuna si accanisce contro Shylock: la figlia Gessica è fuggita con il cristiano Lorenzo, amico di Antonio e Bassanio, sottraendo denaro al padre, che la disereda.

Giunge il giorno fatale della scadenza e Antonio, le cui navi sono date per disperse in un naufragio, non è in grado di saldare il proprio debito. Segue l'intenso monologo di Shylock dinanzi alla cella del mercante, che chiede misericordia al vecchio ebreo senza però riuscire a scalfire il suo cuore.

Hath not a Jew eyes? Hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die? And if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge! The villany you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction.

Un ebreo, non ha forse occhi? Non ha mani, un ebreo, membra, corpo, sensi, sentimenti, passioni? Non si nutre dello stesso cibo, non è ferito dalle stesse armi, soggetto alle stesse malattie, guarito dalle stesse medicine, scaldato e gelato dalla stessa estate e inverno di un cristiano? ... Se ci pungete, non sanguiniamo? Se ci fate il solletico, non ridiamo? Se ci avvelenate, non moriamo? E se ci fate torto, non ci vendicheremo? Se siamo come voi in tutto il resto, vi somiglieremo anche in questo. Se un ebreo fa un torto a un cristiano, che fa il mite cristiano? Vendetta! E se un cristiano fa un torto ad un ebreo, che farà, secondo l'esempio cristiano, l'ebreo paziente? Vendetta! Metterò in pratica la malvagità che mi insegnate, e sarà difficile che non superi i maestri.

(William Shakespeare, *The Merchant of Venice / Il mercante di Venezia*, Atto III, Scena I)

Durante il processo, Porzia, travestita da avvocato, perora la causa di Antonio, dimostrando che Shylock ha diritto alla libbra di carne ma senza che sia versata una sola goccia di sangue. Nell'impossibilità materiale di vedere soddisfatta la sua crudele richiesta, Shylock desiste dai suoi intenti, ma è ora lui a subire la condanna (secondo la legge veneziana ciò che stava per compiere era un crimine contro un cittadino cristiano) e a vedersi confiscati i propri beni, che saranno divisi tra Antonio e lo stato veneziano; la sua vita è affidata al giudizio del doge che rimette la decisione allo stesso Antonio. Quest'ultimo rinuncia alla sua parte, ma l'ebreo dovrà convertirsi al cristianesimo e legare le sue ricchezze a Lorenzo e alla figlia Gessica. Shylock accetta la sua sorte e, lamentando un malore, esce di scena.

Con il personaggio dell'usuraio ebreo, associato più volte all'immagine del *villain*, frutto della cultura anti-ebraica del tempo, Shakespeare prende di fatto le distanze dagli stereotipi contemporanei per delineare un personaggio

complesso, dolorosamente consapevole della ‘diversità’ a cui è costretto da discriminazioni che sente come profondamente ingiuste.¹ Nel corso del processo che prelude alla fine della storia, si attiva un graduale meccanismo di isolamento ed esclusione che vede il protagonista trasformarsi da carnefice/accusatore in vittima/accusato, privato dei suoi beni e costretto a ripiegare su posizioni lontane dal suo credo, pur di avere salva la vita.

Non si può allora non cogliere sullo sfondo l’analogia tra il personaggio shakespeariano e la figura del migrante/straniero, assorbito nel processo di assimilazione in seno alla società di arrivo, e tuttavia prigioniero di una lacerazione interna che non lo fa sentire né pienamente partecipe della realtà di accoglienza né realmente appartenente all’universo di origine.

3. L’immigrato straniero: un’identità in bilico

La condizione umana dell’immigrato, un corpo estraneo alla società, tormentato da un’identità scissa, viene descritta con grande acume nel romanzo di Tahar Ben Jelloun, *La réclusion solitaire* (1976). L’opera nasce da un’esperienza diretta dello scrittore marocchino che, giunto a Parigi negli anni ’70, lavora come psicologo in un centro di medicina psicosomatica. Per circa tre anni ha la possibilità di osservare e ascoltare oltre un centinaio di pazienti nordafricani che si recano al consultorio per turbe affettive o sessuali. La testimonianza di questo malessere si condensa nel monologo di un uomo che dà voce alla sofferenza e al disagio dello sradicamento e dell’incontro-scontro con una realtà nuova e incomprensibile. La voce narrante di Ben Jelloun traccia l’immagine di un essere che riesce a sopravvivere inventandosi una vita fatta di chimere e di nostalgia.

“Ni citoyen, ni étranger, ni vraiment du côté du Même, ni totalement du côté de l’Autre, il [l’immigré] se situe en ce lieu ‘bâtard’ dont parle aussi Platon, la frontière de l’être et du non-être social” (Bourdieu 1999, p. 12). In uno scenario conflittuale tra le società ricche e quelle povere, il migrante, a cavallo tra le une e le altre, è sempre fuori posto, preso nel paradosso di una “double absence”, come sottolinea Abdelmalek Sayad (1999), sociologo algerino e allievo di Bourdieu: una è l’assenza dell’immigrato dalla propria patria, l’altra è l’assenza dell’emigrato nelle società d’accoglienza, nelle quali è incorporato ed escluso al tempo stesso.

“L’altro” è l’uomo con due luoghi, con due paesi; esiste per lo stato ospitante a livello puramente fisico, materiale.

¹ L’essenza del personaggio, per quanto controcorrente, non è tragica, sebbene, a partire dai primi anni del XIX secolo (soprattutto grazie al grande attore romantico Edmund Kean), sia prevalsa una linea interpretativa che tende a fare di Shylock lo sfortunato eroe di una razza perseguitata.

L'identità del migrante si configura solo ed esclusivamente attraverso gli occhi del paese di immigrazione: identità che forse sarebbe più esatto definire come "non-identità"; essa si costituisce infatti come un'eterna *privazione*: il migrante è un "non-nazionale", è *altro* rispetto al tutto, è un non-soggetto sociale. (Marzullo 2012)

Sottoposto a una sorta di spersonalizzazione, il migrante appare come una "non-persona", ossia "un essere umano cui vengono revocate – di fatto o di diritto, implicitamente o esplicitamente – la qualifica di persona e le relative attribuzioni" (Dal Lago 2004, p. 213).

L'ambivalenza che contraddistingue lo straniero, quale tratto distintivo della sua condizione, è ben evidenziata anche dallo studioso tedesco Georg Simmel (1908, trad. it. 1998): individuo che migra da un luogo a un altro, lo straniero è nel contempo all'interno del gruppo, poiché fisicamente presente nel medesimo tessuto sociale, e all'esterno di esso, in quanto soggetto portatore di elementi estranei, non pienamente aderente alle regole della comunità. In ragione della sua estraneità viene visto come un intruso, un elemento di disturbo.

In un saggio appassionante e a tratti dissacrante, *Étrangers à nous-mêmes* (1988), Julia Kristeva, bulgara naturalizzata francese che ha vissuto sulla propria pelle l'esperienza dell'"estraneità", analizza la figura dello straniero nel corso della storia passando in rassegna le principali posizioni assunte dalla cultura occidentale, dalle origini sino ai tempi contemporanei. Il libro si conclude con l'analisi dedicata da Freud al "perturbante"; a tal proposito, l'autrice sottolinea come ognuno di noi sia, in definitiva, "straniero a se stesso". Ne consegue che la possibilità di vivere con gli altri senza rifiutarli, ma allo stesso tempo senza annullare le differenze, passa attraverso il riconoscimento dell'estraneo che portiamo in noi.

Dal canto suo, il filosofo Roberto Escobar (1997) indaga le radici profonde della paura e della diffidenza che serpeggiano in tutta Europa, un'Europa che, "come una sorta di città assediata [...] si sente minacciata, a sud e a est, da un'immigrazione che percepisce come una calata dei barbari". In nome della paura si costruiscono muri anziché ponti, si erigono barricate, si nutrono sentimenti di odio, tramutato poi in violenza, contro il nemico esterno o lo straniero interno (immigrato, nero, ebreo, rom), una 'presenza di troppo' che mina l'integrità identitaria nazionale, ancorata in rigidi presupposti di staticità e organicità senza strappi.

Nel paese di arrivo il migrante viene risucchiato in un meccanismo di "assimilation-refus-révolte": "C'est le colonisé qui, le premier, souhaite l'assimilation, et c'est le colonisateur qui la lui refuse" (Memmi 1973, p. 153). Lo sforzo di nascondere la propria identità per conformarsi a quella del 'dominatore' suscita disprezzo, derisione e repulsione nei suoi confronti; da qui la dolorosa consapevolezza della perdita di sé, delle proprie radici, il

sentimento di un'assimilazione sentita come imposta e il conseguente tentativo di riappropriarsi delle proprie specificità, come accadrà per la generazione di immigrati magrebini in Francia.

4. 'Génération beure' e 'littérature beure': lo straniero tra senso di appartenenza, razzismo ed esclusione

Tra i vari paesi europei, la Francia, grande protagonista dell'espansione coloniale durante gli anni dell'imperialismo, può essere annoverata tra quelli che vantano la più solida tradizione di flussi migratori in entrata.

Le rivolte che hanno sconvolto le *banlieue* francesi nell'ottobre-novembre del 2005 fino ai più recenti episodi di violenza urbana nella periferia della capitale francese a luglio 2016 e febbraio 2017 hanno rivelato i limiti della politica assimilazionista² attuata dal governo francese e le profonde contraddizioni dinanzi al progetto di una completa e pacifica integrazione degli immigrati, ma le origini di tale disagio sono ben più lontane nel tempo.

4.1. I Beurs

Il sentimento di insofferenza da parte dei francesi nei confronti degli immigrati di origine araba si manifesta sin dagli anni della guerra d'Algeria (1954-1962), che vedono un aumento esponenziale di immigrati algerini in territorio esagonale. Negli anni Settanta si moltiplicano gli episodi di xenofobia, parallelamente alla crisi economica, finché due rivolte urbane nella *banlieue* di Lione, rispettivamente nel 1979 e nel 1981, segnano la presa d'atto dell'esistenza di una generazione di giovani nati sul suolo francese, figli dei primi migranti, che, malgrado il processo di assimilazione, non si sentono fino in fondo francesi.

Nel luglio del 1983, l'uccisione del giovane magrebino Taoukif Ouanes nella *cit  de La Corneuve* scatena una violenta reazione degli immigrati, al punto che, il 15 ottobre dello stesso anno, un gruppo di magrebini, stanchi delle discriminazioni subite e dei conflitti con la polizia locale, organizza una *Marche pour l' galit  et contre le racisme (Marche des beurs)*.

² Il modello di integrazione assimilazionista prevede che gli immigrati rinuncino alla cultura di origine, alle proprie tradizioni e alle proprie leggi per assumere totalmente la lingua, gli usi e i costumi del paese ospitante.

Il termine *beur*, che significa 'arabo' in *verlan*³ (Hargreaves 1997; Durmelat 1998, 2008), designa in modo non razzista i giovani di origine magrebina, nati o cresciuti nelle periferie francesi e contrassegnati da "une appartenance à une identité duelle, groupale, maghrébine et française" (Redouane 2012, p. 15). Denso di una forte carica culturale e identitaria, il termine testimonia la volontà di smarcarsi dai nativi (i 'Français de souche') e rivendicare un posto egualitario contro ogni forma discriminatoria, pur preservando la propria specificità.

Beur est donc un mot bien français qui renvoie au béton et au monde du travail. Mais ce n'est ni un concept ni un ghetto: il désigne des sensibilités et des cultures différentes. (Kettane⁴ 1986, p. 22)

Nel corso degli anni Ottanta tale termine, largamente abusato dai media, acquista una connotazione negativa e viene utilizzato per indicare gli immigrati cresciuti in un contesto socio-economico indigente quale quello della *banlieue*, regno indiscusso della miseria, della disoccupazione, della delinquenza e del crimine.⁵

D'ailleurs, certains d'entre nous le récusent et préfèrent se définir comme Arabes ou Berbères de France. Le terme beur a été tellement utilisé par le pouvoir dominant dans le sens d'une assimilation pure et simple que, pour ne pas devenir "fromage", de nombreux jeunes se sont radicalisés dans la référence à leur langue maternelle, ou à une espèce d'arabité conceptuelle, en réaction à la négation de leur identité. (Kettane 1986, p. 22)

Malgrado la nazionalità francese, i *Beurs* vivono in una condizione di grande disagio: "Papiers céfrancs ou pas, quand t'as une tête de bougnoule, les mecs y s'en foutent" (Kettane 1985, p. 155).

In *Béni ou le paradis privé* di Azouz Begag (1989), il protagonista è un adolescente di origine algerina, Ben Abdallah Bellaouina, detto Béni, che vive nella *cit*é alla periferia di Lyon e nutre grandi sogni in un futuro di libertà, senza più pregiudizi. Deve però fare i conti con quotidiani episodi di marginalizzazione, a cui fa da contrappunto il peso delle inflessibili tradizioni familiari. Il giovane si vede affibbiare il marchio di "immigré" dal compagno Nick a cui replica così:

³ Il *verlan* è una forma di linguaggio gergale diffusa soprattutto nelle periferie parigine; consiste nella creazione di nuove parole attraverso l'inversione sillabica (*arabe* > *beur*).

⁴ Lo scrittore algerino Nacer Kettane è direttore generale di *Beur TV* e presidente di *Beur FM*.

⁵ Contestato da molti sin dall'inizio del suo uso, il termine *beur* è talvolta sostituito da "franco-maghrébin, franco-algérien, franco-marocain, franco-tunisien" (sulla scia dell'americano "African-American, Italian-American"). Oggi non è più utilizzato, a vantaggio della parola *rebeu*, a sua volta forma riverlanizzata di *beur*.

Je lui ai fait remarquer, d'abord, qu'il n'y avait pas que des avantages d'être immigré, ce qui lui a semblé normal, ensuite que je n'étais pas immigré puisque je n'avais émigré de nulle part sinon de l'hôpital de la Croix-Rousse où je suis né, et qu'enfin, ce n'était pas une question de pot mais de classe. (p. 78)

Quando gli si chiede da dove venga, egli risponde ironicamente di essere di origine umana.

L'incapacità di separare la generazione dei genitori da quella dei figli nati in Francia, e dunque francesi, si ritrova non solo nei commenti dispregiativi ma in tutto un linguaggio ufficiale che qualifica spesso i *Beurs* come "immigrati di seconda generazione".⁶ Françoise Gaspard e Claude Servan-Schreiber (1985, p. 48) insorgono contro questo abuso di linguaggio:

Cette notion de "seconde génération" d'immigrés n'est pas seulement une commodité de langage. Elle est chargée d'un contenu inadmissible au plan moral et politique: elle nomme pour exclure, marginaliser. Elle nie une évidence: ces jeunes ne sont pas des immigrés pour la simple raison que la plupart d'entre eux n'ont pas émigré. En les désignant à travers l'émigration de leurs parents, on les identifie à ces derniers, à une histoire qui constitue leur héritage mais qui n'est pas le seul élément constitutif de leur identité. Tout se passe comme si on voulait leur assigner le même rôle social, les cantonner dans les mêmes fonctions économiques que leurs parents. Comme si, encore, on voulait nier le fait qu'ils sont ce que la France a fait d'eux.

La reticenza da parte dei francesi nativi a integrare i *Beurs* è accompagnata da un atteggiamento di ostilità latente o dichiarata, che trova inevitabilmente espressione sul piano linguistico: dagli appellativi o epiteti volgari e ingiuriosi con cui si designano i neri e i magrebini, come *bicot*, *bougnoule*, *sale Arabe*, agli insulti più espliciti: "Vous les 'crouilles', on devrait rétablir le couvre-feu pour vous. Comme au bon vieux temps" (Jean-Luc Yacine, *L'Escargot*, p. 64) o minacciosi: "Retourne dans ton bled, sale raton!" (Akli Tadjer, *Les A.N.I.⁷ du Tassili*, p. 171). Alla base delle forme dispregiative vi sono pregiudizi: "Je ne veux pas que le petit Arabe vienne jouer dans le magasin... Les Arabes ça vole..." (*Les A.N.I. du Tassili*, p. 170) e stereotipi radicati: "Mes parents sont algériens. Mais j'suis né en France. – C'est pareil, vous êtes tous de la même race d'emmerdeurs" (*L'Escargot*, p. 64), "Je sais que les hommes de là-bas frappent leurs femmes et leurs enfants comme des animaux." (Farida Belghoul, *Georgette!*, p. 121), "Nous inspirons plus souvent la haine que l'émotion, portant encore sur nos épaules le mythe de

⁶ La prima generazione è quella dei padri, la seconda è quella dei figli di immigrati, la cosiddetta *génération beur* (Barsali, Freland, Vincent 2003).

⁷ L'acronimo A.N.I. sta per "Arabe non identifié", quale è il protagonista del romanzo Omar, di ritorno in Francia dopo un soggiorno in Algeria a bordo del traghetto Tassili, diretto verso il porto di Marsiglia.

l'égorgeur, de l'ignorant pétri de mauvaises manières" (Ahmed Kalouaz, *Point kilométrique 190*,⁸ p. 33).

4.2. La 'littérature beure'

È in questo delicato periodo storico che prende corpo la 'littérature beure', dove "le terme *beur* est à prendre dans le sens ethnique (les romans écrits par les *Beurs*) et à élargir dans le sens d'une dialectique: celle qui *parle* de la situation du jeune Maghrébin dans la société française contemporaine" (Laronde 1993, p. 6).

La scrittura *beure* si configura essenzialmente come:

- atto letterario, politico e identitario
- testimonianza sulla realtà delle seconde generazioni (il tratto autobiografico è dominante nei romanzi *beurs*)
- riflesso della crisi di identità, provocata dalla doppia appartenenza, e scoperta di sé
- denuncia della dura condizione dell'esilio, delle discriminazioni e delle difficoltà di adattamento
- sensibilizzazione dell'opinione pubblica francese.

Il filone della 'littérature beure' (Hargreaves 1997) prende il via con il romanzo *Le Thé au harem d'Archy Ahmed* (1983) di Mehdi Charef, figlio di immigrati algerini, vissuto nella *bidonville* di Nanterre negli anni '60-'70. Il protagonista della storia è Madjid, adolescente non scolarizzato figlio di immigrati algerini, che vive in una *cit  H.L.M.* ("habitation à loyer mod r ", ossia 'casa popolare'), in bilico tra due diversi colori di pelle, due lingue, due culture. Egli esprime una profonda crisi identitaria e l'incomunicabilit  con la famiglia: "[...] Fais pas chier le bougnoule! [...] Mais moi j'ai rien demand ! Tu serais pas venue en France je serais pas ici, je serais pas perdu..." (pp. 16-17). Conflitti identitari e generazionali, frizioni sociali, delinquenza, miseria sessuale e razzismo sono gli ingredienti principali del romanzo, in cui l'autore fotografa la brutale realt  e la violenza che regna imperante (violenza coniugale, sessuale, razziale, economica).

Nel secondo romanzo di Charef, *Le Harki de Meriem* (1989), il giovane magrebino Selim, 22 anni,   vittima di una violenza gratuita, assassinato a Reims la notte del suo compleanno da un gruppuscolo di estrema destra a causa della sua doppia appartenenza. Studente brillante, destinato a una carriera di legge, Selim si sente a casa a Reims: "Il n'était pas

⁸ La storia   ispirata da un altro terribile episodio di xenofobia: l'uccisione del giovane algerino Habib Grimzi sul treno Bordeaux-Ventimiglia, per mano di tre giovani francesi, il 14 novembre 1983.

d’ailleurs et ne se sentait pas d’ailleurs. [...] Il était de Reims, de France, depuis la clinique Saint-Charles où il était né” (p. 26). Nondimeno, il razzismo rappresenta una realtà in Francia: “Si par malheur tu as une carte d’identité française on te fait la peau. On ne veut pas de basanés dans les mêmes registres que nous. Bicot tu es, Bicot tu resteras. Tes papiers?” (p. 28), “La France aux Français!” (p. 15). Vittima di un crimine razzista, Selim non avrà neppure diritto ad essere sepolto nella sua terra di origine, l’Algeria, perché rinnegato in quanto figlio di *harki*,⁹ un traditore della patria vilipeso sia dalla comunità algerina sia da quella francese.

Il romanzo mette in luce la duplice tematica del razzismo omicida di cui soffrono i magrebini in Francia e del servizio reso al Paese dagli *harkis*. La trasposizione cinematografica *Harkis* del regista Alain Tasma, nel 2006, si concentra sulle umiliazioni, le ingiustizie e le minacce quotidiane subite da questi cittadini in un campo di transito in Francia. Entrambe le forme espressive si integrano dunque nella rappresentazione delle difficoltà con cui devono confrontarsi gli *harkis*, costretti a vivere tra l’oblio e l’ingratitude del paese di accoglienza da un lato, e la memoria vendicativa del paese d’origine dall’altro (Miraglia 2013, p. 47).

