

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXI, 3

anglistica

**RIVISITAZIONI
SHAKESPEARIANE**

NAPOLI 1988

L'opera di Shakespeare passa attraverso un costante processo di rinnovamento e ricreazione ad ogni nuova lettura e rappresentazione.

Allo stesso tempo essa funge da catalizzatrice nella sensibilità contemporanea, influenzando il corso del pensiero critico più recente. Questo numero di Anglistica è completamente dedicato alla rivisitazione di alcuni drammi shakespeariani e alla loro presenza nel teatro e nella cultura contemporanei.

Il saggio di Antonietta Iandiorio affronta il tema dell'androginia, così centrale in Twelfth Night, mettendo in evidenza il gioco delle ambiguità, dei doppi e degli equivoci nati intorno all'enigmatica figura di Viola/Cesario. L'analisi non tende alla risoluzione ermeneutica degli enigmi, ma sottolinea l'irrisolvibile interrogazione sull'identità frammentata e sulla sessualità perturbante e trasgressiva che percorre l'intero dramma. Annamaria Morelli esamina il tema del conflitto nel King Lear attraverso il vertiginoso avvicinarsi di scontri fisici e di duelli che costituisce un motivo strutturante della retorica drammatica di questa tragedia. Il saggio si oppone alla leggenda della irrepresentabilità del King Lear, mostrando come il duello irrompa sulla scena quando il linguaggio abdica di fronte all'inesprimibile e colma il gap

retorico con la poesia teatrale della vista e del suono.

Gli altri due saggi, di Vanda Monaco su The Tempest e di Maria Giuseppina Mossa su Timon of Athens, si concentrano su due riletture contemporanee di questi drammi. Vanda Monaco esamina la riscrittura che Eduardo De Filippo ha fatto di The Tempest in dialetto napoletano. L'autrice, sulla base di un'esperienza personale di teatro attivo, valuta i pregi e i difetti della traduzione sulla base della resa scenica. Maria Giuseppina Mossa ha invece esaminato la nota messa in scena di Timon of Athens fatta da Peter Brook nel 1974, sottolineando le soluzioni spazio-temporali proposte da Brook per esprimere il motivo delle opposizioni presente nel dramma. L'articolo si concentra soprattutto sul rapporto tra verticalità e orizzontalità, tra contrazione e dilatazione temporale, pur insistendo sulla necessità di non adottare chiavi univoche di lettura.

Infine, dei problemi teorici e critici connessi con la rivisitazione delle opere shakespeariane si occupa la lunga recensione di Laura Di Michele che esamina un'ampia sezione di quella critica recente che propone la 'decanonizzazione' di Shakespeare.

L'ENIGMA DELL'ANDROGINIA IN *TWELFTH NIGHT*

di
Antonietta Iandiorio

We two being one, are it.
(J. Donne, « The Canonization »)

« Nothing that is so, is so »: questa sibillina osservazione, formulata da Feste nell'atto IV, (1,9), racchiude e sintetizza la vera essenza di *Twelfth Night*¹. Queste poche, epigrafiche parole sono una chiave di lettura dei personaggi e delle vicende e indicano la necessità di guardare a questo dramma con occhi purificati dai condizionamenti del reale e da quanto di certo, di prestabilito, di regolato vi è in esso; di andare nel profondo di questo testo per scoprire, oltre la sua superficiale staticità, una quantità enorme di simboli, di codici, di temi che fa di *Twelfth Night* un dramma ricco e dinamico. Permettono infine di abbattere la riduttiva etichetta di allegra ma sciocca commedia che una gran parte della critica le ha imposto e capire che in questo dramma la limpidezza, il candore, l'ingenuità apparenti sono semplicemente delle maschere.