Ancora riflettore puntato sul difficile processo di integrazione dei giovani figli di immigrati ne *Le sourire de Brahim* (1985) di Nacer Kettane, in cui viene descritto il dramma dei “Français de seconde zone” (p. 156), soggetti a continui controlli da parte delle forze dell’ordine e spesso discriminati dagli stessi provvedimenti legislativi:

Ils leur promettaient monts et merveilles, mais c’était toujours pareil. Ils cultivaient la haine contre leurs frères émigrés. Mais qu’importe le passé, lui Belaïd se sentait algérien. Ses problèmes étaient les mêmes que pour ses copains, papiers français ou pas. (p. 156)

Brahim appartiene alla cosiddetta ‘seconda generazione’ di immigrati arabi scesi in campo con la *Marche des Beurs* del 1983. Arrivato in Francia dalla Kabilia ancora bambino, ha perso il sorriso dopo aver assistito alla morte di uno dei suoi fratelli nel Quartiere Latino; col passare degli anni si scontra con la dura realtà dell’emigrazione. Un sentimento diffuso d’indifferenza e di esclusione è espresso da uno dei personaggi: “Oh! tu sais, les beurs sont constamment en insécurité. Et pas de risque qu’il y ait assistance à personne en danger quand un Algérien se fait agresser” (p. 95). La polizia, dal canto suo, dà prova di una giustizia a due velocità, in un crescendo di insulti e azioni aggressive:

⁹ Soldato algerino ausiliario delle truppe suppletive francesi durante la guerra d’Algeria.

Certains policiers, la nuit, ne connaissent que leurs instincts. Gardiens d'un ordre pourri, ils utilisent leurs pouvoirs spéciaux qui les mettent à l'abri de toute poursuite. [...] il y a tellement de voyous qui rôdent. Surtout ceux qui sont un peu frisés et un peu basanés. Alors ceux-là, on peut toujours leur taper dessus. Même s'ils portent plainte, on ne les croira pas. Car qui peut croire un Arabe? Ils sont si menteurs, si fourbes. Et puis s'ils ne sont pas contents, ils peuvent toujours aller se faire voir ailleurs. (p. 163)

4.2.1. *Temî ricorrenti: viaggio-famiglia-scuola*

Dalla disamina dei romanzi *beurs* emergono tre temi portanti: il viaggio, la famiglia e la scuola.

Condannati a una perenne condizione di inclusione/esclusione, i *Beurs* si ritrovano a vivere in un *entre-deux (in-between)*, in una binarietà "Français-Arabe" (Laronde 1993): "Je suis beur signifie que je suis ni ici ni là. Inclassable. Non désireux de l'être" (Begag et Chaouite 1993, p. 19). Con la sua dualità di cultura e tradizioni, questa generazione sarà per sempre segnata dalla vita e dall'esempio delle famiglie di provenienza: "Ils ne sont pas vraiment de leur pays natal, la France, ni du pays natal de leur père et mère. Ils sont des banlieues, ils ont un pays: les blocs et les tours de l'immigration, la pauvre jungle des villes... Que feront-ils?" (Sebbar et Huston 1986, p. 60).

Il viaggio di ritorno verso il paese d'origine, alla riscoperta di luoghi e tradizioni conosciuti indirettamente attraverso i racconti dei genitori, diventa rivelazione di una doppia appartenenza: "à l'ici et à l'ailleurs" (Sebkhi 1999). In Francia il *Beur* rappresenta 'l'Étranger', 'l'Autre', 'l'Envahisseur', 'le Déstabilisateur': "La France qui les a vus naître se comporte comme une marâtre embarrassée, sans tendresse et sans justice" (Ben Jelloun 1984, p. 100); nel Maghreb è percepito come 'l'Étranger', 'l'Immigré', a causa dell'assimilazione della cultura francese.

Emblematiche le parole di Sakinna Boukhedenna nel suo *Journal. Nationalité: immigré(e)* (1987, pp. 102-103):

J'ai pris l'avion, déchirée par ces deux pays qui ne veulent plus de nous.
J'étais pour l'un la putain, l'immigrée, et pour l'autre la Fatma qui fait le ménage et la bougnoule.

Analoga situazione per Zeïda nel romanzo di Leïla Houari, *Zeïda de nulle part* (1985): la ragazza (il cui nome significa 'nascita') è per la famiglia e i suoi amici in Marocco "une étrangère, une petite fille d'Europe": "Étrangère voilà! Elle se sentait tout bonnement étrangère. Il n'avait pas suffi de revêtir une blouza, de tirer de l'eau du puits pour devenir une autre..." (p. 74); straniera in Belgio e straniera nel paese di provenienza, appartiene a entrambe le realtà e da entrambe si sente esclusa.

Anche Brahim, ne *Le sourire de Brahim*, compie una sorta di pellegrinaggio in Algeria, in cerca di risposte agli interrogativi che assillano la sua mente. Un'esperienza entusiasmante per un verso, ma frustrante e deludente per un altro, sì da spingere il giovane a prendere parte attiva alla lotta dei *Beurs*.

Il senso di sradicamento e di esilio interiore si percepisce soprattutto nel divario scuola/famiglia, in cui la scuola si identifica con l'Europa (cultura occidentale, valori democratici, laici e liberali), mentre la famiglia è assimilata al Nord Africa (cultura d'origine, radici, tradizioni, religione islamica). Il conflitto è vissuto soprattutto dai personaggi di tre romanzi: *Le Gone du Chaâba* (1986) di Azouz Begag, *Georgette!* (1986) di Farida Belghoul, *Beur's story* (1990) di Ferrudja Kessas.

La scuola, basilare per la formazione, deputata ad essere un luogo d'integrazione, socializzazione e promozione sociale, è spesso lontana dalla sua missione a causa dell'indifferenza di molti insegnanti, ma anche per il suo carattere segregativo; essa perpetua così l'incomprensione e i pregiudizi sia tra gli alunni sia tra gli insegnanti. "Les valeurs, les connaissances et le savoir enseignés par l'école sont, dans l'ensemble, très éloignés des préoccupations quotidiennes des membres des groupes de pairs adolescents" (Lepoutre 2015, p. 72).

4.2.2. Il terzo spazio

In definitiva, il *Beur* rappresenta un *outsider*, rinchiuso in un'identità ambigua in ragione di una doppia appartenenza (sia francese che araba) e una doppia esclusione (né francese né araba) (Laronde 1993). Tale consapevolezza sembra trovare il suo sbocco in un "third space" (Bhabha 1994) simbolicamente situato fra i due paesi: un luogo simbolico dove gli antagonismi tra dominatori e dominati si annullano nel concetto di 'ibridità culturale', che include la differenza e rappresenta il presupposto per un incontro costruttivo tra culture.

Boukhedenna scriverà nel suo *Journal. Nationalité: immigré(e)*: "C'est en France que j'ai appris à être Arabe, c'est en Algérie que j'ai appris à être l'Immigrée" (p. 5); "Je rêvais de construire une île entre Marseille et Alger, pour enfin qu'on ait, nous, les immigrées et immigrés, la paix. Je compris que nous n'étions ni Arabes ni Français, nous étions des 'Nationalité: Immigré(e)'" (pp. 102-103). Discriminata dai francesi per le sue origini magrebine, ripudiata dagli algerini per essersi conformata allo stile di vita di donna occidentale libera, dovrà rassegnarsi ad una ineluttabile condizione di precarietà e instabilità.

Nel romanzo autobiografico di Begag, *Le Gone du Chaâba*, Azouz, figlio di immigrati algerini, si barcamena tra il rispetto delle consuetudini e delle norme sociali francesi e la vita da arabo nella *bidonville* di Chaâba, alle

porte di Lyon. A scuola è un allievo brillante e diligente, bersaglio costante di prese in giro da parte di alcuni compagni arabi che non lo considerano più un arabo proprio per il suo essersi "francesizzato". È invece motivo di orgoglio per il padre, umile muratore che proietta sul figlio le sue speranze in un futuro migliore. Il tentativo del giovane di coniugare queste due realtà rimarrà incompiuto: alla fine del romanzo, la sua famiglia si trasferirà dalla *bidonville* ai quartieri popolari nella periferia di Lyon.

La piccola Georgette, protagonista dell'omonimo romanzo di Belghoul (*Georgette!*), adotta molteplici identità (persone, animali, oggetti), non riuscendo a identificarsi univocamente né come araba né come francese. Georgette non è il nome di nessuno, nemmeno della ragazzina, lacerata tra due culture e due lingue, divisa tra l'universo scolastico rappresentato dall'insegnante francese, che ammira e odia nello stesso tempo, e l'universo familiare, incarnato dai genitori algerini immigrati in Francia, verso cui prova amore e vergogna. A simboleggiare questo suo essere "ni d'ici ni de là-bas" il quaderno di scuola, i cui lati diritto e rovescio s'invertono quando si sposta da casa a scuola, dall'arabo al francese. Incapace di collocarsi in una dimensione definita, si rifugia in un mondo tutto suo, a cavallo tra sogno e realtà: il "terzo spazio" è per lei un luogo di non identità. La tragica fine della bambina, investita da un'auto mentre torna a casa, e l'immagine del suo volto immerso nel calamaio (simbolo del desiderio di imparare a scrivere in francese), diviene metafora del fallimento del processo di assimilazione.

Il tema di un'identità ibrida e confusa torna prepotente anche nel romanzo di Kessas, *Beur's story*, in cui l'autrice si avvale della sua personale esperienza condivisa con le "sœurs maghrébines" a cui l'opera è dedicata in epigrafe. Le due giovani protagoniste di origine algerina, Farida e Malika, sono alla costante ricerca di uno spazio di frontiera. Alla fine della storia, il suicidio di Farida, schiacciata dal peso di un futuro programmato dal padre in contrasto con il suo desiderio di seguire il modello occidentale, segnerà inevitabilmente anche il percorso identitario di Malika.

5. 'Culture banlieue' e 'littérature banlieue'

Nel corso degli anni Novanta, la parola *banlieue*, di grande impatto per la stampa sensazionalistica, tende a sostituire la parola 'immigrazione' per designare i quartieri in cui sono concentrate le popolazioni immigrate di origine magrebina e nero-africana, oltre a diventare sinonimo di povertà,

violenza, insicurezza e discriminazione.¹⁰ Luogo di segregazione spaziale e sociale, autentico “non-lieu”¹¹ (Augé 1992), la *banlieue* è lo spazio nel quale confluiscono i *déracinés* o ‘dis-affiliati’, uno spazio definito per esclusione rispetto alla città (Wihtol de Wenden 2006).

L’espressione ‘*culture banlieue*’ viene lanciata nel 2009 da Arlette Chabot durante la trasmissione politica da lei condotta *À vous de juger*. Si tratta, in realtà, di un errore linguistico che giustappone, senza alcun legame logico, una determinazione urbanistica e un insieme di valori e attività umane (l’espressione corretta sarebbe ‘*culture de banlieue*’). La forma al singolare concorre a creare un’immagine vaga e più facilmente manipolabile, che rinvia, amplificandolo, a un altro abuso linguistico, ovvero quello di conferire alla parola *banlieue* una precisa connotazione: l’allontanamento, l’espulsione, la ghettizzazione. Musicisti, scrittori, artisti sono spesso etichettati e stigmatizzati dal termine *banlieusard* o dall’espressione *black, blanc, beur*, associata alla vittoria della nazionale francese in occasione dei Mondiali di calcio del 1998 (Serra 2011).

Nel panorama della ‘*littérature banlieue*’ (Hargreaves 1997, 2009), un nome di rilievo è quello di Faïza Guène, autrice di *Kiffe Kiffe demain*, uno dei migliori successi editoriali in termini di vendite nel 2004 (tradotto in 26 lingue) con 400mila copie solo in Francia. Il romanzo, in gran parte autobiografico, ritrae la dura vita degli immigrati maghrebini, in una lingua mista di parlata magrebina, riecheggiante il dialetto arabo usato in casa, e di francese parigino, colloquiale, dei giovani e delle periferie, specchio della condizione dell’immigrato la cui esistenza si snoda a cavallo tra due terre senza appartenere a nessuna di essa (Guidantoni 2014). Protagonista del racconto è la quindicenne Doria, cresciuta in un quartiere disagiato nella *banlieue* parigina insieme alla madre, profondamente segnata dall’abbandono del padre che è ritornato in Marocco per sposare una donna più giovane in grado di dargli ancora dei figli.

Il y a quand même une séparation bien marquée entre la cité du Paradis où j’habite et la zone pavillonnaire Rousseau. Des grillages immenses qui sentent la rouille tellement ils sont vieux et un mur de pierre tout le long. Pire que la ligne Maginot ou le mur de Berlin. (p. 90)

¹⁰ Sin dagli anni 1980, l’immaginario della *banlieue* ha invaso lo scenario culturale francese, grazie anche al martellamento mediatico-politico che ha spesso strumentalizzato la gioventù al servizio dell’ideologia della diversità.

¹¹ L’espressione “non luogo” significa luogo privo di un’identità, quindi un luogo anonimo, staccato da qualsiasi rapporto con il contorno sociale, con una tradizione, con una storia (aeroporti, autogrill, centri commerciali, stazioni). Il primo a usare l’espressione *non lieu* è stato l’antropologo francese Marc Augé. <http://www.treccani.it/>.

Va menzionato altresì Paul Smaïl, pseudonimo ibrido (cristiano e musulmano) di Jack-Alain Léger.¹² Indossando la maschera di un giovane delle *banlieue*, con un nome arabizzante e il carattere della duplicità, l'autore sembra voler rifiutare qualsiasi etichetta predefinita. La volontà di non-appartenenza, di un'identità *entre-deux*, in bilico tra Oriente e Occidente, si traduce a livello stilistico nella mescolanza dei generi letterari, nell'abbondanza di citazioni, di rinvii autobiografici, in una struttura narrativa sottesa da una lingua caotica e frammentaria.

Il romanzo *Ali le Magnifique* è il caso letterario francese del 2001: è ispirato alla storia del serial killer dei treni francesi, Sid Ahmed Rezala, che uccideva le donne sui treni, soffocandole con sacchetti di plastica, poi morto suicida nel carcere di Lisbona. Oggetto di polemiche a causa dei palesi attacchi all'*establishment* culturale e politico francese, il romanzo racconta sogni e vita di *banlieue* a tempo di rap, in una lingua densa di un vocabolario tra l'*argot* parigino e frammenti di arabo.

La rivelazione della vera identità dello scrittore nel romanzo *On en est là* (2003) dimostra che la società francese non è ancora pronta a intraprendere un autentico cammino per l'interculturalità, che si tratti di arabi, ebrei, ecc.:

Il faut qu'un Beur soit un Beur, un Juif un Juif, et eux, bons Français, de bons Français, tolérants, ouverts aux autres. Comme ce professeur de Moustafa, aux Beaux-Arts, qui, bien intentionné, forcément bien intentionné, lui suggère d'illustrer le Coran. Ah oui? Pourquoi? Parce qu'il s'appelle Moustafa? Mais si lui, Moustafa, préfère lire Dostoïevski? (pp. 182-183)

5.1. La lingua dell'Altro'

Il sentimento di lacerazione e di conflitto interiore per la doppia appartenenza culturale si manifesta inesorabilmente sul piano linguistico, dove si realizza una sorta di commistione, per cui la lingua *beure* appare come un incrocio fra lingua francese, lingua araba e varietà di dialetti (lingue dell'immigrazione: africane, berbere e creole, slang anglo-americano). La lingua dominante, ossia la lingua francese, viene destrutturata, distorta; l'inversione sillabica che caratterizza il *verlan* esprime il tentativo di capovolgere i rapporti di potere dominatore/dominato, simbolo di un'identità plurima, né araba né

¹² Molteplici sono in realtà gli pseudonimi usati nella sua lunga carriera (Melmoth, Dashiell Hedayat, Eve Saint-Roche, Daniel Théron), che si accompagnano a una pluralità di aspetti della sua immagine pubblica (anticonformista politicamente impegnato, maniaco depressivo, omosessuale, intellettuale, stella musicale hippy, autore di best-seller). Lo stesso nome "Léger" è a sua volta lo pseudonimo dell'ex cantante pop, figlio del critico letterario di *Paris Match* (che si firmava Jean Bueges). La vera identità di Smaïl-Léger resta dunque ignota (su Paul Smaïl, si veda Serino 2003, Vitali 2004).

francese, ma una terza via, fatta di ibridazioni e contaminazioni. Innumerevoli gli esempi in tal senso.

Un caso rappresentativo ci viene offerto dal titolo del primo romanzo di Mehdi Charef, *Le Thé au harem d'Archimède* (1983), gioco di parole fonico con "Théorème d'Archimède"; è il giovane Balou a scrivere alla lavagna il principio di fisica con un'ortografia piuttosto fantasiosa e conseguente alterazione sul piano semantico, a riprova della compresenza di sistemi culturali differenti.

Il giovane Azouz, protagonista de *Le Gone du Chaâba* (1986), si ritrova a mediare tra il contesto scolastico, in cui dimostra un'ottima padronanza della lingua francese, e il contesto familiare, al cui interno deve aiutare i genitori a interagire adeguatamente con i cittadini francesi.

In *Georgette!* (1986), la decostruzione della lingua francese produce una lingua disorganica e confusa, specchio della frammentazione interiore.

E ancora, in *Beur's story* (1990), vi è una contrapposizione tra la lingua araba, definita un "verbe assassin" (p. 23), al pari di un'arma mortale, e la lingua francese, simbolo di un modello educativo lassista disprezzato e condannato dal personaggio della madre che si esprime in una commistione di francese e dialetto algerino.

La mancata conoscenza della lingua francese diviene fattore di esclusione, in primis per le donne-madri. Di contro, la scrittura in francese per i figli di immigrati si configura come un'alienazione, talvolta traumatica, dai genitori e dalle generazioni precedenti; scaturisce da qui un forte senso di colpa, come se si rinnegasse una parte della propria identità.

Particolarmente significativo, nella sua ambiguità, il titolo del romanzo di Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain* (2004), dove il neologismo *kiffe kiffe* è emblematico dell'infiltrazione dell'arabo nel francese: si tratta del verbo francese *kiffer*, forma argotica creata a partire dal termine arabo *kif*, il quale è attestato in francese, insieme alla forma *kif-kif*, sin dal XIX secolo (Sourdou 2009). Il raddoppiamento rinvia esplicitamente all'omofona locuzione, di cui però capovolge il senso. Il prestito, infatti, non ha più il senso di 'pareil' ('uguale'), ma assume l'altra accezione di *kif* in arabo: 'plaisir' ('piacere', quindi 'amare').¹³ Dall'accezione iniziale di noia, assenza di prospettive, rassegnazione di fronte al mondo degli adulti e a una città inospitale: "Au moins, il se passe des choses dans sa vie. Alors que pour moi c'est kif-kif demain" (p. 76), con il senso di 'Tutto resterà uguale', l'arabo trasforma questa espressione in un desiderio di avvenire, un invito a nutrire speranza e

¹³ Il termine arabo magrebino *kif* ('come') è anche il nome dell'hashish nell'Africa del Nord, da cui il significato di 'stato gradevole, piacere'. *Kif-kif* è un'espressione che risale al tempo delle colonie, è stata poi riportata in Francia dai soldati delle truppe dell'Africa Settentrionale (*c'est kif-kif*, ossia 'c'est pareil, c'est la même chose', significa 'è lo stesso, è uguale, la stessa cosa'). Il verbo *kiffer* ha diverse accezioni in *argot*: 'apprezzare, amare/desiderare, fumare, divertirsi'.

ottimismo verso il futuro: “Maintenant, kif-kif demain je l'écrirais différemment. Ça serait kiffe kiffe demain, du verbe kiffer. Waouh. C'est de moi” (p. 188). Il gioco di parole, difficile da restituire in italiano, potrebbe quindi significare ‘Ama il tuo domani’.

5.2. ‘Banlieue-film’ tra stigmatizzazioni e rappresentazioni identitarie

Accanto alla ‘littérature banlieue’ propriamente detta e alla canzone (rap e slam), è senza dubbio il cinema a svolgere un ruolo fondamentale nella diffusione dell'immagine della *banlieue*, soprattutto parigina, dei personaggi che la popolano (i ‘jeunes de banlieue’, solitamente 18-25 anni) e dei tratti linguistici che la connotano, in altri termini, della ‘culture banlieue’, tanto da parlare ormai di ‘banlieue-film’ (*La Haine*, 1995, *Banlieue 13*, 2004, *L'Esquive*, 2004, *Sheitan*, 2006, *Intouchables*, 2011, *Entre les murs*, 2008).

La Haine di Mathieu Kassovitz, vincitore del premio César per la migliore regia al 48° Festival di Cannes, è l'archetipo di questo genere e prende spunto da un fatto realmente accaduto: l'uccisione di un ragazzo della *banlieue* parigina per mano della polizia francese (l'‘affaire Makomé M'Bowolé’, zairese di 17 anni ucciso con una pallottola in testa da un poliziotto durante un fermo cautelare nel 18° arrondissement di Parigi nel 1993).¹⁴ Con incalzanti dialoghi in *verlan*, si narrano le vicende di tre giovani *banlieusards* mossi da un odio feroce verso le forze dell'ordine a seguito degli scontri dopo il pestaggio, da parte di un poliziotto, di Abdel, un ragazzo fermato per dei controlli, gravemente ferito e ricoverato in fin di vita. Gli scontri vengono mostrati all'inizio del film con immagini documentaristiche di archivio reali; sostenuta da precisi riferimenti cronologici, la pellicola ripercorre il giorno e la notte successivi alle sommosse. Il film è stato un importante successo commerciale in Francia, ma ha suscitato grosse polemiche proprio per il punto di vista espresso sulla violenza urbana e sulla polizia, nonché per la sua influenza sulla società.

Le produzioni cinematografiche appartenenti a questo filone si contraddistinguono per la multietnicità dei personaggi e la conseguente eterogeneità linguistica dei quartieri periferici, immagine della ‘France plurielle’. Ne risulta una rappresentazione, a volte stereotipata, delle dinamiche identitarie presenti nelle *banlieues*: i ‘Français de souche’, i giovani nati dall'immigrazione magrebina e quelli originari dell'Africa nera. Si è andata poi affermando la già menzionata espressione *black-blanc-beur*, utilizzata come sinonimo di ‘multietnico’, con connotazioni solo positive.