Bisogna tuttavia riconoscere che la trama non mostra, ad una lettura superficiale, le mille sfaccettature che la sottendono. La protagonista assoluta, intorno alla quale ruotano e si intrecciano le vicende del dramma, è Viola. La storia comincia proprio con il suo arrivo in Illiria in seguito ad un naufragio in cui ha perso il fratello gemello

¹ Tutte le citazioni da *Twelfth Night* si riferiscono all'edizione W. Shakespeare, *Complete Works*, W. J. Craig (ed.), Oxford, O.U.P., 1984.

Sebastian. Qui, dopo aver assunto una identità maschile (Cesario), presta i suoi servizi presso il duca Orsino come messaggero dell'amore non corrisposto di Orsino alla bella Olivia. La corte che Viola/Cesario fa ad Olivia in nome del suo padrone porterà Olivia ad innamorarsi di lei/lui dando il via ad una serie di equivoci ed inganni che si concluderanno con l'arrivo di Sebastian e il matrimonio tra quest'ultimo e Olivia e tra Viola e Orsino.

L'intreccio, pur così sommariamente presentato, mette in risalto il gioco sottile attuato da Shakespeare: presentare una trama dove tutto è troppo lineare, forse banale ma proprio l'eccessiva semplicità rivela l'esistenza di stimoli sapientemente nascosti tra le righe che si mostreranno solo a chi ricorderà che 'niente di quel che è, lo è davvero'. La riflessione di Feste allora assumerà i connotati di un'esortazione al lettore o allo spettatore a non fermarsi all'apparenza perché ogni cosa è ingannevole, l'amore, la vita, tutto. Solo chi sarà in grado di superare la soglia del concreto, le barriere dell'immanenza potrà capire che non esistono schematizzazioni o categorie universalmente valide.

Investiti da questa luce, come per incanto, le situazioni, i personaggi, le parole si mostreranno senza i veli imposti da regole e convenzioni; gli elementi della trama, quali le metamorfosi, la perdita d'identità, gli equivoci, il travestimento sessuale, non saranno più mezzi per scatenare il riso — come voleva la critica tradizionalista — ma diventeranno meccanismi perversi ed erotici che generando dubbio e perplessità, creando inganni e confusione, metteranno in luce l'aspetto deviante e rimosso dei personaggi del dramma.

Da questo desiderio di contraddire la norma, nasce e si sviluppa il tema più importante di *Twelfth Night*: il mito dell'androgino, incarnato in Viola/Cesario; in lei/lui « virilità e femminilità, sofferenza e piacere, morte e orgasmo si sono fusi in una cosa sola, sono diventati un unico corpo, contorto in un unico spasmo »². È lei/lui la

² J. Kott, *Arcadia Amara*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 19.

trasgressione per eccellenza, in quanto, grazie al suo doppio ruolo, alla sua duplice natura, è emblema dell'abbattimento e del superamento di quella differenza e di quell'antitesi che generano il reale e il suo significato. Come suggerisce Barthes:

L'Antitesi è la figura dell'opposizione data, eterna, eternamente ricorrente: la figura dell'*inespiabile*. Ogni associazione di due termini antitetici, ogni mescolanza, ogni conciliazione, in una parola ogni passaggio del muro dell'antitesi costituisce dunque una trasgressione³.

L'immagine dell'androgina in Viola/Cesario ha, dunque, in questo studio, una trattazione variegata; accanto alla visione più tradizionale dell'androgina come armoniosa risoluzione del plurale nell'unico, dell'imperfetto nel perfetto e nel divino, è presente quella dell'androgina come trionfo di una molteplicità che genera sempre il suo contrario: il nulla, lo zero.

È così che il mito dell'androgina, inseguito e profetizzato da filosofi, teorici, religiosi come l'Armonia per eccellenza, perché recupero di ogni divisione e contraddizione, *coincidentia oppositorum*, in *Twelfth Night* non è più dispensatore di pace e di ordine, ma causa di lotta e di caos. Ciò che molti poeti, quali Spenser, Sidney, Donne, Milton, avevano considerato un'entità metafisica, astratta, si è ora materializzato nel corpo di Viola/Cesario, la cui epifania non è fonte di desideri celestiali e divini, ma, mettendo in crisi le certezze di genere, causa di turbamento e di passioni trasgressive ed inquietanti. Come sostiene Kahn:

Creatures whose sexual identity is not simply and clearly male or female [...] threaten the binary opposition on which sexual identity, and much else in culture, is based. Without the strict differentiation of male and female, psychic integrity disappears and chaos impends⁴.