¹⁴“La haine” (‘l'odio’) è di fatto un'espressione delle *cités*: *j'ai la haine* (“j'ai la rage”).

Ogni gruppo è definito in contrapposizione agli altri, in base alla comunità di appartenenza; interessante, a tal proposito, lo studio di Devilla (2016).

Gli appellativi più ricorrenti utilizzati per definire i francesi bianchi sono: *céfran*, forma in *verlan* di ‘français’, *babtou*, *verlan* di ‘toubab’, dal mandingo ‘toubabou’ che significa ‘bianco’. Tra i giovani è altresì in uso il termine *potos* (‘canards’ in spagnolo), impiegato dai francesi d’Algeria per designare i francesi della metropoli. Come spesso accade, gli stereotipi tendono ad accentuare alcuni tratti tipici, facendone dei cliché; è il caso, ad esempio, degli stereotipi alimentari: si utilizzano le espressioni *fromage* e *jambon-beurre* per indicare i francesi nativi (*Entre les murs*).

Un termine stigmatizzante che veicola uno stereotipo negativo associato ai giovani della *banlieue* è *racaille*, *caillera* in *verlan*, alla cui diffusione hanno largamente contribuito i cantanti rap. Presente nel film *Banlieue 13* del 2004, in riferimento agli abitanti dei Dipartimenti 92 e 93, tornerà in auge nel 2005, quando l’allora Ministro degli Interni Nicolas Sarkozy, in occasione delle sommosse delle *banlieue*, dichiarerà durante la sua visita movimentata nel quartiere di Val d’Argent a Argenteuil: “Vous en avez assez, hein? Vous en avez assez de cette bande de racailles? On va vous en débarasser”. L’espressione sarà poi ripresa nel corso di successive dichiarazioni pubbliche in programmi televisivi francesi (“Ce sont des voyous, des racailles, je persiste et je signe [...]. Quand je dis il y a des racailles, eux-mêmes s’appellent comme cela. Arrêtez de les appeler des jeunes”),¹⁵

Il legame tra stigmatizzazione e discriminazione è evidente: stigmatizzare un gruppo, attraverso una categorizzazione in nome di un determinato attributo che discredita i membri del suddetto gruppo, equivale a discriminarlo (Goffman 1963, trad. fr. 1975); d’altro canto, la discriminazione produce una stigmatizzazione per effetto di una retroazione negativa. Spesso sono gli stessi giovani ad autodesignarsi con appellativi offensivi o ingiuriosi, mettendo in atto il processo di “retournement du stigmatisme” (Bourdieu 1980) che consiste nel costruire l’autostima e conquistare l’assertività, assumendo il proprio ‘marchio’. L’elemento stigmatizzante diventa allora per il soggetto stigmatizzato un mezzo di comunicazione e di affermazione identitaria (ad esempio, “Black is beautiful” o “Black Power” negli slogan afroamericani), la *banlieue* è rivendicata come il proprio territorio.

Così, i giovani delle *cités* si autoproclamano *caillera* o *blédards*, nome derivato dall’aggiunta del suffisso a connotazione peggiorativa ‘ard’ a ‘bled’, con cui si denominavano in passato i soldati francesi prestanti servizio nell’Africa del Nord, oggi usato per indicare coloro che vivono al ‘bled’ o

¹⁵ Vedere la sitografia finale.

che provengono da quei luoghi;¹⁶ *rebeus*, verlan di *beur*; *bougnoules*, dal wolof 'ñuul', 'nero', termine volgare diffuso in epoca coloniale per denotare i Neri, gli indigeni nord-africani, ma riferito attualmente, più in generale, alle persone discriminate; frequente altresì l'anglicismo *blacks*.

Per mezzo di queste autocategorizzazioni portate avanti con un moto d'orgoglio dai gruppi socialmente esclusi, si evidenziano le frontiere che li separano dagli altri e si esalta la loro diversità.

6. Conclusione

Al termine del nostro contributo, che ha posto specificatamente l'attenzione sul contesto francese, possiamo constatare come il personaggio di Shylock, a distanza di oltre 400 anni, sia estremamente attuale ancora oggi, in un contesto storico in cui prevale spesso la retorica deleteria del "noi contro loro", con conseguente demonizzazione, paura e odio verso gruppi di persone considerate inferiori o meno umane di altre.

L'opera shakespeariana è stata oggetto, nel corso dei secoli, di molteplici versioni e rivisitazioni, alcune delle quali hanno messo l'accento sul carattere tragico di Shylock, "esempio di una razza perseguitata" per l'attore Henry Irving a cui si deve una memorabile interpretazione verso la fine dell'Ottocento. Il parallelismo con la figura dello straniero, del migrante, ci pare dunque tangibile, in virtù dell'alterità che l'ebreo rappresenta in una città come Venezia, la quale, seppur cosmopolita, fatica a stabilire un rapporto paritario con il diverso, con l'ignoto.

Un'alterità, quella del forestiero, che è basata essenzialmente sull'ignoranza: di Otello nessuno conosce la provenienza ma è definito *moro*, [...] il "Mercante" indaga sull'impossibilità di comunicare tra popoli diversi tra loro, ma accomunati dalle stesse passioni e debolezze". (Periti 2014)

Tra le tematiche che hanno caratterizzato la produzione drammaturgica del celebre scrittore inglese, l'incomunicabilità, l'emarginazione e il razzismo si confermano non solo tematiche trasversali presenti in tante opere letterarie, ma rinviano altresì a scenari a cui siamo tristemente avvezzi nelle società occidentali contemporanee, dove, con l'aumentare dei flussi migratori, è cresciuta la tensione e si è insinuato prepotentemente un sentimento di inquietudine e sfiducia nell'Altro, il *barbaros* che preme alle nostre porte.

¹⁶Dall'arabo *balad*, *bled* è un prestito lessicalizzato che significa 'villaggio' o 'paese d'origine'. I giovani, indipendentemente dall'origine, chiamano *bledos* ogni persona originaria del Maghreb che non abbia ancora acquisito i modi francesi, poi, per estensione, chiunque sia incapace di cavarsela, quale che sia l'origine.

La modernità e l'universalità di Shakespeare ne fanno dunque, a ragione, un autore senza tempo: un'universalità umana che trova espressione proprio nel monologo di Shylock. L'ebreo assurge a paradigma dell'alterità, rappresentante dell'essere umano al di là della collocazione temporale, spaziale o delle specificità etniche, religiose e sociali.

Bionota: Alessandra Rollo è Ricercatrice di Lingua e Traduzione – Lingua francese presso l'Università del Salento. Titolare di un Dottorato di Ricerca in “Scienze letterarie, filologiche, linguistiche e glottodidattiche”, ha frequentato altresì un Corso di perfezionamento a distanza in “Traduzione specializzata in campo economico, della banca e della finanza” e, più recentemente, i MOOC *Enseigner et former avec le numérique en langues* e *Soyez acteurs du web!*. Sue principali aree di ricerca sono: la linguistica cognitiva; la traduzione specializzata (settore economico e multimediale); il linguaggio del fumetto. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali. Ha pubblicato tre monografie, oltre a vari articoli di lingua e linguistica francese.

Recapito autore: alessandra.rollo@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Augé M. 1992, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Parigi.
- Barsali N., Freland F.-X. et Vincent A.-M. 2003, *Génération Beurs. Français à part entière*, Éditions Autrement, Parigi.
- Begag A. 1986, *Le Gone du Chaâba*, Seuil, Parigi.
- Begag A. 1989, *Béni ou le paradis privé*, Seuil, Parigi.
- Begag A. et Chaouite A. 1993, *Écartés d'identité*, Seuil, coll. "Points Actuels", Parigi.
- Belghoul F. 1986, *Georgette!*, Barrault, Parigi.
- Ben Jelloun T. 1976, *La réclusion solitaire*, Denoël, Parigi.
- Ben Jelloun T. 1984, *Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine*, Seuil, Parigi.
- Bhabha H.K. 1994, *The location of culture*, Routledge, Londra/New York.
- Boukhedenna S. 1987, *Journal. Nationalité: immigré(e)*, L'Harmattan, Parigi.
- Bourdieu P. 1980, *L'identité et la représentation: éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région*, in "Actes de la recherche en Sciences Sociales" 35, pp. 63-72.
- Bourdieu P. 1999, *Préface*, in Sayad A. (a cura di), *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Seuil, Parigi, pp. 7-14.
- Charef M. 1983, *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*, Seuil, Folio, Parigi.
- Charef M. 1989, *Le Harki de Meriem*, Mercure de France, Parigi.
- Dal Lago A. 2004, *Non persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano.
- Devilla L. 2016, 'Wallah! J'ai kiffé grave.' *Langues de l'immigration et identité dans le cinéma français sur la banlieue*, in "Repères Dorif" 11, *Francophonies européennes: regards historiques et perspectives contemporaines*. http://www.dorif.it/ezine/ezine_articles.php?art_id=328 (03.04.2017).
- Durmelat S. 1998, *Petite histoire du mot beur. Ou comment prendre la parole quand on vous la prête*, in "French Cultural Studies" 9, pp. 191-207.
- Durmelat S. 2008, *Fictions de l'intégration. Du mot beur à la politique de la mémoire*, L'Harmattan, Parigi.
- Escobar R. 1997, *Metamorfosi della paura*, Il Mulino, Bologna.
- Gaspard F. e Servan-Schreiber C. 1985, *La Fin des immigrés*, Seuil, coll. "Points Politique", Parigi.
- Goffman E. 1963, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ; trad. fr. di Kihm A. 1975, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Les Éditions de Minuit, Parigi.
- Guène F. 2004, *Kiffé Kiffé demain*, Hachette, Parigi.
- Hargreaves A.G. 1997, *Immigration and identity in Beur fiction. Voices from the North African immigrant community in France*, Berg, Oxford.
- Hargreaves A.G. 2009, *La culture française à l'heure du mélange*, in El Yazami D., Gastaut Y. e Yahi N. (a cura di), *Génération. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*, Gallimard, Parigi.
- Houari L. 1985, *Zeïda de nulle part*, L'Harmattan, Parigi.
- Kalouaz A. 1986, *Point kilométrique 190*, L'Harmattan, Parigi.
- Kessas F. 1990, *Beur's story*, L'Harmattan, Parigi.
- Kettane N. 1985, *Le sourire de Brahim*, Denoël, Parigi.
- Kettane N. 1986, *Droit de réponse à la démocratie française*, La Découverte, Parigi.

- Kristeva J. 1988, *Étrangers à nous-mêmes*, Fayard, Parigi.
- Laronde M. 1993, *Autour du roman beur. Immigration et identité*, L'Harmattan, Parigi.
- Lepoutre D. 2015, *Cœur de banlieue. Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Parigi.
- Memmi A. 1973, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*, Payot, Parigi.
- Miraglia A.-M. 2013, *Les Harkis chez Mehdi Charef et Alain Tasma*, in "Les Cahiers du GRELCEF" 4, *La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones*. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm (15.03.2017).
- Redouane N. (a cura di) 2012, *Où en est la littérature "beur?"*, L'Harmattan, Parigi.
- Sayad A. 1999, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Seuil, Parigi.
- Sebbar L. e Huston N. 1986, *Lettres parisiennes*, Barrault, Parigi.
- Sebkhi H. 1999, *Une "littérature naturelle": le cas de la littérature "beur"*, in "Itinéraires et contacts de cultures" 27, pp. 27-42. <http://www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Sebkhi.htm> (15.03.2017).
- Shakespeare W. 1953, *The Merchant of Venice*, Cambridge University Press, Cambridge; trad. it. di Lodovici C.V. 1968, *Il mercante di Venezia*, Einaudi, Torino.
- Simmel G. 1908, *Soziologie*, Duncker & Humblot, Leipzig; trad. it. di Giordano G. 1998, *Sociologia*, Edizioni di Comunità, Torino.
- Smail P. 2001, *Ali le magnifique*, Denoël, Parigi.
- Smail P. 2003, *On en est là*, Denoël, Parigi.
- Sourdou M. 2009, *Mots d'ados et mise en style: Kiffe kiffe demain de Faïza Guène*, in "Adolescence" LXX, pp. 895-905.
- Tadje A. 1984, *Les A.N.I. du Tassili*, Seuil, Parigi.
- Yacine J.-L. 1986, *L'Escargot*, L'Harmattan, Parigi.
- Wihtol de Wenden C. 2006, *Banlieues et générations issues de l'immigration: une histoire française*, Seminario interdisciplinare *Periferie escluse. Una riflessione sulle marginalità urbane, culturali e sociali, dopo le banlieues francesi*, Torino, 24 marzo 2006, Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 1-17. <http://docplayer.fr/61766230-Seminario-interdisciplinare-periferie-escluse-una-riflessione-sulle-marginalita-urbane-culturali-e-sociali-dopo-le-banlieues-francesi.html> (25.10.2017).

Sitografia

- Guidantoni I. 2014, *Kiffe kiffe demain* di Faïza Guène, in "SaltinAria.it". <http://www.saltinaria.it/recensioni-libri/libri/kiffe-kiffe-demain-di-faiza-guene-recensione-libro.html> (16.03.2017).
- Marzullo S. 2012, *L'identità del migrante: su "La doppia assenza" di Abdelmalek Sayad*, in "404: file not found". https://quattrocentoquattro.com/2012/02/05/lidentita-del-migrante-su-la-doppia-assenza-di-abdelmalek-sayad/#_ftn1 (06.11.2017).
- Nicolas Sarkozy *"les racailles d'Argenteuil"* – Archive vidéo INA (2005). <https://www.youtube.com/watch?v=JvS6eG0JFOk> (05.04.2017).
- Nicolas Sarkozy *continue de vilipender "racailles et voyous"*, in "Le Monde.fr – Société" (2005). http://www.lemonde.fr/societe/article/2005/11/11/nicolas-sarkozy-persiste-et-signe-contre-les-racailles_709112_3224.html (05.04.2017).
- Periti M. 2014, *Shylock in Ghetto: dopo 4 secoli il "Mercante" torna a Venezia*, in "Il Bo Live". <http://www.unipd.it/ilbo/content/shylock-ghetto-dopo-4-secoli-il-mercante-torna-venezia> (02.12.2017).

- Serino G.P. 2003, *Intervista a Paul Smail*, in “Carmilla on line”.
<https://www.carmillaonline.com/2003/10/12/intervista-a-paul-smal/> (30.03.2017).
- Serra A. 2011, *La culture banlieue dans les médias: une fabrique de clichés? Compte-rendu écrit*, in “Groupe SOS”.
http://www.groupe-sos.org/actus/1603/La_culture_banlieue_dans_les_medias_une_fabrique_de_cliches_Compte_rendu_ecrit (16.03.2017).
- Treccani – *La cultura italiana*. <http://www.treccani.it/> (06.03.2017).
- Vitali I. 2004, *La passione secondo Paul Smail*, in “Archivio” 1 [5].
http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_05§ion=6&index_pos=3.html (30.03.2017).

EL REFLEJO DE GIRALDI CINTHIO EN LA INGLATERRA DE SHAKESPEARE

IRENE ROMERA PINTOR

Abstract – Without any kind of doubt Shakespeare found in Giraldi Cinthio’s *Ecatommiti* useful scripts, which his genius has explored powerfully in his *Othello* and *Measure for Measure*. For this last work, Shakespeare could also have used Giraldi’s tragedy *Epitia*. The question is if Shakespeare knew enough Italian to read these texts in the original or if he was helped by the literate community of Italian refugees in London. Through a close study of the *Novelle* as well as the tragedy *Epitia*, the nexus between Giraldi and Shakespeare comes in full light. We will mainly focus our attention on Shakespeare’s deep insight into the psychology of the characters –mostly hinted in Giraldi’s works– and his gorgeous use of language.

Keywords: Giraldi; Shakespeare; influences; *novelle*; theater.

1. Introducción

La conocidísima *boutade* de aquel provocador nato –de ingeniosa ferocidad– llamado George Bernard Shaw sobre la habilidad de Shakespeare para contar historias con tal que otros las hubiesen escrito antes, se podría extender no solo a toda su generación sino a las anteriores y posteriores hasta nuestros días. Quizá más que en ninguna otra época, los siglos XV y XVI fueron los más proclives en toda Europa a inspirarse a manos llenas –sin ningún falso complejo de plagio– en la inmensa reserva cultural grecolatina que los autores del Renacimiento italiano reelaboraron y adaptaron aumentada por los sucesos que relataban crónicas contemporáneas –“faits divers”– que luego poetas y narradores revestirían de distintos ropajes, brillantes y jocosos a veces, cruentos y patéticos las que más, pero siempre efectivos suscitando admiración y lectura apasionada. De inmediato traducidas, las novelas de Boccaccio, Masuccio Salernitano, Giovanni Sercambi, Bandello, Luigi da Porto, Ser Giovanni Fiorentino y Giovan Battista Giraldi Cinthio, entre otros, sirvieron de punto de partida a los dramaturgos franceses, españoles e ingleses, culminando en los más grandes, como nuestro Lope en España y Shakespeare en Inglaterra, en obras de arte de belleza imperecedera. La Crítica ha estudiado profusamente las evidentes y numerosísimas huellas italianas en los distintos autores europeos dentro de este amplio intercambio cultural.

De hecho, de entre toda la producción teatral de Shakespeare, *Othello* y *Measure for Measure* son las dos obras que más a las claras demuestran su deuda con Giraldi. Aunque la Crítica sigue rastreando sus huellas: Donatella Diamanti al cotejar la *Novella* 8, de la II *Deca* de las *Ecatommiti*, encontró un paralelismo sugerente entre el cuarteto de amores juveniles contrariados con los de esta deliciosa “féerie” titulada *El sueño de una noche de verano* (cfr. Diamanti 1992). Por otra parte, Gabriele Fattorini, señala recientemente (cfr. Fattorini 2018, p. 242) que:

[...] gli Intronati ottennero il loro primo grande successo il 12 febbraio 1532 [...] recitando [...] una commedia intitolata *Gl'Ingannati*, che avrebbe avuto enorme successo, tanto da rappresentare la fonte per la *Dodicesima notte* di William Shakespeare, oltre che di una novella del nostro Giraldi Cinthio (*Ecatommiti*, V 8).

En efecto, son muchas las similitudes con respecto al argumento de la Comedia de Giraldi *Gli Eudemoni*, argumento que a su vez Giraldi trata en sus *Ecatommiti* V 8. Por ello, ciertamente nos parece necesario que se lleve a cabo este estudio en futuras investigaciones giraldianas.

2. Giraldi y Shakespeare¹

Nuestro propósito es centrarnos en dos autores emblemáticos: el teórico, dramaturgo y novelista de la Corte Estense, Giambattista Giraldi Cinthio, y el poeta dramaturgo de la Corte de Isabel I Tudor y de su heredero Jacobo I Estuardo: William Shakespeare. Ambos fueron importantes protagonistas en la época quizás de mayor esplendor cultural de ambas cortes y ambos siguen asociados en una fama común pues no podemos hablar de Shakespeare sin mencionar a Giraldi. Nos ceñiremos al nexo que une dos obras del bardo de Stratford a las del “nobile ferrarese”: *Othello* y *Medida por Medida*. Estas dos obras fueron escritas presumiblemente a finales de los años 90 del siglo XVI y representadas con apenas un mes de diferencia ante el nuevo rey Jacobo I, hijo de la desafortunada María Estuardo, heredero de la *flamboyante* en todos los sentidos Isabel I, hija del uxoricida Enrique VIII y última de la sangrienta dinastía Tudor.²

¹ Nota preliminar:

Para las citas de las dos *Novelle* de Giraldi (*Deca* III, *Novella* 7, pp. 612-626 y *Deca* VIII, *Novella* 5, pp. 1470-1485), utilizamos la edición de Villari (2012); para las citas de la obra de teatro *Epittia* de Giraldi, la edición de Horne (1996). Para las citas de *Othello* utilizamos la edición de Ridley (1972); para las citas de *Measure for Measure* la de Bawcutt (1998).

Inútil es recordar que las *Ecatommiti* son una recopilación de cien novelas, escritas siguiendo el modelo del *Decameron* de Boccaccio, y desarrolladas en diez Jornadas, cada una de las cuales está destinada a ilustrar un tema de interés general. Muy pronto fueron traducidas al francés y al español. Puede, como sugieren algunos críticos, que también hubiese una versión inglesa. Si así fue, ésta se perdió. Tenemos la versión de Chappuys³ que presumiblemente fue la que cotejó Shakespeare. Conviene considerar brevemente la *vexata quaestio* de sus conocimientos lingüísticos. Además del “small latin and less greek”, como le atribuyó su amigo y gran admirador Ben Jonson, Shakespeare conocía el francés puesto que incluyó en su drama histórico *Henry V* algunos parlamentos cortos, en verdad, en ese idioma.⁴ Por lo tanto Shakespeare podría haber hecho buen uso de la traducción de Chappuys. Pero también podría haber ido directamente al texto italiano como buena parte de la Crítica opina actualmente⁵ e incluso haber tenido acceso a la tragedia *a lieto fine* de Giraldi: *Epitia*. En Londres se había formado un amplio círculo de emigrados reformistas italianos. Este grupo de emigrantes tomaba una parte activa en la difusión y estudio tanto de la lengua como de la producción literaria italiana. Uno de los más importantes eran los Florio, Michelangelo y John, padre e hijo respectivamente. John Florio fue autor del primer diccionario italiano-inglés que se publicó.⁶ Otro de los miembros importantes de este círculo no menos activo era Giacomo Castelvetro, refugiado en Londres, sobrino de este Ludovico Castelvetro, amigo de Giraldi, cuya defensa adoptó tan gallardamente (cfr. Romera Pintor 2013; Villari 1996, p. 370, carta 101). Sin llegar al extremo de la actual sociedad de estudios florianos que afirma la estrecha colaboración de John Florio con Shakespeare y que incluso le atribuye la autoría de algunas de sus obras, es presumible conjeturar que tanto los Florio como Giacomo Castelvetro fuesen los perfectos intermediarios entre el bardo y los textos originales italianos.

² Tanto las trágicas vivencias de María Estuardo como las crueles truculencias de Enrique VIII y su apostasía, que arrastró a toda Inglaterra fuera de la Iglesia católica, dieron amplio juego a dramaturgos y novelistas contemporáneos y posteriores.

³ Cfr. *Le premier et le second volume des Cent Nouvelles de M. J. B. Giraldy Cinthien gentilhomme ferrarais, contenant plusieurs exemples et notables histoires, partie plaisantes et agréables qui tendent a blâmer les vices et à former les moeurs d'un chacun: mis d'italien en français* par Gabriel Chappuys Tourangeau, Paris, Abel Langelier 1583-84, 2 vol. Dédicaces à la duchesse de Retz et au duc d'Epéron.

⁴ Además de alguna que otra exclamación esporádica en francés los pasajes más largos se encuentran en IV, 4 cuando capturan a un soldado francés y en V, 2 con la entrevista del rey Enrique V a su futura esposa Katharine, hija del rey francés.

⁵ Cfr. Bragantini 2017, pp. 75-89.

⁶ *A world of words*, 1ª ed. Vocab. Inglese italiano 1598 y 2ª ed. 1611.

3. Las Fuentes de la *Novella* 7, *Deca* III, de Giraldi y de *Othello*

Es innegable que Shakespeare encontró en Giraldi sugestivos guiones tanto para *Othello* como para *Medida por Medida*, guiones que su genio iba a explotar y desarrollar magistralmente. A diferencia de *Medida por Medida*, la única fuente que utilizó Shakespeare para crear este soberbio drama de furia y de celos –*Othello*– es la *Novella* de Giraldi (*Deca* III, *Novella* 7 de las *Ecatommiti*), cuyo tema es la infidelidad conyugal. No es quizá una casualidad que esta *Novella* se sitúe tras otra cuyo asunto principal es la astucia desarrollada por un marido burlado que, para salvar su honor, procura la muerte de la adúltera con la estratagema de un accidente, tal y como idea el Moro con Desdémona, para igualmente ostentar a continuación un luto riguroso. Encontramos bastantes similitudes entre las dos narraciones, como es la ausencia de nombres propios para identificar a los personajes, solo caracterizados por su aspecto exterior –“un gentilissimo gentiluomo” y su mujer “la più bella donna che fosse”– y sobre todo la feroz venganza secreta del marido seguida por una gran demostración de luto.

Veamos ahora la sinopsis de la *Novella* fuente de *Othello*. Curzio, que es el narrador, antes de empezar, proyecta ya una nueva luz sobre los distintos casos de infidelidad conyugal: el de las injustas muertes de esposas fieles a causa de infundadas sospechas y celos monstruosos provocados por insidia maligna de un perverso que conducen a la muerte de un inocente. Estas reflexiones al *incipit* de la narración van a aclarar singularmente la acción que se desarrollará a continuación. Sabemos, pues, que una esposa va a ser acusada de infidelidad sin culpa alguna y, lo que es más patético, por la necedad y ligereza de un esposo enamorado y sin embargo propenso a creer las calumnias de un malvado, lo que provocará dolor y muerte para todos. Aquí está ya *in nuce* toda la tragedia, tanto de la *Novella* de Giraldi como del *Othello* de Shakespeare.

Ahora bien, nos podemos preguntar ¿cuál es la fuente de la fuente? ¿Quién fue ese moro “molto valeroso”? La verdad es que la Crítica no ha podido aclarar mucho y frente a la auténtica proliferación de los distintos tratamientos de un mismo tema, como veremos más adelante, para *Medida por Medida*, aquí escuetamente solo encontramos la *Novella* de Giraldi que no aclara absolutamente nada sobre su procedencia. Giraldi solía sacar sus intrigas de hechos diversos ocurridos realmente y narrados en las Crónicas o transmitidos por tradición oral dentro del acervo común clásico. A principios del siglo XX, C. Segrè (1909) recoge que en 1508, la esposa de un noble veneciano Gobernador de Chipre, Cristoforo Moro (de ahí la confusión entre apellido y gentilicio) murió en circunstancias extrañas durante su viaje de regreso a Venecia. Esta muerte, no muy bien definida teniendo en cuenta que

la esposa era joven y muy bella, dio pábulo a toda una serie de rumores. Puede ser una conjetura plausible que Giraldi hubiese recogido algunos de estos rumores para plasmarlos en su *Novella*, aunque desgraciadamente casos de celos infundados, si bien no siempre terminasen de manera tan trágica, no debían de faltar en una sociedad tan pendiente de las apariencias, con un sentido del honor exacerbado y que se desenvolvía además en el “nido de víboras” de una corte principesca. Al igual que en la precedente *Novella*, Giraldi omite dar nombres salvo el de la inocente esposa. Convierte a sus personajes casi en categorías abstractas: el Capitán Moro “molto valoroso”, el Alfiero “di bellissima presenza”, pero “di vilissimo animo”, encubierto por sus palabras “alte e superbe”, el “capo di squadra, carissimo al moro”. Solo tiene nombre la que será el detonante y la causa de la tragedia. Esa “virtuosa donna, di maravigliosa bellezza Disdemona chiamata”. Así queda expuesta a plena luz la esposa que va a dominar toda la *Novella*. La elección de este nombre es uno de los mayores logros de Giraldi. “Nomen, omen”, según la tradición clásica. El nombre determina el destino. En su primer significado Disdemona significa en griego infeliz, desdichada.⁷ Pero podemos sugerir otra etimología que arroja una luz inquietante sobre la personalidad de Desdémona, la de “dis-daimon”, la que tiene su espíritu dividido o doble. Permite sospechar que bajo una apariencia límpida y pura, Desdémona pueda abrigar revueltas inconscientes y turbias, lo que Shakespeare aprovechará para que Yago sugiera malignamente futuras pulsiones eróticas hacia Cassio y repulsas hacia su marido.⁸ Es obvio lo que Shakespeare debe a Giraldi para la creación de su *Othello*: desde el nombre de la heroína hasta la personalidad de los distintos personajes.

3.1. El Moro y Othello

A primera vista, las diferencias entre la *Novella* de Giraldi y esta soberbia tragedia de Amor y Muerte, envuelta en una *fearful madness* parecen

⁷ Como señala en nota Susanna Villari (nota 1, p. 613: “*Disdemona*: il nome, foggiato sul greco (‘infelice’), preannuncia la misera sorte della protagonista, come i narratori osserveranno a conclusione del racconto (cfr. III 8 2)”. Este significado de desdichada es el que eligen los miembros de la Brigada para censurar duramente a los padres de la joven por habérselo impuesto pues así han determinado el desgraciado destino de su hija.

⁸ Cfr. *Othello*, II, 1, pp. 62-63, vv. 221-234: “mark me, with what violence she first lov’d the Moor, but for bragging, and telling her fantastical lies; and will she love him still for prating? [...]. Her eye must be fed, and what delight shall she have to look on the devil? When the blood is made dull with the act of sport, there should be, again to inflame it, and give satiety a fresh appetite, loveliness in favour, sympathy in years, manners and beauties; all which the Moor is defective in: now, for want of these requir’d conveniences, her delicate tenderness will find itself abus’d, begin to heave the gorge, disrelish and abhor the Moor; very nature will instruct her to it, and compel her to some second choice”. Esta idea la desarrolla ampliamente Gigliucci (2018, pp. 45-56).

abismales. Pero si las analizamos más de cerca veremos unas llamativas similitudes entre estos dos autores, obviando el hecho de que una dramatización requiere un tratamiento distinto. Por supuesto, Shakespeare tiene que condensar la acción en dos días, o mejor en dos largas noches cuajadas de acontecimientos, mientras que Giraldi había demorado la acción a lo largo de varios días, incluso meses.

Shakespeare invierte los presupuestos de la *Novella* que empezaba con la presentación del matrimonio feliz aunque desigual del Moro y Desdémona. El primero en aparecer en escena es Yago, trasunto del Alfiero, artífice y motor en ambas obras de la tragedia. Con cuánta maestría va a desarrollar Shakespeare todos y cada uno de los matices apuntados por Giraldi en la creación de este portentoso genio del mal. Con la salvedad de la “bellissima presenza”, Shakespeare ahonda psicológicamente en la “piú scelerata natura che mai fosse uomo del mondo” y, sobre todo, en el peligro que encierran sus palabras “alte e superbe”. Ambos, el Alfiero y Yago, saben aprovechar la ingenua nobleza del Moro / Othello para ganar su total confianza. Este fingido cariño y lealtad es una de las trampas en las que caerán ambos. Lo que Giraldi señala escuetamente: “Era questi molto caro al moro, non avendo egli delle sue cattività notizia alcuna” (p. 615), será profusamente desarrollado por Shakespeare a lo largo de toda la tragedia. Othello reiterará sus marcas de confianza hacia Yago, “this fellow’s of exceeding honesty” (III, 3, p. 109, v. 262).

Tanto el Alfiero como Yago saben esperar –con bien planeada astucia– el momento preciso para dañar, en el caso de Giraldi a Desdémona a través de Othello y en el caso de Shakespeare a Othello a través de Desdémona; es otra de las inversiones que Shakespeare imprime al relato de Giraldi. La causa del resentimiento y del odio de ambos hombres es distinta: en Giraldi, es el haber sido desdeñado por Desdémona lo que le mutó “l’amore ch’egli portava in acerbissimo odio”. En Shakespeare, es la frustración de haber sido postergado a favor de Cassio, trasunto del Capo di Squadra giraldiano. A lo que también se añade la sospecha de que Othello hubiese podido beneficiarse de su mujer: “[...] I hate the Moor, / And it is thought abroad, that ‘twixt my sheets / He’s done my office” (I, 3, p. 45, vv. 384-386). A continuación, en la tragedia, Yago despierta a gritos con palabras soeces llenas de sobreentendidos obscenos a Brabantio –padre de Desdémona– proclamando el matrimonio secreto antinatural entre “an old black ram” y su “white ewe”, sin mencionar a Othello por su nombre y continúa groseramente:

[...] you’ll have / your daughter cover’d with a Barbary horse; you’ll / have your nephews neigh to you; you’ll have / coursers for cousins, and gennets for germans (I, 1, p. 10, vv. 110-113).

Después de este violento despertar de Brabantio, –inexistente en Giraldi– vamos a ver en la escena siguiente (tanto en el juicio ante las autoridades venecianas incoado por éste, como en los parlamentos de Desdémona) la huella patente del ferrarés. Brabantio acusa a Othello de haber seducido a su hija con artes mágicas. La defensa de éste avalada por el testimonio de Desdémona sigue puntualmente la pauta dada por Giraldi: fue de su “virtù” de la que se enamoró y no “tratta da appetito donnesco”. La palabra “virtù” cubre un amplio campo semántico en el s. XVI. No solo consiste en valores éticos, sino que significa también valor y arrojo físico. Shakespeare va a desarrollar bellamente cada una de las connotaciones implicadas en estos dos alegatos de Desdémona:

Still question'd me the story of my life, / From year to year [...] / [...] /
Wherein I spake of most disastrous chances / [...] / [...] and with a greedy ear
/ Devour up my discourse [...] / [...] / She gave me for my pains a world of
sighs; / [...] / She lov'd me for the dangers I had pass'd, / And I lov'd her that
she did pity them (I, 3, p. 28, vv. 129-130 y 134; p. 29, vv. 149-150; p. 30, v.
159; p. 31, vv. 167-168).

Más adelante Shakespeare⁹ hace retomar a su Desdémona los mismos argumentos de Giraldi¹⁰ para seguir a su esposo a Chipre tras su nombramiento y no quedarse al abrigo en su casa. También, las tretas del Alfiero / Yago son en esencia las mismas: abuso de la credibilidad infantil del Moro / Othello, atizando sus celos por la generosa intercesión de Desdémona en ambos casos a favor del Capo de Squadra / Cassio, caído en desgracia e incurrido en la ira del Moro / Othello. En Shakespeare por una bien tramada treta de Yago. En Giraldi por una fatal casualidad. Como vemos, un desglose atento de las secuencias actanciales de la *Novella* y del campo semántico de su lenguaje pone de manifiesto hasta qué punto siguió fielmente Shakespeare el guión de la *Novella*, solo diferenciado en el truculento final. El asesinato chapucero de la esposa en Giraldi contrasta con el ritual mortuorio impregnado de una extraña dulzura en Shakespeare. Sin embargo, un eco de esta repugnante escena, donde el Alfiero remata a la infeliz y “spezzatale la testa” se percibe en la furia de Othello cuando con Yago –lo mismo por cierto que el Moro con el Alfiero–¹¹ discute el modo de matarla:

⁹ Cfr. *Othello*, I, 3, p. 35, vv. 248-250: “That I did love the Moor, to live with him, / My downright violence, and scorn of fortunes, / May trumpet to the world [...]”.

¹⁰ Cfr. *Ecatommiti*, p. 614: “[10] Disdemona, ciò inteso, «Deh », disse, «marito mio, che pensieri son questi, che vi vanno per l’animo? A che lasciate che cosa tal vi turbi? Voglio io venire con voi, ovunque anderete [...] Però voglio che vi apparecchiate al viaggio, con tutta quella allegrezza che merita la qualità del grado che tenete”.

¹¹ Cfr. *Ecatommiti*, p. 623-624: “[48] E discorrendo l’uno con l’altro se di veleno o di coltello si devesse far morir la donna, né accettandosi questo, né quello da loro, disse l’alfiero: «Un modo mi è egli venuto nella mente, che vi sodisfarete e non se ne avrà sospetto alcuno [...] Morta ch’ella

Oth. I will chop her into messes... Cuckold me!

Iago. O, 'tis foul in her.

Oth. With mine officer!

Iago. That's fouler.

Oth. Get me some poison, Iago, this night; I'll not expostulate with her, lest her body and beauty unprovide my mind again, this night, Iago.

Iago. Do it not with posion, strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated.

Oth. Good, good, the justice of it pleases, very good (IV, I, p. 146, vv. 196-205).

Todos y cada uno de los elementos del drama están en la *Novella*: el pañuelo bordado que también la Amante / Blanca intentará reproducir; y la amistad de la infortunada Desdémona con la mujer del Alfiero / Emilia, confidente de su ama a la que intenta consolar cuando ésta le confía su turbación e inquietud al ver el cambio sufrido por su marido: “[...] Egli soleva essere verso me tutto amore, ora da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro [...]” (p. 621).

3.2. *El Alfiero y Yago*

Con todo, la semejanza más evidente entre los dos autores reside en el tratamiento de sus villanos. El Alfiero / Yago son maestros en utilizar un lenguaje perverso y manipulador cargado de reticencias para desinformar la realidad utilizando frases sin acabar, palabras ambiguas y ambivalentes. Esta palabra “mistificada y mistificadora” es idéntica en ambos autores aunque, como hemos señalado, Shakespeare da rienda suelta a su genio para desarrollar magistralmente lo que Giraldis solo apunta. La insondable hipocresía de Yago y el increíble uso que sabe hacer de la palabra para mistificar, obnubilar, manejar a su antojo a todas y a cada una de las personas que lo rodean, empezando por su mujer, es absolutamente hipnótico. Al final de la obra la palabra de Yago ha conseguido su propósito: crear la locura homicida de Othello con su consiguiente estela de muertes. Yago no necesita ni quiere hablar, todo está cumplido más allá de sus deseos –no contaba con la confesión de su mujer que deja a descubierto todos sus crímenes– y se encierra en un mutismo absoluto: “Demand me nothing, what you know, you know, / From this time forth I never will speak word” (V, 2, p. 194, vv. 304-305).

sarà, faremo cadere parte del palco e romperemo il capo alla donna, fingendo che una trave, nel cadere, rotta gliele abbia e uccisa. E a questo modo non sarà persona che di voi pigli sospetto alcuno, stimando ognuno la sua morte essere venuta a caso». [49] Piacque al moro il crudel consiglio [...]”.

“I never will speak word”: efectivamente ya no necesita hablar, todo está cumplido. Esta naturaleza intrigante y capciosa que Shakespeare desarrolló a lo largo de cinco actos Giraldi la plasmó en pocas líneas:

Perché, quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva nondimeno coll’alte e superbe parole e colla sua presenza di modo la viltà, ch’egli chiudea nel core, che si scopriva nella sembianza un Ettore od uno Achille (p. 615).

El tercer Acto de *Othello* –bisagra de la tragedia al que algunos críticos han llamado el de la seducción de Yago hacia Othello– es un extraordinario exponente de hasta qué extremo logra un hombre inteligente y audaz exclusivamente por medio de su palabra manipular a otro de mente más débil hasta convertirlo en cera blanda entre sus manos. Tanto la *Novella* como el drama se basa en el poder de la palabra sobre el hombre. Ni el Alfiero ni Yago tienen una realidad en la que basarse: lo crean todo de la nada. Idéntica estrategia, como idéntica la treta del proyectado y frustrado asesinato del Capo de Squadra / Cassio. Idéntica es también la respuesta cuando Othello pide pruebas concretas, en la primera escena del acto IV, que va a ser determinante para decidir el crimen. Yago idea la misma mascarada que el Alfiero: la clásica escena gestual que un espectador –lo bastante cerca para ver pero lo suficientemente lejos para no oír– interpreta falsamente, escena que tanto juego ha dado en la Comedia pero que aquí ambos autores convierten en trágico malentendido. La ocasión que buscaba el Alfiero / Yago se presenta haciendo que el Moro / Othello observe a distancia su conversación con el Capo de Squadra / Cassio y le va a hacer creer en ambas obras al ya casi convencido y enloquecido marido que está comentando entre risas y burlas su relación amorosa con Desdémona.

Rattenne il moro il furore [...] E al capo di squadra parlò un giorno costui, che il moro era in luogo onde gli poteva vedere insieme ragionare. E parlandogli di ogn’altra cosa che della donna, faceva le maggiori risa del mondo e mostrando di maravigliarsi, faceva di molti atti e col capo e colle mani, come che udisse cose maravigliose. [35] Il moro, tosto che gli vide partiti, andò verso l’alfieri per sapere ciò che colui detto gli avesse. Questi, doppo aversi fatto lungamente pregare, al fin gli disse: «Non mi ha egli celata cosa alcuna e mi ha detto che [...] (p. 620).

Obsérvese de paso la dramatización gestual de esta escena por Giraldi quien – no lo olvidemos– es también dramaturgo y que Shakespeare recoge puntualmente:

Stand you awhile apart, / [...] / [...] but encave yourself, / And mark the jeers, the gibes, and notable scorns, / That dwell in every region of his face; / For I will make him tell the tale anew (IV, 1, p. 139, v. 74; p. 140, vv. 81-84).

La misma calumnia es repetida¹² y la misma cólera demuestran el Moro / Othello amenazando al intrigante casi con las mismas palabras¹³ si no entrega una prueba ocular. Ambos villanos en Giraldis y en Shakespeare poseen la misma funesta prueba del pañuelo. El Alfiero porque lo robó y Yago por nefasta casualidad. Desdémona lo pierde y Emilia, la mujer de Yago, lo encuentra y se lo entrega al marido ignorando sus siniestros designios. En ambos autores la infeliz Desdémona incurre en la mentira ante su enfurecido esposo para ocultar la pérdida del pañuelo:

[36] Il moro [...] un giorno [...] le chiese il pannicello. [37] La infelice, che di questo avea molto temuto, a tal dimanda divenne nel viso tutta fuoco [...] e finse di cercarlo e, doppo molto averlo cercato, «Non so», disse, «com'ora non lo ritrovi. L'avreste voi forse avuto?». «S'avuto lo avessi», disse egli, «perché te lo chiederei io? Ma ne cercherai piú agiatamente un'altra volta». [38] E partitosi [...] (pp. 620-621).

La reacción azorada de la esposa en la *Novella* giraldiana se corresponde casi exactamente en Shakespeare con la turbación de Desdémona, que igualmente intenta desviar la conversación ante la insistencia frenética de su marido que le reclama incesantemente el pañuelo:

Des. Why do you speak so startingly and rash?
 Oth. Is't lost? is't gone? speak, is it out o' the way?
 Des. Heaven bless us!
 Oth. Say you?
 Des. It is not lost, but what an if it were?
 Oth. Ha!
 Des. I say it is not lost.
 Oth. Fetch't, let me see it.
 Des. Why, so I can sir, but I will not now (III, 4, p. 128-129, vv. 77-84)

Cierto que Shakespeare parece ahondar mucho más en la turbia psicología de Yago: desarrolla todas y cada una de las connotaciones que Giraldis solo apunta, a partir de los múltiples repliegues de su hipocresía y envidia patológica encubierta con bellas palabras. Lo único que Shakespeare omite es el añadido de la “bellissima presenza” en el Alfiero, fruto de la experiencia

¹² Cfr. *Ecatommiti*, p. 620: “Non mi ha egli celata cosa alcuna e mi ha detto che si ha goduto della moglie vostra ogni volta che voi, coll'esser fuori, gli ne avete dato tempo, e che l'ultima fiata ch'egli è stato con lei, gli ha ella donato quel pannicello da naso, che voi, quando la sposaste, le deste in dono”.