³ R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1981 (1973), p. 30.

⁴ C. Kahn, « The Providential Tempest and the Shakespearian Family », in M. M. Schwartz & C. Kahn (eds), *Representing Shakespeare. New Psychoanalytic Essays*, London, Hopkins U.P., 1982, p. 228.

L'androgino Viola/Cesario non si è rivelato per sanare le contraddizioni del reale, ma, al contrario, per evidenziare la molteplicità e l'ambiguità dell'anima, della passione, del sesso di chiunque entri a diretto contatto con lei/lui. L'androgina allora, in *Twelfth Night*, è solo un mezzo perché i personaggi proiettandosi, in questa essenza come in uno specchio, si incontrino con se stessi; Viola/Cesario è l'incomprensibile, l'enigma e questo senso di mistero che lo circonda lo rende una figura di ciò che Barthes chiama il « codice ermeneutico »⁵:

Decidiamo di chiamare codice ermeneutico l'insieme delle unità aventi la funzione di articolare, in maniere diverse, una domanda, la sua risposta e i vari accidenti che possono o preparare la domanda o ritardarne la risposta; o anche: la funzione di formulare un enigma e di apportare la sua decifrazione⁶.

Nel testo, infatti, l'androgina di Viola/Cesario non è mai rivelata esplicitamente, ma è suggerita o dalle sue stesse battute o da commenti di altri personaggi che avvertono questa sua condizione di diversità come sintomo di fascinazione. *Twelfth Night* si presenta così costellato di elementi che richiamano all'androgina, pur senza mai farne accenno, ma che mettono in luce i termini di questo codice ermeneutico.

L'enigma fondamentale riguarda Viola/Cesario: tutto il testo ruota intorno al tentativo di individuazione della sua identità, sociale e sessuale. Infatti il « chi è? » si fraziona in altrettante sottocategorie — « di che sesso è? », « di che natura è (umana o divina)? », « qual è il suo intento? » — e le risposte a tali domande, che nell'insieme forniranno tutte le tessere per costruire il mosaico relativo all'androgina di Viola/Cesario, si connoteranno non come soluzione dell'enigma ma come « ritardi » alla solu-

⁵ Barthes, in *S/Z*, descrive il meccanismo della narrativa come una successione di enigmi da sciogliere. L'enigma, a sua volta, si articola in « soggetto (tema dell'enigma), l'enunciato della domanda (la formulazione dell'enigma), le diverse subordinate, incisi e cataloghi (i rinvii della risposta), che precedono il predicato finale (lo svelamento) » (R. Barthes, *op. cit.*, p. 80).

⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 21.

zione stessa, i cosiddetti « morfemi dilatori del codice ermeneutico »:

Narrativamente un enigma porta da una domanda ad una risposta *attraverso un certo numero di ritardi*⁷.

Tuttavia, in *Twelfth Night* gli enigmi non seguono questo ritmo triadico di domanda-ritardi-risposta ma una volta posti, formulati e ritardati non troveranno alcuna soluzione, il dubbio non verrà chiarito, il mistero non sarà svelato. *Twelfth Night or What you Will* resterà un minaccioso, irrisolto interrogativo.

Il sesso spiato

For it was impossible to think of him as a woman [...] and yet whenever I thought of him as a man I felt a sense of falseness.
(U. K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*)

L'articolazione del problema circa l'identità sessuale di Viola/Cesario si svolge secondo due momenti del codice ermeneutico: la posizione dell'enigma — cioè la formulazione della domanda, sempre velata, che getta il dubbio sulla vera condizione di Viola/Cesario — e la conseguente risposta, che essendo sempre parziale, è fonte di equivoci e doppi sensi.