¹³ Cfr. *Ecatommiti*, p. 618: “[26] Il moro allora, tutto cruccio, «Se non mi fai», disse, «vedere cogl'occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro che ti farò conoscere che meglio per te sarebbe che tu fossi nato mutolo!»”. Cfr. *Othello*, III, 3, p. 115, vv. 366-368: “[...] give me the ocular proof, / Or by the worth of man's eternal soul, / Thou hadst been better have been born a dog”.

cortesana del italiano, que siempre se desarrolló en un mundo donde las apariencias primaban sobre todo lo demás.

Tanto el Alfiero como Yago son exponentes de estos seres que no soportan la virtud ajena ni su felicidad. Solo les embarga un profundo resentimiento y una envidia maligna por saberse incapaces de poseerlas. Su única meta, obsesiva y corrosiva, es conseguir la destrucción de estos a los que sienten superiores a ellos mismos. Para definirlos podríamos parafrasear a Baudelaire: “Il est des êtres épris du triste amour du mal”.

4. Las fuentes de *Medida por Medida*

No es quizá casualidad que *Othello* y *Medida por Medida* se siguieran tan de cerca. Aún cuando no se conozca a ciencia cierta su fecha de composición, sí sabemos que ambas fueron representadas a finales de 1604 a pocos días de intervalo con ocasión de las festividades navideñas y en presencia de los soberanos ingleses.

Ahora bien, si como indicábamos al principio, en el caso de *Othello* solo contamos con la séptima *Novella* de la tercera *Deca*, para *Medida por Medida* nos encontramos con una auténtica maraña de fuentes que de una manera u otra pudieron contribuir a su construcción y al desarrollo de sus caracteres (Cavalchini 1968; Fortunati, Franci 1983; Gigliucci 2013; Marrapodi 1988, 2000; Mullini 1983). El tema de la *monstrous ransom* (Lascelles 1953) exigido a cambio de la vida en algunos casos de un marido, en otros de un hermano, se encuentra muy difundido desde el s. XV en toda Europa. Su antecedente más lejano se puede rastrear en un sermón de San Agustín, como recuerda Roberto Gigliucci (2013) entre otros críticos. El núcleo fundamental es siempre el mismo: un joven ya sea soltero o casado es condenado a muerte, bien por haber sido hecho prisionero, bien –en la mayoría de los casos– por haber violado a una mujer virgen o casada. La esposa –o en su caso, la hermana– va a suplicar al juez la vida del marido o hermano. Aquel accede a condición de que ella se le entregue: es la *monstrous ransom*, como la definió Mary Lascelles. Pero el juez no cumple su promesa, unas veces por cobardía, otras por pura maldad. La mujer atrozmente burlada acude a la instancia superior que gobierna el país. Obtiene justicia y después de obligar al culpable a casarse con la desdichada para así reparar su honor, el soberano lo ajusticia. Es un tema recurrente en los novelistas italianos desde finales del siglo XV donde se atribuye el papel de justiciero a Carlos el Temerario, Duque de Borgoña. Se supone que también ocurrió un hecho similar en un tiempo más próximo. En la famosa carta de un estudiante húngaro, Joseph Macario, escrita en Viena en 1547, se relata este suceso como ocurrido en Milán. No tardaron en llegar las dramatizaciones: en Francia Claude Rouillet lo hizo primero en latín con su *Philanira* y unos

veinte años más tarde la tradujo al francés. En Inglaterra en 1578 George Whetstone publica su *Promos and Cassandra* sobre el mismo tema, aunque probablemente esta obra nunca fue representada. Es posible que Shakespeare la leyera, pues lo más significativo es que aquí Whetstone utiliza la misma estratagema que Giraldis –y más tarde Shakespeare– para salvar la vida del hermano, substituyendo su cadáver por el de otro condenado.¹⁴ Por supuesto todos estos textos pudieron influir en la extraordinaria plasticidad del genio de Stratford. Sin embargo, teniendo en cuenta que ya se había inspirado en ella para la creación de su *Othello*, la fuente que parece más probable tenemos que buscarla de nuevo en las *Ecatommiti* de Giraldis. El ferrarés relató este suceso de iniquidad y lujuria en la *Novella* 5 de la VIII *Deca* dedicada a la ingratitud.

De sobra es conocida la profunda aversión de Giraldis al delito de ingratitud, aversión compartida por toda su generación, cuyas raíces se hunden en la tradición judeocristiana y greco-latina. Además, al haberlo sufrido como es bien sabido en sus propias carnes, Giraldis está particularmente sensibilizado, por lo que su repulsa y condena resultan tanto más acerbas y vehementes. De hecho esta *Deca* concluye con uno de los casos más sangrientos de ingratitud, el cometido en contra de la reina Euphimia por parte de su marido, de baja extracción social, “il vil pagetto”, Acaristo, cuyo nombre significa “el ingrato”.

4.1. Las Novelle de Giraldis: antecedentes de la tragedia Epitia y fuentes de Medida por Medida

La Crítica ha señalado la similitud de este tema con otras dos *Novelle* de Giraldis: la 2 y la 6 de la V *Deca*, en donde también las protagonistas femeninas se enfrentan a la *monstrous ransom*,¹⁵ con la diferencia de que son esposas y no hermanas las perjudicadas. Sobre todo la *Novella* 6 ambientada en Ferrara, en tiempos del Duque Alfonso I, parece antecedente directo tanto de la *Novella* 7 como de su futura dramatización, *Epitia*. Pero aquí la protagonista, hace prueba a la vez de más astucia y audacia que Epitia pues se dirige al Duque antes de someterse a los deseos del Podestà. Giraldis no pierde esta ocasión para ensalzar de nuevo a los Este y así, el Duque Alfonso, modelo de rectitud, restablece el orden. En esta *Novella* todo acaba jocosamente: el procaz Podestà salva la vida gracias al ingenio de un gentilhomme, amigo de él, que consigue hacer reír al propio Duque. Y,

¹⁴ Treta por otro lado bastante evidente, como hace ingeniosamente observar N. W. Bawcutt en la introducción de su edición de *Measure for Measure*, p. 20: “[...] It is after all a fairly obvious way of keeping the brother alive”.

¹⁵ Cfr. Gigliucci (2013).

puesto que no había advenido mal alguno para nadie, éste lo indulta, dejándole en vida.

Asimismo, la *Novella* 9 de la *IV Deca* puede haber sugerido a Shakespeare su “bed-trick”. Giraldi burla de esa manera al lujurioso Afrodísio haciéndolo dormir con su propia mujer cuando pensaba gozar de la deseada esposa de su subordinado, Cleófilo. Por supuesto también esta estratagema ha sido de sobra explotada, sobre todo en la Comedia (ya se encuentra en los *fabliaux* franceses medievales), y es la que el Duque propone a Isabella en *Medida por Medida*: Angelo cree disfrutar de Isabella, la hermana de Claudio (el joven condenado), cuando en realidad es Mariana, su antigua prometida, a la que había repudiado por haber perdido la dote. Angelo queda pues doblemente burlado: en su lujuria y en su avaricia y, al final, tiene que cumplir su promesa de matrimonio. La economía de personajes de la cual Giraldi siempre hace gala en sus *Novelle* queda aquí reducida al mínimo necesario: solo los cuatro protagonistas del suceso y además con nombre propio, lo cual no siempre es el caso, como vimos para la *Novella* del “Moro valeroso”. Se trata de las dos autoridades –el Emperador Maximiliano y su delegado todopoderoso en Innsbruck, Iuriste– y de los dos adolescentes de 18 y 16 años respectivamente, la hermosa Epitia y su hermano Vieo. La narración¹⁶ empieza con el diálogo entre el Emperador y Iuriste, “che molto caro gli era”, en el que le propone ser gobernador avisándole de las graves responsabilidades que esto conlleva por tener que impartir la justicia incluso “se bene avessi a giudicare contra me medesimo”.

Durante mucho tiempo Iuriste gobernó con justicia y equidad. Cuando le llega el caso de una muchacha violada por el joven Vieo, lo apresa y condena según las leyes vigentes a la pena capital. Su hermana Epitia “ornata di estrema bellezza” y además con una “dolcissima maniera di favellare” decide interceder a su favor. Giraldi resalta la formación intelectual que tanto ella como su hermano han recibido e insiste particularmente en las dotes dialécticas de Epitia. Llevada por su amor fraterno, decide ir a ver a Iuriste para solicitar el perdón de su hermano. El relato sigue en estilo indirecto y Giraldi desarrolla todos los argumentos así como los atenuantes a favor del desdichado: su extrema juventud, apenas 16 años, y el hecho de que el joven no fuese un disoluto sino que la fuerza de sus impulsos y de su amor había sido lo que lo llevó a ese extremo, estando además decidido a reparar su fallo y casarse con la muchacha. Haciendo honor a su formación filosófica, Epitia concluye su defensa recordando la vieja fórmula de Derecho romano –sin

¹⁶ Antes de comenzar su narración, Fulvia resume el asunto insistiendo sobre la gravedad del delito de la ingratitud y el deber de castigarlo severamente: “Devrieno i signori, che sono posti da Iddio a governo del mondo, non meno punire la ingratitudine, qualora viene loro a notizia, che puniscano gli omicidi, gli adulteri, i ladronecci, i quali, quantunque siano delitti gravi, sono forse di minor pena degni che la ingratitudine” (pp. 1470-1471).

nombrarla— *Maximum ius maxima injuria* y la necesidad de unir la clemencia a la justicia para mitigar un exceso de severidad.

Iuriste queda maravillado por el bien razonado alegato y sobre todo por la belleza de Epitia y su ardiente súplica: “come vinto e, tocco da libidinoso appetito voltò la mente a commettere in lei quello errore, per lo quale aveva condannato Vieo alla morte” (p. 1474). El adjetivo “libidinoso” proyecta una turbia luz sobre el carácter de Iuriste ya que se deja arrastrar por sus instintos más bajos sin tener la atenuante de la extrema juventud de Vieo. Su lujuria se despierta por la joven belleza de Epitia todavía más excitante por el hecho de que le estaba suplicando. Vuelve ahora Giraldi a utilizar el estilo directo para introducir de lleno a su lector en la mente de Iuriste, que idea su infame transacción: aplaza la ejecución con el pretexto de estudiar el caso a la luz de los atenuantes que Epitia alegó. Cuando a los tres días Epitia, confiando en el buen resultado de su súplica, acude a Iuriste es para enfrentarse a la *monstrous ransom* que éste le exige a cambio de la vida de Vieo, acompañada de una vaga promesa de matrimonio para disimular el odioso precio que le quiere hacer pagar.¹⁷

Rechaza la joven indignada el chantaje, pero cuando se lo va a comunicar al desdichado joven, éste llora y suplica con la misma elocuencia que Epitia. Haciendo hincapié en la promesa de matrimonio de Iuriste, Vieo logra ablandar a su hermana y ésta cede. Cuando por la mañana, después de la noche pasada con Iuriste, Epitia “scioltasi dalle braccia di Iuriste, il pregò con dolcissima maniera” que cumpliera su promesa, el felón —que ya había dado la orden de ejecutar a Vieo antes de gozar a la hermana— interpreta una siniestra comedia. Llama al carcelero de inmediato, ordenándole: “Vanne alla prigione e tranne fuori il fratello di questa donna e condugliele a casa”. Estas palabras llenan de alegría a Epitia. Lo que no sabe la infortunada es la crueldad que encierra su doble sentido. Efectivamente su hermano es liberado y entregado en su misma casa, pero decapitado y dentro de un féretro. Disimulando su horror, dolor y rabia, finge aceptarlo, pero está determinada a tomar venganza en la primera ocasión por su propia mano. Tras reflexionar sobre ello, decide ir a pedir justicia al Emperador refiriéndole todo el caso. Inmediatamente Maximiliano hace prender a Iuriste y después de haberle obligado a casarse con Epitia lo condena a la pena capital. Pero con un *coup de théâtre* espectacular Epitia “mossa dalla sua naturale benignità” y también no queriendo merecer “nome di spietata e crudel donna” pide clemencia para Iuriste. Es un parlamento lleno de elocuencia que Giraldi aprovecha para difundir su lección sobre el buen uso del poder soberano: la justicia siempre

¹⁷ Cfr. *Ecatommiti*, p. 1476: “«Altra via», disse Iuriste, «non vi è che quella che detta ti ho, né ti devresti mostrartene così schifa, perché potrebbe agevolmente avvenire che tali sariano i nostri primi congiungimenti che mia moglie diverresti»”.

debe ir acompañada de clemencia. Accede el Emperador conmovido por tanta bondad y le otorga el perdón:

[...] Iuriste, considerata quanto verso lui fosse stata la cortesia di Epizia, l'ebbe sempre carissima, onde ella con lui felicissimamente visse il rimanente degli anni suoi (p. 1485).

No deja de sorprender este final como sorprendente es que al comentar estos sucesos antes de emprender una nueva narración, la *brigata* no haga la menor alusión a la magnanimidad del heroico perdón de Epitia y solo alabe la decisión del Emperador al añadir la clemencia a la justicia.

4.2. La tragedia Epitia de Giraldi

Sin embargo, Giraldi matizará con finura tanto el carácter de Epitia como el de Iuriste en su tragedia *Epitia*.¹⁸ A diferencia de la *Novella*, en la tragedia empieza por ampliar el ámbito familiar de sus protagonistas al añadir los personajes de Irene y Angela, tía y hermana de Epitia y Iuriste. Estos dos personajes femeninos aportan el contrapunto de una sensata madurez a la dura intransigencia de la juventud de Epitia y de la inconsecuencia de Iuriste. La entrañable hermana mayor de Iuriste, Angela, lo arropa con una ternura maternal que pone al descubierto su vulnerabilidad, lo que le hace más humano que el personaje de la *Novella*. Sus dudas y confusiones en el momento de cumplir la sentencia de muerte son psicológicamente comprensibles. Su profunda inseguridad le hace optar por la ejecución por miedo a parecer débil cediendo al amor de Epitia a la que por otro lado sabemos que había amado desde siempre, rasgo que justifica en cierto modo su comportamiento. La obra empieza cuando su boda está a punto de celebrarse: “Iuriste in guisa ha mutato sentenza / Per essersi congiunto con Epizia / (Che, come intendo, egli ha gran tempo amata)” (I, 2, p. 4, vv. 28-30). Angelo, en Shakespeare, también duda si ejecutar la dura ley o no. Mas su decisión dista mucho de la de Iuriste. En Angelo no es fruto de una debilidad congénita, sino que es el temor de que el hermano pudiese reclamar

¹⁸ Algunos críticos modernizan tanto en la *Novella* como en la tragedia la grafía original que Giraldi otorgó en ambas obras al nombre de su heroína Epitia, convirtiendo la “t” en “z”: Epizia. Usualmente el dramaturgo utiliza para sus nombres parlantes una etimología griega (como hemos visto para el nombre de Desdémona). En este caso el nombre parece derivado del término retórico en latín “epitimesis” que significa: censura, reprobación. Siendo Giraldi profesor de retórica parece plausible pensar que elegiría esta etimología para una obra en donde los alegatos jurídicos tienen gran protagonismo (cfr. Roberts (2002), “[...] according to Lewis and Short’s *Latin Dictionary*, *epitimesis* is a rhetorical term meaning reproof”). Por nuestra parte, a lo largo de todo nuestro discurso analítico hemos preferido unificar la grafía con “t” para aludir al personaje de Epitia, tanto en la *Novella* como en la tragedia, aún cuando se haya optado por la otra grafía con “z” en las ediciones que manejamos para las citas que reproducimos de las obras.

venganza de la afrenta hecha a Isabel: “[...] He should have lived, / Save that his riotous youth with dangerous sense / Might in the times to come have ta’en revenge” (IV, 4, pp. 200-201, vv. 26-28).

Walter Moretti, este crítico tan agudo como sensible, recalca cómo el Emperador reconoce a Iuriste culpable de dos delitos gravísimos, el de “injusticia” y el de “ingratitude”,¹⁹ que son los mismos que Epitia denunció al iniciar y concluir su requisitorio: “[49] «Sacratissimo Imperadore, mi ha spinta avanti la Maestà Vostra la fiera ingratitude e la incredibile ingiustizia che mi ha Iuriste usata [...]»” (p. 1480). En la tragedia veremos también a una Epitia joven y beligerante, a la vez que enérgica e independiente, muy reluctantante a otorgar su perdón a pesar de que su hermano sigue con vida y en libertad, gracias a la astuta bondad del Capitán de prisión. Solo por gratitud hacia éste y en términos negativos accede a hacerlo. ¿Qué se podrá augurar sobre la felicidad del futuro matrimonio? Quizá no el infierno, como profetiza Corinne Lucas (1984), pero sí una gélida comunicación. Desde luego, Epitia mantendrá su palabra de fidelidad absoluta hacia Iuriste,²⁰ no tanto por obediencia al Emperador, como le asegura, cuanto por cumplir con su nuevo deber de esposa:

Non farò altrimenti,
E perché il debbo e perché anche la vostra
Maestà mel commanda (V.7, p. 109, vv. 2815-7).

También en *Medida por Medida* se pueden albergar serias dudas sobre la futura felicidad del matrimonio entre Angelo y Mariana. Angelo *velis nolis* se casa con una mujer a la que había demostrado ampliamente querer únicamente por interés, por obedecer a la orden expresa del Duque “Love her, Angelo”.

4.3. Epitia y Vieo versus Isabella y Claudio

Con todo, la diferencia más evidente entre la *Novella* y más adelante la tragedia *Epitia y Medida por Medida* es el doble enfoque totalmente ajeno a Giraldi que Shakespeare le va a imprimir. Desde el mismo título de la obra,

¹⁹Moretti (1992, p. 19): “È stato “ingiusto” quando , come vicario dell’imperatore, ha dato esecuzione ad una legge durissima [...], mentre egli si è macchiato del medesimo crimine inducendo con l’inganno Epitia a compiacere alla sua libidine [...]. È stato “ingrato” quando a Epitia, che gli aveva fatto dono della propria bellezza giovanile, ha inviato a casa, la mattina successiva alla notte d’amore, il corpo del fratello decapitato [...]”.

²⁰En efecto, Epitia mantendrá su palabra de fidelidad, no por consideración hacia su marido, al cual desprecia demasiado, sino por lo que se debe a sí misma y a su propio honor, del cual tiene un alto concepto, tal y como había demostrado a lo largo de toda la obra. Intelectual y racional como es, no parece probable que vaya a sucumbir a un “van desío”.

Medida por Medida, referencia explícita al Evangelio de San Mateo,²¹ hasta el disfraz elegido por el Duque, el de un monje y, sobre todo, el personaje de Isabella –hermana del infortunado Claudio, culpable y condenado como Vieo–. De ser una culta adolescente de buena familia y sin ninguna vocación religiosa, como es Epitia, el personaje femenino de Isabella se transformará en una ferviente novicia a punto de ingresar en la Orden de las Clarisas a la que reclama por cierto mayor severidad: “But rather wishing a more strict restraint / Upon the sisterhood, the votarists of Saint Clare” (I, 4, p. 105, vv. 58-59). Con esta metamorfosis de Epitia / Isabella convertida en devota novicia, Shakespeare hace más odioso el delito de Angelo, el todopoderoso gobernador de Viena por deseo del Duque, al querer gozar de una joven a punto de consagrarse a Dios por medio de un chantaje odioso. Al igual que Iuriste, Angelo había sido honesto y justo durante largo tiempo, mas ambos se dejan arrastrar por sus instintos más bajos: uno ante la belleza y las lágrimas de Epitia, otro por la belleza y pureza de Isabella,²² lo que deja al descubierto en Iuriste y en Angelo una vena oculta de sadismos que quizá ellos mismos ignorasen. Este sadismo se revelará en pleno cuando ambos dan orden de ejecutar al hermano, antes incluso de gozar de la hermana y después de haber dado palabra de liberarlo.

La segunda diferencia es que en Shakespeare toda la obra va a transcurrir bajo el signo de la mistificación y del engaño, esto sí para lograr un bien mayor. Es el caso del Duque que finge irse de su ciudad, Viena, cuando en realidad se queda disfrazado bajo el hábito de un monje. Los engaños se enlazan y nadie en la comedia es lo que parece. El Duque omnipresente bajo su disfraz religioso es el que hace girar a su antojo a los protagonistas. Empezando por Angelo quien –a diferencia del Iuriste de Giraldi– vacila un instante –sólo un instante– antes de aceptar el Gobierno de Viena para restablecer las leyes “dormidas”: “Now, good my lord, / Let there be some more test made of my mettle” (I, 1, p. 89, vv. 48-49). Al final de la obra acaba siendo una patética marioneta, expuesta su villanía públicamente, no habiendo satisfecho su lujuria con la casta Isabella sino con Mariana, la mujer a la que había rechazado por carecer de dote. Tampoco es lo que parece Isabella quien en lugar de ser esposa de Cristo lo será del Duque como éste lo anuncia inesperadamente al concluir la obra:

[...] Dear Isabel, / I have a motion much imports your good, / Whereto if
you'll a willing ear incline, / What's mine is yours, and what is yours is mine. /

²¹ San Mateo 7, 2: “no juzguéis si no queréis ser juzgados [...] porque con la misma medida con la que mediréis seréis medidos vosotros”.