Il gioco coinvolge, come in un triangolo, Olivia, Orsino (ai quali spetta il compito forse inconsapevole di indagare) e Viola/Cesario (che ha il compito di rispondere) secondo quattro linee di destinazione: la prima e la seconda vanno da Olivia e Orsino a Viola/Cesario e portano

⁷ *Id.*, p. 34. Barthes precisa ulteriormente a p. 72: « Donde, nel codice ermeneutico, comparativamente ai suoi termini estremi (la domanda e la risposta) l'abbondanza dei morfemi dilatori: l'inganno o *esca* (sorta di deviazione deliberata della verità), l'*equivoco* (misto di verità e di inganno che molto spesso, delimitando l'enigma contribuisce ad infittirlo), la *risposta parziale* (che non fa altro che acuire l'attesa della verità), la *risposta sospesa* (arresto afasico dello svelamento), e il *blocco* (constatazione d'insolubilità) ».

con sé il desiderio inconfessato di conoscere chi sia veramente questo essere, desiderio che però resta bloccato dal reale. Infatti, la convinzione che Viola/Cesario sia, nella dimensione reale, un paggio e quindi un membro del sesso maschile, crea per loro alibi e prove fuorvianti, che li allontanano dalla soluzione.

La terza e la quarta vanno da Viola/Cesario a Olivia e Orsino: « il messaggio in questo caso è una finta, un'impostura, o [...] un rimorso soffocato, un tormento di autenticità »⁸, in breve, la volontà di dire qualcosa che però deve a tutti i costi restare nascosta. Non a caso la tematizzazione dell'enigma, posta da Viola/Cesario stessa/o, comincia proprio con la parola *conceal* e con il conseguente richiamo al travestimento.

Conceal me what I am, and be my aid
for such disguise as haply shall become
the form of my intent. (I, 2, 51-53)

È quest'ultimo un elemento di grande interesse perché come suggerisce Kott, « l'equivalente anatomico del travestimento è l'ermafrodito, il suo equivalente metafisico è l'androgino »⁹. Il travestimento quindi non serve a mascherare un'identità sociale, ma immediatamente si configura come travestimento sessuale. Non a caso Viola/Cesario sceglie di indossare i panni di un eunuco — « Thou shalt present me as an eunuch to him » (I, 2, 54) — spostando in questo modo l'attenzione sulla sfera sessuale e mettendo in atto il primo dei suoi abili e fuorvianti trucchi: coprire la pienezza, l'abbondanza, la completezza della sua natura androgina con la mancanza e l'imperfezione del castrato. Tuttavia, è enormemente indicativa la scelta di travestirsi da eunuco; esso, come l'androgino, è al di fuori delle differenze, è sopra-natura, extramondo, sempre e comunque trasgressione.

Una volta che il tema dell'enigma è stato posto non ci sarà alcuna formulazione esplicita, nessun personaggio

⁸ *Id.*, p. 121.

⁹ J. Kott, *op. cit.*, p. 32.

chiederà a Viola/Cesario « di che sesso sei? ». Probabilmente una domanda così precisa avrebbe richiesto una risposta chiara e questo non sarebbe stato possibile in una logica in cui il misterioso e il vago sono i principali nuclei tematici. Però, indagare sulla sua identità nel senso più ampio del termine già di per sé costituisce un richiamo all'incertezza e all'ambiguità di Viola/Cesario:

[...] infatti domandare quale può essere il sesso di qualcuno, o anche solo sfiorarlo di mistero, sarebbe già troppo rispondere: sottolineare il sesso, è immediatamente deviarlo; fino al suo svelamento l'enigma non conosce quindi che inganni ed equivoci¹⁰.