²² Cfr. *Measure for Measure*, II, 3, p. 133, vv. 184-186: “[...] Most dangerous / Is that temptation that doth goad us on / To sin in loving virtue [...]”.

So bring us to our palace, where we'll show / What's yet behind, that's meet
you all should know (V, 1, pp. 228-229, vv. 537-542).

El orden queda restaurado en un final donde nadie muere, ni siquiera el reo, cuyo cadáver debía sustituir al de Claudio, al contrario que en la tragedia de Giraldi en donde un reo es realmente ejecutado en lugar de su hermano. Estos dos cambios de registro en Shakespeare impregnan toda la comedia de un halo de religiosidad turbia que transcurre junto a la tupida red de engaños en la que se ven atrapados Isabella y Mariana, Angelo y el mismo Claudio. Todo ello contrasta con la luminosa nitidez de Giraldi tanto en la *Novella* como en su tragedia. No encontramos ningún señor omnipotente, omnipresente, manipulador sagaz que actúe en la sombra para restablecer el orden perturbado por el desenfreno de los impulsos. Epitia, a la inversa de Isabella, no es un instrumento dócil a la voluntad del Duque, sino que toma resueltamente en sus manos su destino. Acepta la consecuencia de su libre decisión pero sabe reclamar justicia y reparación con enérgica valentía. También en el tratamiento de las relaciones entre hermanos encontramos un matiz netamente diferenciador. En Giraldi, Vieo es un adolescente de escasos 16 años. Shakespeare envejece a Claudio, como vemos en la descripción que hace el Preboste de Ragozino. Mas la diferencia mayor la encontramos en el dramático diálogo entre los hermanos, cuando Epitia e Isabella van a descubrirles el indigno precio que se les exige pagar a cambio de salvarles la vida. Bien es verdad que Vieo dispone de la baza de la promesa matrimonial que va a ser fundamental, pero sobre todo recurre a los recuerdos felices de su infancia para vencer la resistencia inicial de Epitia. Por el contrario, Claudio no logra convencer a Isabella. Evidentemente el argumento estrella de un futuro matrimonio no estaba en su poder puesto que a Angelo no se le ocurrió ofrecerlo, aún cuando hubiese podido hacerlo, ya que, al ser Isabella novicia, todavía podía renunciar al convento. Claudio solo puede recurrir a un estremecedor lamento sobre la muerte, plagado de clichés de larga tradición cristiana, aunque revestidos por un lenguaje de refulgente belleza del cual Shakespeare poseía el secreto.

To bathe in fiery floods or to reside / In thrilling region of thick-ribbèd ice, /
To be imprisoned in the viewless winds / And blown with restless violence
round about / The pendent world, or to be worse than worst / Of those that
lawless and incertain thought / Imagine howling [...] (III, 1, pp. 155-56, vv.
125-131).

Los diluvios de fuego, las prisiones de hielo, los aullidos de condenados y estos sordos vientos huracanados que un aterido Claudio evoca temblando, nos catapultan inevitablemente al infierno de Dante y al violento torbellino sin fin que arrastra –eternamente enlazados– a Francesca y Paolo, los amantes fatales.

5. Conclusión

Solo quisimos resaltar las irradiaciones más sugerentes de Giraldo que nos parecieron significativas en estas dos obras maestras que son *Othello* y *Medida por Medida*. Hemos podido comprobar por un lado, las numerosas y significativas analogías y, por otro, las divergencias –no menos significativas– entre estas dos obras analizadas del genio de Stratford y de su fuente de inspiración, no sólo desde el punto de vista de la diégesis y de la acción, sino también y sobre todo de la psicología de sus personajes. En *Othello*, Shakespeare eleva a su máxima potencialidad todos y cada uno de los rasgos psicológicos implícitos en la *Novella* de Giraldo. En cambio en *Medida por Medida*, tal y como acabamos de exponer, no cabe duda de que ha sabido imprimir su propio sello de identidad en la caracterización y representación de los caracteres humanos que ha tomado de Giraldo.

Más quizá la mayor y más fecunda irradiación de este noble ferrarés, generoso y cortés, sea el haber sido causa e inspiración para nuestro deleite de un mago de la palabra como lo es William Shakespeare.

Nota biográfica: Irene Romera Pintor, se doctoró en Filología Italiana por la Universidad Complutense de Madrid, tras cursar dos licenciaturas en Filología: Italiana y Francesa. *Cavaliere nell'ordine al merito della Repubblica italiana*, es Profesora Titular de Filología Italiana en la Universidad de Valencia. Estudiosa del teatro del Renacimiento se ha especializado en Giraldo Cinthio publicando *La Tragedia Renacentista. Selene de Giraldo Cinthio* (1997); *Giraldo Cinthio. Metodología y Bibliografía* (1998); *Selene. Edizione e commento* (2004); *Didone, Gli Antivalomeni y Euphemia de Giraldo Cinthio* (2008, 3 voll.); *Bibliografía giraldiana “vingt ans après”* (2018). Para «Critica letteraria» e «Italiq», ha coordinado respectivamente los números monográficos 159-160 (2013) y XVIII (2015). Junto con Susanna Villari es directora de la revista «Studi giraldiani. Letteratura e teatro» (www.studigiraldiani.it) y de la Colección “Arbor inversa. Studi e Testi giraldiani”, de la Editorial Aracne, cuyo primer volumen han coeditado juntas: *Da Ferrara a Firenze: incontri giraldiani. Per Carla Molinari* (2018).

Dirección del autor: irene.romera@uv.es

Bibliografía

- Bragantini R. 2017, «*Measure for Measure*» and the Italian «Cinquecento». *Intertextuality and Sources: Certain, Likely, and Possible*, en *Shakespeare 2016. Interdisciplinary Variations*, Roma nel Rinascimento, Roma, pp. 75-89.
- Cavalchini M. 1968, *L'«Epitia» di G. Cinzio e «Measure for Measure»*, en “Italice” XLV [1], pp. 59-69.
- Diamanti D. 1992, *Il saggio e il folletto: Aspetti della tradizione italiana in A Midsummer-Night's Dream*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa.
- Fattorini G. 2018, *Da Girolamo Da Carpi al Riccio: scene di teatro tra la Ferrara di Giraldo Cinthio e la Siena Medicea degli Accademici Intronati*, en “Studi giraldiani. Letteratura e teatro”, IV, pp. 223-305.
- Fortunati V. y Franci G. 1983, *Narratività e fabula: dagli «Hecatommithi» di G. Cinthio all'«Othello» di Shakespeare*, en Tempera M. (ed.) 1983, «*Othello*» dal testo alla scena, Clueb, Bologna, pp. 39-52.
- Gigliucci R. 2013, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldo Cinzio e Shakespeare*, en “Critica letteraria” XLI [159-160], pp. 613-643.
- Gigliucci R. 2018, *What Iago Knew*, en “English Language and Literature Studies” VIII [1], pp. 45-56.
- Giraldo Cinzio G.B. 1996, *Epizia, An Italian Renaissance tragedy*; ed. de Horne P.R., Edwin Mellen Press, Lewiston.
- Giraldo Cinzio G.B. 2012, *Gli Ecatommithi*; ed. de Villari S., Salerno Editrice, Roma.
- Lascelles M. 1953, *Shakespeare's «Measure for Measure»*, The Athlone Press, Londres, pp. 6-28.
- Lucas C. 1984, *De l'horreur au “lieto fine”. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldo Cinzio*, Bonacci, Roma.
- Marrapodi M. 1988, *Retaliation as an Italian Vice in English Renaissance Drama: Narrative and Theatrical Exchanges*, en Marrapodi M. (ed.), *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, University of Delaware Press, Newark, pp. 190-207.
- Marrapodi M. 2000, *English and Italian Intertexts of the Ransom Plot in Measure for Measure*, en Marrapodi M. (ed.), *Shakespeare and Intertextuality. The Transition of Cultures between Italy and England in the Early Modern Period*, Bulzoni, Roma, pp. 103-17.
- Moretti W. 1992, *La novella di Epitia e «Measure for Measure»*, en Tempera M. (ed.), «*Measure for Measure*» dal testo alla scena, Clueb, Bologna, pp. 17-23.
- Mullini R. 1983, *Shakespeare e G. Cinthio: «Otello» e il gioco con le fonti*, en Tempera M. (ed.) 1983, «*Othello*» dal testo alla scena, Clueb, Bologna, pp. 21-37.
- Romera Pintor I. 2013, *Giraldo Cinthio en su Carteggio: ‘Cum omnibus omnium horarum homo’*, en “Critica letteraria” XLI [159-160], pp. 553-572.
- Roberts C. 2002, *The Politics of Persuasion: Measure for Measure and Cinthio's «Hecatommithi»*, en “Early Modern Literary Studies” VII [3], pp. 1-17.
- Segrè C. 1909, *Le fonti italiane dell'«Othello»*, en “Nuova Antologia” [reed. en *Relazioni letterarie fra Italia e Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, 1911, pp. 1-51].
- Shakespeare W. 1973, *Othello*; ed. de Ridley M.R., The Arden Edition, Londres.
- Shakespeare W. 1998, *Measure for Measure*; ed. de Bawcutt N.W., Oxford University Press, Oxford.
- Villari S. (ed.) 1996, *Carteggio*, Sicania, Messina.

ALLE RADICI DELL'ELOQUENZA SHAKESPEARIANA

La retorica tra antichità classica ed età cristiana

VALERIO UGENTI

Abstract – The first part of the chapter introduces a short history of classical rhetoric, focusing in particular on the theories of Isocrates and Aristotle in the Greek context, and Cicero and Quintilian in the Latin context. The second part stresses that Christianity revitalizes rhetoric, which was condemned to sterility and decadence due to the lack of *parrhesia* within the empire. Putting Logos at the center of his reflection and proposing to spread the message of salvation among all men, Christianity recovers the fruitful link between words and life that had characterized the great seasons of Athens democracy and of the Roman republic. The last part analyzes a particular rhetorical technique, the metric clause.

Keywords: Classical rhetoric; Christian rhetoric; metric clause.

1. L'antichità classica

Le origini dell'eloquenza greca si confondono con le origini della civiltà greca o almeno, per essere più realisti, con le origini della civiltà letteraria greca. Lo spirito greco ha sempre sentito il fascino e la necessità del saper ben parlare. Per il re omerico l'arte oratoria fa il paio con la virtù guerriera; l'educazione del giovane di sangue reale mira a farne un *dicitore di parole ed operatore di fatti*, μύθων τε ῥητῆρα ... πρηκτῆρά τε ἔργων.¹ Con questa definizione il vecchio Fenice, il pedagogo di Achille, nel corso della famosa ambasceria che tentò invano di ricondurre l'eroe tessalo al fianco degli Achei, sintetizza il compito educativo che Peleo gli aveva affidato. È un concetto sul quale si insiste molto nei due poemi omerici e che prefigura l'ideale greco della καλοκάγαθία, della cultura che tende ad abbracciare l'uomo nella sua totalità, in tutte le sue doti sia fisiche sia morali.

Nel bel mezzo degli "atti" e delle "imprese" eroiche Omero fa svolgere consigli di guerra, assemblee, ambascerie che offrono l'occasione per ampi ed articolati discorsi. Persino prima di un duello, nell'infuriare della battaglia, gli eroi omerici si abbandonano al gusto del dialogo! Si tratta di una eloquenza semplice, naturale, ancora ignara di artifici retorici, ma capace di

¹ Hom. *Il.* 9,443; Cicerone, *De orat.* 3,5,57, tradurrà con *oratorem verborum actoremque rerum*.

volta in volta di tenersi saldamente ancorata alle cose ed agli obiettivi concreti o al contrario di rivolgersi alla sfera dei sentimenti più intimi: un'eloquenza che suscitò l'ammirazione di Cicerone e di Quintiliano, oltre a quella dei retori greci di età più tarda. Ed è notevole inoltre la capacità del poeta di caratterizzare anche mediante diversi tipi di eloquenza i suoi personaggi. L'ambasceria ad Achille, cui abbiamo già accennato, è esemplare sotto questo punto di vista². I tre ambasciatori rappresentano le diverse anime dello spirito greco arcaico e questo si riflette immediatamente nei loro moduli espressivi: accorto e capzioso Ulisse, l'uomo della μήτις (intelligenza, astuzia), che si esprime attraverso discorsi ben ponderati in vista del κέρδος (guadagno) e che non arretra neppure dinanzi al δόλος (inganno); calmo, prolisso, semplice ed affettuoso il discorso di Fenice, il vecchio saggio che tanto si avvicina a Nestore con il suo abbandonarsi al ricordo ed al gusto del racconto pacato, con la sua eloquenza melliflua e capace di addolcire il cuore e di svenire la tensione, se altro non fosse stato il disegno degli dèi; breve, di appena 19 versi, ma fiero, quasi uno scatto nervoso l'intervento di Aiace, il guerriero, eppure il più efficace, quello che più si avvicina a raggiungere lo scopo. Ed in questo splendido coro, dal quale bisogna forse far cominciare la storia dell'eloquenza greca, non bisogna dimenticare neppure la risposta di Achille ad Ulisse, risposta nella quale vibra l'anima tempestosa e passionale del Mirmidone che più parla e più si convince della giustezza della sua ira e sogna un destino di quiete familiare che lui stesso sa che il Fato gli ha negato.

Nel V sec. si affaccia alla ribalta della storia la prosa greca. Alfred Croiset vede nella stessa espressione prosastica un chiaro segno di maturità dello spirito ellenico. Rileggiamo velocemente le sue parole (Croiset 1929, p. 7): “La grande prose grecque naît à Athènes entre les années 430 et 410. La perfection des écrits en prose, en effet, n'appartient qu'à la maturité des littératures. La poésie est le langage de l'imagination; elle chante. La prose, au contraire, parle, c'est-à-dire qu'elle use des mots avec prudence et réflexion en vue d'un objet plus pratique; elle cherche la clarté, qui instruit, plus que la beauté, qui émeut; elle met en pleine lumière la liaison logique des idées ... Elle est le langage de la raison analytique. Cette ferme raison suppose un esprit déjà viril. Or l'atticisme est la virilité de l'hellénisme.” Ma anche a prescindere da considerazioni di carattere generale, la piena maturità delle prime testimonianze della prosa attica nelle sue tre forme fondamentali (eloquenza, storia, filosofia) presuppone decenni e decenni, forse secoli, di oscura e costante preparazione, di cui non riusciamo a cogliere più di qualche *flash*.

² Ampia analisi in S. Dentice di Accadia Ammone 2012, pp. 168-203.

Un decisivo passo in avanti si compie con la nascita della retorica, cioè della scienza del dire.³ Secondo la concorde testimonianza degli antichi, la prima apparizione della retorica come precettistica oratoria si ebbe in Sicilia intorno al 465 a. C., quando la cacciata di Trasibulo e la fine della tirannide dei Dioménidi fece esplodere la conflittualità compressa con una serie di processi di rivendicazione di proprietà a vario titolo espropriate.⁴ In questo clima Còrace, allievo di quell'Empedocle cui Aristotele attribuisce esplicitamente l'invenzione della retorica, ebbe modo di perfezionare il proprio metodo di lavoro e compose il primo manuale di retorica che purtroppo non ci è pervenuto, ma di cui rimane qualche traccia interessante attraverso la tradizione dei retori più tardi. A Còrace risale la definizione della retorica quale "arte della persuasione", la quale ha a suo fondamento l'εἰκός, un concetto complesso che fonde insieme il naturale, il conveniente e il verisimile.

Se la nascita o almeno l'affermarsi della retorica fu favorito dal clima della riconquistata democrazia a Siracusa e dalle occasioni di contese oratorie che ne derivarono, Atene, la democratica Atene del V sec. a. C., offriva il terreno più propizio per lo sviluppo dell'eloquenza. Un'intensa vita pulsava nelle vene della città che, a partire dalle storiche vittorie contro i Persiani nel 490 e nel 480 fino alla tragica conclusione della guerra del Peloponneso (404), aveva conquistato e conservato la supremazia su tutta la Grecia nel campo politico come in quello militare, nel campo dell'arte come in quello della filosofia e della letteratura. Questa intensa vita culturale e democratica offriva innumerevoli occasioni per *exploits* oratori. Si svilupparono allora i tre generi fondamentali: l'eloquenza politica o deliberativa, l'eloquenza giudiziaria e l'eloquenza epidittica o di apparato.

Oggi la retorica non gode di buona stampa. Per i più, la retorica è l'arte del parlare fiorito, della casistica minuta che scheda ed insegna allitterazioni e poliptoti, paronomasie e interrogative retoriche, chiasmi e omoteleuti. Se così fosse, non si capirebbe l'importanza che questa τέχνη (arte e/o scienza) ha avuto nel mondo antico, fino a conquistare quasi il monopolio del sistema educativo greco e latino dal IV sec. a. C. fino a tutto il Medioevo.

Il *cursus studiorum* più consueto in età imperiale prevedeva che il ragazzo imparasse dal *litterator* o *ludi magister* a leggere, scrivere e far di conto.⁵ Intorno ai 10 anni l'adolescente passava alla scuola del *grammaticus*, il cui compito viene così sintetizzato da Quintiliano: *recte loquendi scientiam*

³ "Retorica" viene dalla radice *ρή che significa "parlare"; ῥήτωρ è *nomen agentis*, indica colui che parla o meglio colui che sa parlare; ῥητορικὴ τέχνη è l'arte del dire, o meglio la scienza che insegna a ben parlare.

⁴ Cfr. Arist. *Rhet.* 2,24; Cic. *Brut.* 46.

⁵ Su questa materia basti rinviare a Marrou (1978).

et poetarum enarrationem.⁶ Si va quindi dalla grammatica in senso stretto alla critica letteraria, con il corredo di tutte le conoscenze accessorie necessarie all'interpretazione corretta di un brano: storia, filosofia, mitologia, matematica, geografia, medicina, diritto, architettura etc. L'insegnamento superiore veniva curato dal *rhetor*, il cui insegnamento mirava al possesso dell'arte oratoria, delle sue tecniche, delle sue regole. Dalla sua scuola passava quasi tutta la gioventù studiosa del mondo greco-romano; solo pochi si rivolgevano alla scuola del *philosophus*, pochissimi alle scuole di discipline specifiche quali quelle del *calculator*, del *notarius* (stenografo), dello *scribendi artifex*, del *magister iuris*.

Per capire il perché di questo stato di cose protrattosi per secoli e secoli, bisogna non perdere mai di vista il fatto che la retorica è "l'arte della comunicazione persuasiva, ... la sistematizzazione dell'eloquenza naturale" (Vickers 1994, p. 35). Ogni uomo colto mira ad esprimere le proprie idee in maniera convincente, chiara ed ordinata. Perciò l'esigenza cui fa fronte la retorica è insita nella natura umana ed è storicamente avvertibile, come abbiamo già visto, fin dai primi documenti della cultura letteraria europea, i poemi omerici.

Il primo a creare una scuola stabile in cui istruire nell'oratoria politica e giudiziaria i cittadini greci fu agli inizi del IV secolo Isocrate. Dalla sua scuola uscirono, come dal cavallo di Troia,⁷ generali, capi di stato, oratori, storici. Infatti l'insegnamento dell'arte della parola si coniugava con la filosofia politica, attenta ai risvolti pratici e sensibile alla *ὁμολογουμένη ἀρετή*, il senso comune, con la conseguente attenzione al pubblico riconoscimento (Alexiou 2007). Per Isocrate è stato però il linguaggio, quindi la possibilità di comunicare, a permettere all'uomo di uscire dallo stato ferino e di fondare città, stabilire leggi, inventare arti. Poiché *nessuna delle cose per le quali si richiede senno può farsi senza la parola, ... la parola è la guida di tutte le azioni e di tutti i pensieri e tanto più ce ne serviamo quanto più siamo intelligenti*.⁸ La funzione civilizzatrice riconosciuta alla parola e quindi alla retorica e l'utilità pratica della padronanza delle tecniche del discorso persuasivo sia in tribunale sia nelle assemblee politiche posero già prima della metà del IV sec. a. C., nonostante l'opposizione di Platone, la retorica al centro del sistema educativo greco e, come abbiamo già detto, tale posizione di supremazia passò nel sistema educativo romano, specialmente quando nel II sec. a. C. i retori greci cominciarono ad insegnare con successo la loro arte a Roma. Nella successiva età imperiale, benché le condizioni politiche non permettessero l'esercizio di quella libertà di cui si alimenta la più alta

⁶ Quint. 1,9,1: *scienza che insegna a ben parlare e commento dei poeti*.

⁷ Così si esprime Cicerone, *De orat.* 2,22,94.

⁸ Isocr. *Antid.* 253 ss.

oratoria, lo studio della retorica era talmente diffuso che non esiste nessun autore che non ne risulti letteralmente impastato. Il ricorso sistematico alle raffinatezze della retorica da parte degli scrittori presuppone un pubblico altrettanto scaltrito, in grado di coglierne ed apprezzarne gli *exploits*.

Tornando all'antica Grecia, sulla retorica ha a lungo riflettuto Aristotele, autore appunto di una *Retorica* in tre libri, frutto di lunghi anni di studio e di insegnamento. Ivi il filosofo vuol indagare sul metodo e sui principî della retorica, intesa come *facoltà di scoprire in ogni argomento ciò che è in grado di persuadere*.⁹ Vi distingue tre specie o modalità di persuasione: la prima risiede nell'ἠθος, cioè nel carattere dell'oratore, il quale deve essere onesto e degno di fede, in quanto si crede più facilmente alle persone oneste che portano in se stesse le prove più forti delle loro affermazioni; la seconda risiede nel πάθος, cioè nella capacità di suscitare emozioni nello spettatore, il quale decide diversamente a seconda dello stato d'animo nel quale si trova o nel quale è stato indotto; la terza risiede nello stesso discorso, nella sua capacità di dimostrare ricorrendo a tecniche quali l'esempio e l'entimema.¹⁰

Ad Aristotele risale la prima classificazione dei tre generi dell'eloquenza. Egli osserva infatti che il discorso è costituito da tre elementi: colui che parla, ciò di cui si parla, colui a cui si parla.¹¹ Elemento determinante è l'ultimo, l'ascoltatore, il quale può essere o giudice o semplice spettatore. Se è giudice, il suo giudizio può riguardare o il passato o il futuro: come giudice del passato egli è membro di una giuria di un tribunale che giudica fatti già accaduti e da questo nasce l'oratoria forense; se invece è membro di un'assemblea politica, egli deve decidere per il futuro e da qui nasce l'oratoria politica o deliberativa; come semplice spettatore, si limita ad ascoltare una *performance* in occasione di una cerimonia, senza dover esprimere alcun giudizio ufficiale: questa è l'oratoria epidittica.¹²

Ogni tipo di discorso ha un fine diverso: nell'azione giudiziaria o si accusa o si difende; nella deliberazione politica o si consiglia o si sconsiglia; nell'orazione epidittica o si elogia o si biasima. I contendenti in giudizio hanno come fine il giusto o l'ingiusto; i contendenti politici hanno come fine l'utilità che consigliano o il nocivo che sconsigliano; chi loda o biasima ha come fine il bello e il brutto. Altri fini secondari si possono poi riscontrare in ogni tipo di eloquenza; ma fermiamoci agli aspetti più significativi.

⁹ Arist. *Rhet.* 1355b.

¹⁰ Marconi (1996, p. 267): "In Aristotele, argomento di forma sillogistica in cui almeno una delle premesse è soltanto probabile. L'entimema, in questo senso, è il sillogismo della retorica, l'argomento che tende a persuadere. Per una più ampia ed aggiornata trattazione si veda Rolf (2013).

¹¹ Arist. *Rhet.* 1358a.

¹² Sui tre generi dell'orazione pubblica ved. Pepe (2013).

Tutti i tre generi di oratoria hanno in comune il fatto che gli oratori cercano di dimostrare non solo quel che vogliono dimostrare, ma anche che il giusto e l'ingiusto, il bene e il male, il bello e il brutto possono essere grandi o piccoli, sia presi in senso assoluto sia presi in senso relativo.¹³ In altre parole, l'oratore deve conoscere l'effetto delle sue parole sugli ascoltatori e comportarsi di conseguenza.

L'oratore forense, che si preoccupa di frenare l'ingiustizia, deve sapere per quali e quante cause si commetta ingiustizia, in quali condizioni d'animo si commetta, contro quali persone si commetta. Segue quindi un breve trattato di psicologia del criminale, il quale agisce malvagiamente o per volontà precisa o per incapacità di controllarsi. Le cause dell'azione criminosa possono quindi essere o involontarie (caso, natura, costrizione) o volontarie (abitudine, ragionamento, impetuosità, desiderio).¹⁴ Le azioni volontarie si intraprendono in vista o dell'utile o del piacere o del bene; quindi il retore deve approfondire che cosa siano questi elementi. Inoltre deve valutare in quali disposizioni d'animo si commetta il crimine e nei confronti di chi si commetta; da qui l'analisi delle questioni relative alla giustizia, alla legge naturale, all'equità e alla diversa gravità degli atti criminali.

L'oratore politico, oltre a conoscere bene ciò che attiene alla difesa dello stato, alla pace e alla guerra, alla legge e alla legislazione, deve anche mostrare di essere interessato alla felicità dei suoi ascoltatori. Da qui la necessità di approfondire che cosa sia la felicità e di che cosa essa si componga, quali ne siano le componenti esterne (nobiltà di nascita, amicizie, ricchezze, onore) e le componenti interiori, quelle relativa all'anima e quelle relative al corpo.¹⁵ Mirando al bene della patria e dei suoi concittadini, il retore deve sapere bene anche che cosa sia il bene e l'utile, sia in senso assoluto sia in senso relativo.

L'oratore epidittico, che elogia la virtù e biasima il vizio, deve approfondire il discorso sulla virtù, che Aristotele qui definisce come *la facoltà di procurarsi i beni e di conservarli e la facoltà di compiere molti e grandi benefici*.¹⁶ Da qui nasce una rassegna sulle varie forme di virtù (giustizia, coraggio, moderazione, magnificenza, magnanimità, generosità, mansuetudine, saggezza, sapienza), le più importanti delle quali sono quelle che risultano più utili agli altri. Avere gli altri come punto di riferimento significa impegnarsi nella vita attiva; ed il retore è sempre in prima linea nella vita della città in tutti i suoi aspetti.

¹³ Arist. *Rhet.* 1359a.

¹⁴ Arist. *Rhet.* 1368b-1369a.

¹⁵ Arist. *Rhet.* 1360b.

¹⁶ Arist. *Rhet.* 1366a.

Analizzando e classificando i tre generi di oratoria, Aristotele ha scritto quindi dei veri e propri, anche se brevi, trattati di politica, di etica, di criminologia, di giurisprudenza, delle cause degli istinti e delle passioni umane. La retorica è inestricabilmente legata a tutti gli aspetti della vita dell'uomo.

Ritornando alle categorie iniziali della persuasione, l'ἦθος, il πάθος e la capacità di dimostrazione, nel II libro Aristotele si sofferma soprattutto sul πάθος, definendo le passioni come *le cause per le quali gli uomini mutano e differiscono nei loro giudizi e alle quali conseguono dolore e piacere*.¹⁷ L'analisi delle varie passioni (ira, mitezza, amicizia, odio, timore, vergogna, impudenza, invidia etc.) mette l'oratore in grado di dominarle e di suscitare all'occorrenza negli ascoltatori, secondo la dottrina retorica del *movere* (commuovere, provocare emozioni). Allo studio delle passioni è strettamente legato quello dei caratteri, visti in relazione alle passioni, alle disposizioni d'animo, all'età e ai casi della fortuna.¹⁸ L'oratore deve infatti conoscere bene la vita dell'uomo e sapere come e da che cosa il suo carattere possa essere modificato.

Il terzo libro è dedicato allo stile: la corretta composizione in lingua greca, l'esigenza di evitare alcune caratteristiche proprie della poesia come i nomi composti e gli epiteti; si analizza poi il ritmo della prosa e la struttura dei periodi etc.

In conclusione il retore, che interviene in tutte le fasi importanti della vita della πόλις, deve possedere tutta una serie di conoscenze approfondite nei campi più disparati, dalla politica al diritto, dalla grammatica alla psicologia, dalla storia all'etica e così via. L'orazione è composta di *res* e *verba*: chi non possiede le *res* non può esprimerle *per verba*. Si potrebbe obiettare che Aristotele è un filosofo e che ha ragionato sulla retorica da filosofo, come denuncia chiaramente la tendenza sistematizzatrice; ma Aristotele è un filosofo concreto che ragiona sui fatti ed anche in questo caso la sua riflessione rispecchia la vita reale della Grecia del IV sec. Del resto proprio quel che ci dice lo stagirita ci fa capire il perché del trionfo delle scuole di retorica: la preparazione retorica comportava una preparazione enciclopedica il più possibile completa, della quale l'*ars dicendi* costituisce il coronamento.

Dopo di lui, pochi potranno dire qualcosa di nuovo sul piano teorico. Tra i contributi più originali va citata l'intuizione di Ermagora di Temno (II sec. a. C.), il quale nell'ambito dell'oratoria forense ideò la dottrina della στάσις, dello *status causae*, che molto influì su Cicerone. Questo sistema si fonda sulla individuazione del tipo di causa che si sta trattando e quindi sui

¹⁷ Arist. *Rhet.* 1378a.

¹⁸ Arist. *Rhet.* 1388b.

diversi sviluppi della difesa o dell'accusa in relazione ai diversi tipi di causa (causa *congetturale*: è veramente successo quel che si dice?; causa *definitiva*: che cos'è ciò di cui discutiamo ed è penalmente rilevante?; causa *qualitativa*: è veramente così grave l'atto da giudicare?; causa *di competenza*: ricusazione del giudice). Questa tecnica è ben presente in Cicerone, il quale però ne adatta i contenuti al sistema giudiziario romano ed alle cause che concretamente si trovò ad affrontare.

Più in generale si può dire che i retori latini hanno preso di sana pianta ed adattato al contesto latino i principî elaborati dalla dottrina retorica greca. Anche le opere più significative della produzione retorica latina, la *Rhetorica ad Herennium* e la vasta opera di Cicerone sull'argomento, inventano ben poco e si limitano a sistemare ed adattare la precettistica greca.

Nell'*Ad Herennium* si trovano chiaramente formulati, oltre ai tre generi di orazione (giudiziaria, deliberativa ed epidittica), le cinque parti o momenti della composizione: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*. L'*inventio* riguarda la ricerca degli argomenti più adatti alla causa; comprende quindi il saldo possesso delle *res*, delle conoscenze generali e di quelle tecniche, la capacità di individuare quelle meglio rispondenti alla bisogna anche in considerazione di fattori psicologici o di opportunità, il ricorso al patrimonio tradizionale (*exempla* mitici e storici, *loci communes* e simili). La *dispositio* riguarda la struttura dell'orazione; si ricordi per es. il rigido schema in quattro punti adottato da Lisia (proemio, narrazione, dimostrazione, epilogo) o lo schema in sei punti suggerito da Cicerone (*exordium*, *narratio*, *partitio*, *confirmatio*, *reprehensio*, *conclusio*).¹⁹ L'*elocutio* è lo stile e il suo studio riguarda le note figure retoriche. La *memoria* riguarda le tecniche mnemoniche, non esistendo nell'antichità l'oratore che leggesse le sue orazioni. La *pronuntiatio* riguarda infine l'*exploit* oratorio in atto, la recitazione, la gesticolazione (*actio*) etc.

Cicerone eredita da Aristotele la concezione che attribuisce all'oratore il compito di dominare l'intero scibile umano, per cui la retorica è la *summa* della conoscenza e la formazione dell'oratore è la più completa che si possa immaginare. Notevole è poi nell'arpinate il legame stretto che egli stabilisce tra retorica, libertà e democrazia, per cui la retorica è impegno di *vita activa*. Da Cicerone, come si sa, dipende in massima parte Quintiliano, che nel grande oratore vede il modello unico sia a livello retorico sia a livello pratico. Ma c'è qualche differenza molto significativa. Quintiliano allarga l'orizzonte della retorica alla critica letteraria ed alla pedagogia. Sembrerebbe un passo in avanti, un ulteriore spazio conquistato dalla retorica: e invece si ha la netta sensazione di un ripiegamento su se stessi determinato dal clima politico instauratosi nell'impero, di un abdicare del retore dal ruolo svolto sinora

¹⁹ Cic. *De inv.* 1,19.

nell'ambito della *res publica* romana. L'amore per la letteratura viene infatti presentato come valida alternativa all'impegno politico e l'attenzione ai problemi pedagogici sottolineano il rinchiudersi della retorica negli angusti limiti della scuola, laddove in precedenza il giovane allievo apprendeva il mestiere accompagnando il maestro nella contesa viva in tribunale o nel foro. Quintiliano vive ed opera nell'età dei Flavi; la mancanza di *parrhesia*, la mancanza di libero dibattito ha svuotato ed immeschinato il ruolo del retore, maestro di belle parole che non sono più al servizio di ideali né mirano alla soluzione di problemi reali. La retorica diventa esibizione; alla pratica del foro si sostituiscono le snervanti e sterili *suasoriae* e *controversiae*, in cui la lode conquistata va di pari passo con l'assurdità e le sottigliezze delle tesi difese con successo. La retorica ha perso il contatto con la vita ed è condannata alla sterilità ed alla decadenza. Si pensi al *Dialogus de oratoribus* di Tacito, che vede nella perdita della libertà la causa della decadenza della retorica. Gustiamo l'amara ironia con cui si descrive la situazione attuale in cui la retorica non è più necessaria: *A che servono infatti le lunghe discussioni in senato, quando i migliori raggiungono in breve l'accordo? A che le molte assemblee popolari, quando non la moltitudine ignorante, ma uno solo e il più saggio delibera sugli affari pubblici? A che le accuse volontarie, quando così rare e così leggere sono le colpe? A che le difese odiose ed eccessive, quando la clemenza del giudice va incontro agli accusati?*²⁰ La retorica non ha più un ruolo da giocare in una società in cui non giocano né la giustizia né la libertà.

2. L'antichità cristiana

Alla decadenza della retorica, parallela al suo svilimento, alla mancanza di *res* degne di essere onorate da *verba* adeguati, pone rimedio il cristianesimo che anche in questo campo opera il salvataggio di un'antica e gloriosa tradizione classica per consegnarla, rivisitata e rivivificata, ai secoli futuri. Il cristianesimo, che ha sublimato il valore del Logos, facendone non solo l'essenza della natura divina, ma addirittura una persona divina,²¹ offrì alla retorica nuovi stimoli, nuovi argomenti di dibattito acceso, nuovi momenti di incontro e di scontro su problemi reali e vitali.

I primi scrittori ecclesiastici furono tutti degli antichi retori e degli studiosi dell'arte retorica. Già nel secondo secolo Taziano e al terzo Ippolito rivelano, nell'uso e nell'abuso delle figure e delle clausole, gli antichi studiosi dell'arte

²⁰ Tac. *Dial.* 41.

²¹ Cfr. Gv 1,1-3: *In principio era il Logos e il Logos era presso Dio e il Logos era Dio. Egli era in principio presso Dio: tutto è stato fatto per mezzo di Lui.*

della parola ... Alla scuola dei maestri più celebrati vanno ad apprendere le finzze del greco classico ed i segreti della retorica profana quelli che saranno i grandi Padri della Chiesa nel sec. IV ... È inutile, poi, che io ricordi quale professione esercitassero, prima di convertirsi al Cristianesimo, Tertulliano, Minucio, Cipriano, Lattanzio, Arnobio, Agostino ... Inoltre si badi che quel parlare armonioso, con quelle date chiuse metriche, era insegnato in tutte le scuole alla gioventù studiosa; che quivi i giovani erano abituati con lunghi e minuziosi esercizi a scrivere, a perorare, conversare così; che così si parlava nel foro e nelle conversazioni fra persone per bene; che così corrispondevano fra loro i dotti.

Queste parole sono del Di Capua (1912, pp. 255-256) e vorrete scusarmi la lunga citazione che costituisce un doveroso omaggio ad un grande maestro che allo studio della retorica antica, e degli scrittori cristiani in particolare, ha dedicato gran parte della sua vita e del suo fecondo insegnamento.

Certo, tra cristianesimo e retorica non fu amore a prima vista, dato che retorica poteva essere sinonimo di falsità e dato che erano inevitabilmente retori anche i maggiori avversari della nuova fede e i maggiori sostenitori della tradizione culturale e religiosa dell'impero.

I cristiani sono capillarmente inseriti nelle strutture dell'impero, ma non appartengono all'impero; ne frequentano le scuole e ne rivendicano la cultura, ma sono consapevoli dei rischi di una educazione fondata sui testi pagani e trasudanti idolatria da ogni pagina;²² usano la lingua comune, ma la piegano ad esprimere esigenze nuove, rinnovandola nel lessico e nelle strutture fino alla costituzione di una *Sondersprache*;²³ essendo la loro opera una perenne catechesi, utilizzano le tecniche proprie dell'arte del persuadere, ma polemizzano spesso e volentieri *apertis verbis* con la retorica dominante nelle scuole e nella cultura.

Tuttavia ha perfettamente ragione il Cataudella (1928, pp. 140-141) nell'osservare che "nella pratica ... l'imitazione dei processi stilistici della retorica è senza vere limitazioni". Il Cataudella si riferiva agli scrittori cristiani greci, ma la sua affermazione vale pari pari anche per i latini. Spesso i critici, specialmente i classicisti, sono rimasti scandalizzati da questa divaricazione tra quanto affermato e quanto praticato, per il contrasto tra il rifiuto programmatico degli artifici retorici e la loro massiccia presenza nelle opere dei Padri della Chiesa. Eppure già il Cataudella, pur negando che i

²² Tertulliano (*Idol.* 10), riconoscendo quanto sia indispensabile una buona preparazione culturale, ammette che i giovani cristiani debbano frequentare le scuole, ma vieta ai cristiani adulti di esercitare la professione di insegnanti. In questo egli arriva ad anticipare il famigerato editto sull'insegnamento di Giuliano l'Apostata. Sull'argomento ved. Ugenti 1993.

²³ Fondamentali gli studi sul latino cristiano di Schrijnen J. 1932 e della sua allieva Mohrmann C. 1958-1977. Per il greco cristiano manca a tutt'oggi uno studio organico di sintesi, ma numerosi sono i contributi sulla lingua dei singoli Padri della Chiesa.

Padri abbiano saputo elaborare una propria estetica letteraria, cosa su cui non ci sentiamo di concordare, avvertiva che c'era qualcosa di nuovo e di diverso nell'uso della retorica da parte dei cristiani (Cautadella 1928, pp. 18-19):

È vero, però, che di fronte alla pesante inutilità ... dei discorsi di Elio Aristide, la prosa degli Apologeti acquista un rilievo che le deriva dall'interesse nuovo del pensiero, che questo interesse, come diventava nella vita modo e norma di vivere, così dava all'arte nuova dignità di contenuto e di scopi, e, in conseguenza, almeno come principio, un più vivo senso della realtà;

e spiegava quest'aura nuova che si respira nelle pagine dei Padri come il passaggio dalla

interpretazione dell'arte come mimesi, in corrispondenza del sensualismo e del naturalismo pagani, ai tentativi moventi dalla maggiore interiorità del Cristianesimo.

Nella nuova letteratura infatti tutto è subordinato alla necessità di proclamare la salvezza che il Figlio di Dio, incarnandosi, ha portato all'umanità. La proclamazione della buona novella non comporta necessariamente il rifiuto totale del patrimonio degli antichi, ma al contrario sollecita un'accorta opera di discernimento, selezionando ciò che consuona con i valori che si vogliono affermare (ved. Siniscalco 1995, p. 227).

La riflessione dei cristiani parte come sempre dalla Bibbia, di cui si coglie e si mette in pratica il messaggio, ma di cui si scandaglia anche il linguaggio che è il veicolo attraverso cui il messaggio dello Spirito giunge all'uomo. Già l'anonimo autore della *Cohortatio ad Graecos*, del II/III sec., riconosceva nella Scrittura due doti letterarie: la semplicità dello stile e la scelta di parole ed espressioni comuni. La semplicità è riconosciuta come l'esigenza fondamentale della nuova letteratura anche dal Cataudella (1928, p. 178) e sembra una scelta obbligata per chi voglia rivolgersi non ad una *élite* di letterati, ma ad un pubblico il più ampio possibile. Alla semplicità si associa la concretezza, l'aderenza alle *res*, ai πράγματα che giustificano le parole. Qui avviene la rottura netta con quella concezione che vedeva nella retorica un valore autosufficiente, anzi il valore supremo.

Ma già nel IV sec. a. C. Platone nell'*Apologia di Socrate* aveva messo in guardia contro l'enfatizzazione della retorica, capace di τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν;²⁴ e nel *Fedro* distingueva la "logografia", intesa come attività consistente nell'esprimere con efficacia un discorso qualunque che miri in primo luogo alla verosimiglianza, dalla "psicagogia", intesa come formazione

²⁴ Plat. *Apol.* 23d: rendere più forte il ragionamento più debole. L'espressione, che già Platone riporta come proverbiale, viene poi più volte ripresa dalla letteratura posteriore.

degli spiriti per mezzo della parola che ha per oggetto la verità ed esige un sapere disinteressato.²⁵

C'è quindi nella consapevolezza del dotto antico il discernimento di una retorica positiva da una retorica negativa, miranti la prima a *docere*, la seconda soltanto a *persuadere*.

Polemizzando contro gli eretici valentiniani, Tertulliano afferma: *Habent artificium, quo prius persuadeant quam doceant. Veritas autem docendo persuadet, non suadendo docet.*²⁶ In questo gioco di parole tutto tertulliano è posta con chiarezza la questione: non si tratta tanto di accettare o rifiutare il contributo tecnico che gli studi retorici possono offrire, quanto di porre dei paletti contro l'abuso della retorica e la sua capacità di travolgere gli spiriti meno avvertiti abbagliandoli con la suggestione dei suoni e delle immagini. La retorica positiva secondo Tertulliano deve distinguersi per essenzialità e brevità.

A queste qualità Cipriano ne aggiunge un'altra, cui abbiamo già accennato: l'aderenza alla realtà: *In iudiciis, in contione pro rostris opulenta facundia volubili ambitione iactetur: cum de Domino, de Deo vox est, vocis pura sinceritas non eloquentiae viribus nititur ad fidei argumenta sed rebus. Denique accipe non diserta, sed fortia, nec ad audientiae popularis inlecebram culto sermone fucata, sed ad divinam indulgentiam praedicandam rudi veritate simplicia.*²⁷ Anche le parole di Cipriano, retore prima e dopo la conversione, non possono essere interpretate come rifiuto della retorica *tout court*, ma come contrapposizione tra due diversi modelli di retorica.

Come l'ignominia della croce è il massimo titolo di vanto per il cristiano, come nell'umiliazione dell'incarnazione non cessa di risplendere la gloria divina del Verbo, così la retorica cristiana riesce a conciliare ciò che era inconciliabile per la mentalità pagana: la *humilitas* e la *sublimitas*. Poiché la *sublimitas* è tutta nei contenuti e non ha bisogno di forzature formali per essere evidenziata, la *humilitas* e la semplicità di espressione sono lo strumento più adeguato per raggiungerla, così come l'umiltà è la strada da percorrere per conseguire il Regno dei cieli.²⁸

²⁵ Cfr. Plat. *Phaedr.* 261a; 271c e ved. Barthes (1970, pp. 16-ss).

²⁶ Tert. *Adv. Val.* 1,4.

²⁷ Cypr. *Ad Don.* 2: *Nei tribunali, nelle arringhe dinanzi ai rostri si ostenti pure l'oratoria opulenta per soddisfare la volubile ambizione: quando si parla del Signore, di Dio, la pura sincerità della parola si poggia in materia di fede non sulle forze dell'eloquenza ma sui fatti. Pertanto ascolta non i discorsi brillanti, ma quelli solidi; non quelli imbellettati da espressioni eleganti per lusingare le orecchie della gente, ma quelli semplici miranti a manifestare la divina misericordia secondo la rude verità.*

²⁸ Cfr. Mt 5,3: *Beati i poveri in spirito, perché di essi è il Regno dei cieli.*

Occorre evitare che la parola seduca senza insegnare, che lo splendore della forma prevalga sul contenuto. Si rifiuta la retorica che ha per oggetto l'illusione, quella che ignora o calpesta o mistifica la verità; si rifiuta la retorica quale vano orpello che tenta di mascherare il vuoto di pensiero, quella retorica che, “non accompagnata da un profondo sentimento che si estrinseca nell'azione, è un vano esercizio senza valore e significato” (Quacquarelli 1995, p. 264). Per i Padri della Chiesa non può esserci difformità tra parola e vita; anche la retorica si giustifica se e in quanto fornisce gli elementi atti ad approfondire e trasmettere il messaggio cristiano. “La retorica è assunta quindi come mezzo per plasmare uno stile che sappia comunicare quanto meglio sia possibile il messaggio consegnato nei libri dell'Antico e del Nuovo Testamento. Essa è ispirata dalla realtà stessa del Cristo”, nella consapevolezza che l'uomo, creatura redenta dal sacrificio del Verbo, “non modella la verità, ma la segue dopo averla conosciuta. Di qui scaturisce il dovere di chi trasmette il messaggio non di *persuadere*, ma di *docere*, usando se mai dei mezzi del *delectare*” (Siniscalco 1995, pp. 229-230). È illuminante in tal senso l'osservazione che fa Agostino nel *De doctrina cristiana*: non bisogna mai annoiare l'interlocutore e se lo si vuol convincere della bontà delle proprie tesi è necessario esprimersi in maniera tale da essere ben capiti, ma anche in maniera tale da essere ascoltati volentieri.²⁹ In sostanza, tutta la polemica cristiana non riguarda la retorica in sé, la retorica come τέχνη, ma l'uso vacuo e perverso che della retorica facevano i sofisti, gli arrivisti, gli eretici.

3. La clausola metrica

Non è ovviamente il caso di passare in rassegna i diversi artifici o le diverse tecniche retoriche messe in atto dai Padri della Chiesa, anche perché non sono sostanzialmente difformi da quelle dei contemporanei autori pagani. Ci piace però spendere due parole su un aspetto che gli studiosi moderni tendono a sottovalutare, ma che aveva enorme importanza per gli antichi: il *numerus*, il ritmo, grazie al quale la composizione prosastica tende ad avvicinarsi alla composizione poetica e ad entrare in competizione con essa.

Il *numerus* fu introdotto nella prosa da Gorgia e Trasimaco,³⁰ ricevette una sistemazione con Isocrate, entrò nella prosa latina con la generazione di oratori anteriore a Cicerone, fu regolamentato da Cicerone. La prassi seguita dagli scrittori cristiani è un'eredità ciceroniana. All'Arpinate ed a

²⁹ Aug. *Doctr. christ.* 4,26.

³⁰ Anche per questo motivo dalla fine del IV sec. a. C. in occasione della celebrazione di eventi pubblici i retori sostituirono i poeti.

Quintiliano, che da lui dipende, dobbiamo le nostre poche conoscenze teoriche sull'argomento che pure per gli antichi era fondamentale; il valore di un oratore si misurava dalla sua capacità di comporre buone clausole in quanto il ritmo è stato il vero e proprio fondamento della prosa d'arte antica (ved. Norden 1986, p. 913).

La Chiesa adottò ben presto anche nelle preghiere liturgiche le cadenze metriche e tutti i maggiori scrittori ecclesiastici, latini e greci, scrivono in prosa metrica. E la cosa ha una sua ragione. La lettura, come la preghiera, era fatta di solito a voce alta, declamando. Nelle chiese un fedele colto, il *lector*, capace di cogliere il ritmo della frase e di modulare le sillabe lunghe e le sillabe brevi, leggeva passi edificanti di scrittori ecclesiastici. Queste letture si alternavano al canto degli inni e dei salmi senza interromperne la dolcezza e la gradevolezza. Leggere bene era un'arte. Solo più tardi il *lector* sarà sostituito dal *cantor*. Perfino il Simbolo apostolico è composto in prosa ritmica, tanto che Fausto di Riez lo chiamava *salutare carmen*³¹ e il cosiddetto Eusebio Gallicano *vitale carmen*.³² Tra l'altro, dato che è più facile imparare a memoria un brano di poesia che uno di prosa, il ritmo prosastico aveva anche la funzione di supportare la memoria, come sapeva già Quintiliano,³³ e di facilitare l'apprendimento delle verità di fede. Certo, non è facile per noi moderni capire come andavano effettivamente le cose. Dovremmo abbandonare le nostre abitudini di letture frettolose, silenziose, per riprendere l'abitudine antica della lettura declamata. Essendo incapaci di farlo e non avendo nessuna garanzia che la nostra lettura, qualunque essa sia, possa corrispondere alla lettura degli antichi, dobbiamo rassegnarci ad una analisi puramente descrittiva del fenomeno, come del resto avviene per gli studi di metrica.

Sia Isocrate sia Cicerone vogliono che la prosa abbia un suo ritmo, diverso da quello usato dai poeti; a loro fa eco Quintiliano.³⁴

Vediamo per es. l'uso della clausola in Tertulliano. Nel *De idololatria*, che abbiamo avuto occasione di studiare da vicino (Ugenti 1995a, 1995b), su 455 periodi analizzati solo 29, cioè il 6,4%, terminano con strutture non inquadrabili nel sistema delle clausole. Sono ben attestate tutte le clausole principali: il cretico + trocheo (– U – – X),³⁵ il dicretico (– U – – U X), il ditrocheo (– U – X), l'ipodocmio (– U – U X); c'è anche qualche esempio di

³¹ Faust. Rei. *Spir.* 1,1 (p. 102, lin. 8 Engelbrecht).

³² Eus. Gall. *Hom.* 9,1 (p. 98, lin. 33 Glorie).

³³ Cfr. Quint. 11,2,36.39.

³⁴ Cfr. Quint. 9,4,72: *versum in oratione fieri multo foedissimum est totum, sed etiam in parte deforme (è cosa assolutamente di pessimo gusto creare un verso intero in un componimento in prosa; ma anche una parte di verso è cosa brutta).*

³⁵ Il simbolo – indica una sillaba lunga; il simbolo U indica una sillaba breve; il simbolo X indica una sillaba *anceps*.

clausola esametrica (– U U – X). Ognuna di queste clausole appare poi in una grande varietà di forme e di soluzioni, che danno la chiara sensazione dell'artista che crea sì secondo moduli noti, ma seguendo la libera ispirazione del momento. Non è possibile dare qui un'idea delle clausole tertulliane in tutte le loro variazioni; ma perché il discorso non resti nel vago, diamo qualche esempio di ogni tipo principale.

La clausola più ricorrente è la cretico-trocaica (129 ricorrenze): *insulae quantae; habe/ant sacerdotem*. Segue come frequenza la clausola ditrocaica (94 ricorrenze: *confiteris; no/bis nefas est*. Ben attestato anche il dicretico (54 ricorrenze): *signa desiderant; accipit nec bibit*. Più raro è l'ipodocmio (22 ricorrenze): *liberalia; de pecunia*. Solo 6 le ricorrenze della clausola eroica o esametrica, pochissimo usata anche dai classici per evitare la sovrapposizione tra un ritmo prosastico e il ben noto ritmo poetico: *iudiciorum; dissimulabit*.

Tertulliano ama inoltre variare molto la struttura metrica della clausole mediante la soluzione di una lunga in due brevi o mediante il ricorso alla cosiddetta *longa irrationalis*. Per es., il cretico può essere sostituito dal peone I (– U U U)³⁶ o dal peone IV (U U U –) o, al contrario, dal molosso (– – –); il trocheo può essere sostituito dal tribraco (U U U) o, al contrario, il ditrocheo può diventare dispondeo (– – – X). Più raramente può comparire il coriambo (– U U –) in sostituzione del cretico (*officiosos habent*). Queste diverse soluzioni danno luogo a 23 tipi di clausole registrate nel solo *De idololatria*. Se poi si combinano questi 23 tipi con le diverse cesure, le combinazioni superano il centinaio.

Alla domanda se il *numerus* debba essere osservato in tutta la frase o solo all'inizio e alla fine, Cicerone risponde che di solito si rispetta la cadenza metrica solo nella clausola: *plerique enim censent cadere tantum numerose opor/tere / termina/rique sen/tentiam*.³⁷ Ma aggiunge che egli ritiene opportuno che la clausola sia preparata dall'armonioso fluire del discorso nel suo insieme. Ed infatti le clausole ciceroniane sono spesso precedute da cadenze metriche preparatorie. Anche in Tertulliano la clausola tende a dilatarsi in periodi metrici più ampi: *ne/gotiati/onibus / contro/versiam fieri; ad/missa fraus / maximi / criminis nomen est*.

La clausola si ottiene con uno studiato *ordo verborum*. Quintiliano suggerisce di tenere sempre a portata di mano delle clausole già pronte, da infilare al momento giusto al posto giusto. Ci sono poi termini che ricorrono più di frequente in clausola o per la loro propria sonorità o per il loro significato che lo scrittore vuole evidenziare o per l'uno e l'altro motivo

³⁶ Cfr. Cic. *Orat.* 215.

³⁷ Cic. *Orat.* 199: *i più ritengono che la frase debba solo concludersi e terminare in maniera ritmica*. Nel riprodurre la frase ciceroniana abbiamo graficamente evidenziato come essa si chiuda significativamente con una successione di tre cretici preceduti da un trocheo (= ipodocmio + dicretico).

insieme. Nel nostro opuscolo la parola *i/dololatRIA* ricorre 15 volte in clausola, costituendo un termine chiave nel corso della trattazione e contemporaneamente una bella clausola cretico-trocaica; per lo stesso motivo sono particolarmente presenti in clausola le voci *Christianorum* (cretico + trocheo) e *Christianus* (ditrocheo).

Dopo Tertulliano, tutti gli scrittori ecclesiastici latini impiegano regolarmente le clausole metriche, che però con il passar del tempo si chiudono sempre più in un sistema rigidamente codificato. In Cipriano ed in Lattanzio, ma già in Minucio Felice, contemporaneo di Tertulliano, tendono a scomparire le forme secondarie, cioè quelle con soluzione; e tra i tipi fondamentali diventano sistematici quelli che permettono la coincidenza tra *ictus* metrico ed accento tonico. Da questa coincidenza si sviluppa il *cursus* medievale, di cui i primi accenni si ritrovano già in Petronio e nella cancelleria imperiale di Antonino Pio (ved. Marmorale 1948, pp. 294-296), ma che sarà codificato dai *dictatores* soltanto nel X secolo.

La diffusione del fenomeno è tanta e tale che la si ritrova anche là dove meno ce lo si aspetterebbe. Basti qui segnalare il caso di Lucifero di Cagliari, polemista antiariano del IV secolo. Inviando a Costanzo II, reo di sostenere gli ariani e di perseguire i cattolici, dei velenosi opuscoli pieni di insulti in cui dichiara la propria intransigente difesa della fede cattolica proclamata a Nicea, Lucifero tra l'altro scrive: *Nos vero, quibus ad loquendum natura sufficit, alieni ab omni scientia ethncialium litterarum, ad omnem destruendam haeresem valemus, quia res ipsa et veritas loquantur. Tu ac tui adiutores litterarum ethncialium plenam hausistis artem; nos sumus tantum sacras scientes litteras. Noster sermo est communis, contra vester politus, ornatus, qui etiam dici mereatur disertus; et tamen suadere dulcis per artem quaesitus sermo vester nulli potest Christianorum nisi ei qui non sit, sed tantum dicatur.*³⁸ Nonostante queste dure parole, nonostante il colorito rozzo del latino luciferiano, corrispondente alla durezza del carattere del personaggio, è accertato che Lucifero ricorre ampiamente ai sussidi della retorica³⁹ ed anche le frasi su riportate hanno un forte colorito retorico. Ma quel che più sorprende è il frequente ricorso alla clausola metrica. L'indagine condotta sul *Moriundum esse pro dei filio*, che è il più rifinito tra gli opuscoli

³⁸ Lucif. Mor. 11: *Noi invece, che ci esprimiamo semplicemente come la natura ci ispira, ostili ad ogni studio delle lettere pagane, siamo in grado di distruggere ogni eresia, perché l'evidenza dei fatti e la verità parlano da sé. Tu e i tuoi collaboratori avete dato fondo a tutti gli artifici delle lettere pagane; noi conosciamo solo gli scritti sacri. Il nostro parlare è comune, il vostro invece raffinato, elegante; merita di essere definito eloquente. E tuttavia il vostro modo di parlare dolce ed affettato non può convincere nessun cristiano, se non chi è così chiamato senza esserlo effettivamente.*

³⁹ Per uno sguardo d'insieme sul latino luciferiano e per una valutazione della sua personalità linguistica, ved. Castelli (1971) e Del Chicca (1992). Molto utile anche il ricco commento di Piras (1992).

luciferiani, ci ha permesso di rilevare che l'83,6% dei periodi luciferiani si conclude con una buona clausola (ved. Ugenti 2001, p. 120), il che è un dato davvero sorprendente ed inatteso. E non si tratta solo di clausole ma, sulla scorta dell'insegnamento di Cicerone, di ampi periodi ritmici: *Chri/stum dei / filium / confitentes ex/sistere victores; fie/ri potest / ut tuis i/nanibus ce/damus frendores*. È difficile al momento pronunziarsi sulla reale sensibilità metrica di Lucifero. Qui importa rilevare come anche uno scrittore tutto sommato di secondo piano, anche uno scrittore che ripudia violentemente i sussidi della retorica considerandoli strumenti diabolici al servizio dell'eresia, anche uno scrittore poco raffinato e molto vicino al linguaggio volgare non rinunci alla forza suggestiva della clausola. Ormai nel IV secolo la retorica è diventata l'inseparabile ancella degli studi sacri e nessuno sembra poter rinunciare al ritmo armonioso ed alla sua conclusione sonora e ritmata.

Concludiamo con una citazione ancora dal Di Capua (1912, p. 137):

I procedimenti retorici usati senza persuasione e calore d'affetto, né corrispondenti all'importanza del pensiero, riescono noiosi e ridicoli; le antitesi ricercate e prolungate appaiono puerili; ma quando esse sono l'espressione vivace d'un contrasto reale e dell'indole d'uno scrittore, riescono naturali, potenti, efficaci. Avremo allora lo stile di Tucidide, Tacito, Tertulliano.

Bionota: Valerio Ugenti, già Ordinario di Letteratura Cristiana Antica presso l'Università del Salento, pur non disdegnando gli studi storico-letterari, ha privilegiato la ricerca linguistica e filologica degli autori antichi, latini e greci, cristiani e pagani. Ha pubblicato note critiche ed edizioni critiche e/o commentate di Euripide, Lisia, Lucifero di Cagliari, Giuliano Imperatore, Girolamo, Macario di Magnesia nonché la traduzione del *Commento ai Romani* di Cirillo di Alessandria. Si è occupato inoltre della fortuna dei classici presso i Padri della Chiesa, della polemica tra cristiani e pagani nei primi cinque secoli, delle clausole metriche, della esegesi biblica dei Padri, della biografia cristiana.

Recapito autore: valerio.ugenti@unisalento.it

Riferimenti bibliografici

- Alexiou E. 2007, *Rhetorik, Philosophie und Politik: Isokrates und die óμολογουμένη óρετή*, in "Rhetorica" 25, pp. 1-14.
- Barthes R. 1970, *La retorica antica*; trad. it., Bompiani, Roma.
- Castelli G. 1971, *Studio sulla lingua e lo stile di Lucifero da Cagliari*, in *Atti della Accademia delle Scienze di Torino, II. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 105, pp. 123-247.
- Cataudella Q. 1928, *Critica ed estetica nella Letteratura Greca Cristiana*, Fratelli Bocca, Torino.
- Croiset A. 1929, *Histoire de la littérature grecque*, par A. et M. Croiset, t. IV: *Période attique. Éloquence – Histoire – Philosophie*, par A. Cr., Albert Fontemoing, Paris.
- Dentice di Accadia Ammone S. 2012, *Omero e i suoi oratori: tecniche di persuasione nell'Iliade*, De Gruyter, Berlin/Boston.
- Del Chicca F. 1992, *Per una valutazione della personalità linguistico-stilistica di Lucifero di Cagliari*, in *Sardinia antiqua. Studi in onore di Piero Meloni*, Edizioni della Torre, Cagliari, pp. 455-464.
- Di Capua F. 1912, *Le clausole metriche nell'«Apologetico» di Tertulliano e le varianti del «Codex Fuldensis»*, in "La Scuola Cattolica" 40 [XXII], pp. 249-259; 550-564; [XXIII], pp. 126-137.
- Marconi D. 1996, s. v. "entimema", in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Beccaria G.L., Einaudi, Torino, pp. 267-268.
- Marmorale V. 1948, *La questione petroniana*, Laterza, Bari.
- Marrou H.-I. 1978, *Storia dell'educazione nell'antichità*; trad. it., Edizioni Studium, Roma.
- Mohrmann C. 1958-1977, *Études sur le latin des chrétiens*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma (4 voll.).
- Norden E. 1986, *La prosa d'arte antica dal VI secolo a. C. all'età della Rinascenza*; trad. it., Salerno Editrice, Roma.
- Pepe C. 2013, *The genres of rhetorical speeches in Greek and Roman antiquity*, Brill, Leiden/Boston.
- Piras A. 1992, *Luciferi Calaritani De non conveniendo cum haereticis*, PFTS University Press, Roma.
- Quacquarelli A. 1995, *Gli schemi retorici dell'espressione verbale*, in Simonetti M. e Siniscalco P. (a cura di), *Studi sul cristianesimo antico e moderno in onore di Maria Grazia Mara*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma, pp. 259-266.
- Rolf E. 2013, *Das Enthymem bei Aristoteles, Grice und Brandom*, in "Rhetorik" 32, pp. 44-57.
- Schrijnen J. 1932, *Charakteristik des Altchristlichen Latein*, Nijmegen; trad. it. di Boscherini S. 1981, *I caratteri del latino cristiano antico*, Patron, Bologna (con un'appendice di Chr. Mohrmann *Dopo quarant'anni*).
- Siniscalco P. 1995, *Lo stile biblico nella riflessione di scrittori cristiani del II-III secolo*, in Simonetti M. e Siniscalco P. (a cura di), *Studi sul cristianesimo antico e moderno in onore di Maria Grazia Mara*, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma, pp. 215-230.
- Ugenti V. 1993, *Tertulliano, Giuliano e l'insegnamento delle lettere classiche*, in "Rudiae" 5, pp. 155-159.
- Ugenti V. 1995a, *Le clausole metriche nel "De idololatria" di Tertulliano*, in *Studi in*

- onore di Arnaldo D'Addario*, a cura di L. Borgia, Fr. De Luca, P. Viti, M. Fr. Zaccaria, Conte Editore, Lecce (5 voll.), pp. 385-408.
- Ugenti V. 1995b, *Norme prosodiche nelle clausole metriche del De idololatria di Tertulliano*, in *Studi sul cristianesimo antico e moderno in onore di Maria Grazia Mara*, a cura di M. Simonetti e P. Siniscalco, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma (2 voll.), pp. 241-258.
- Ugenti V. 2001, *Il ritmo prosastico nel Moriundum esse pro dei filio*, in *La figura e l'opera di Lucifero di Cagliari. Una rivisitazione. Atti del I Convegno Internazionale, Cagliari, 5-7 dicembre 1996*, a cura di S. Laconi, Institutum Patristicum Augustinianum, Roma, pp. 109-130.
- Vickers B. 1994, *Storia della retorica*; trad. it., Il Mulino, Bologna.

© 2018 University of Salento - Coordinamento SIBA



<http://siba.unisalento.it>