È Orsino il primo a fornire un ritratto di questo personaggio, la cui apparente identità maschile viene oscurata dalla descrizione preponderante di elementi connotanti la sua femminilità:

For they shall yet belie thy happy years,
That say thou art a man: Diana's lip
Is not more smooth and rubious: thy small pipe
Is as the maiden's organ, shrill and sound,
And all is semblative a woman's part. (I, 4, 30-34)

È il corpo che nasconde e allo stesso tempo rivela l'arcano; è quindi il corpo la sede eletta a *topos* di indagine da Orsino. Il frazionamento del corpo totale in particolari quali l'età, le labbra, la voce, costituisce l'unico tentativo di Orsino di andare per un attimo oltre Cesario, oltre il reale, cercando, nell'ultimo verso, di ricomporre i frammenti in un tutto che avrebbe potuto condurlo alla verità, ma che al contrario lo rimanda inevitabilmente al feticcio e al simulacro.

Malizia del linguaggio: una volta messo insieme, il corpo totale, per *dirsi*, deve tornare alla polvere delle parole, alla sgranatura dei particolari, all'inventario monotono delle parti, allo sbriaciamento: il linguaggio disfa il corpo, lo rimanda al feticcio¹¹.

Nella posizione sottolineata da Barthes si colloca la

¹⁰ R. Barthes, *op. cit.*, p. 101.

¹¹ *Id.*, p. 106.

folta serie di interrogativi — racchiusi, nel testo, in poche pagine — che Olivia pone circa e a Viola/Cesario. Nell'atto I, scena 5, quando Viola/Cesario si reca per la prima volta a casa di Olivia, continua l'opera di frammentazione dell'identità, già iniziata da Orsino, portata avanti attraverso una ripetizione quasi ossessiva dell'interrogativo *what*:

Olivia — What is he...?
 Toby — A gentleman.
 Olivia — A gentleman? What gentleman? (I, 5, 124-126)

L'incalzante desiderio di Olivia di ricostruire un'identità che avverte come misteriosa spiega lo spostamento dell'indagine dal « chi è? » a quella circa il suo aspetto, la sua età, il suo lavoro, la sua famiglia. In fondo dubitare della sua identità sociale ha come solo scopo quello di evitare di dubitare della sua identità sessuale. Olivia chiederà a Malvolio:

— Of what personage and years is he? (I, 5, 165)

e a Viola/Cesario:

— Are you a comedian? (I, 5, 195)
 — What are you? (I, 5, 229)
 — What is your parentage? (I, 5, 298)

Le risposte di Viola/Cesario, nelle quali la verità (sono un androgino) si presenta ben mescolata alla menzogna (sono una donna, sono un uomo), forniscono una serie di indicazioni sulla sua natura ambigua, ma nello stesso tempo mettono fuori strada l'ascoltatore. Prendendo a prestito lo schema che Barthes traccia in *S/Z*, è possibile racchiudere tutte le affermazioni di Viola/Cesario circa la sua identità in un unico blocco che segua comunque il ritmo di domanda-ritardi-risposta.

Domanda:	Viola/Cesario	chi è	?
	(sogg. tema)	(formulazione)	(posizione)
Ritardi:	1) I swear, I am not that I play (I, 5, 197)		
	2) I am a messenger (I, 5, 221)		
	3) I am a gentleman (I, 5, 299)		

- 4) I am the man (II, 2, 26)
- 5) I, poor monster (II, 2, 35)
- 6) As I am a man... As I am a woman... (II, 2, 37-39)
- 7) I am all the daughters... I am all the brothers... (II, 4, 122-123)
- 8) I am not what I am (III, 1, 155)
- 9) A little thing would make me tell them how much I lack of a man (III, 4, 335-337)

Risposta: I am Viola (V, 1, 263)¹².

L'enigma si concretizza, dunque, nella ricerca di un predicato e di un complemento per il soggetto, ricerca in cui niente è rivelato, se non inganni, esche, equivoci che fanno sentire sempre più impellente il desiderio di verità. Tuttavia, la risposta 'I am Viola', tradizionalmente riconosciuta come la formula di svelamento, rappresenterà un nuovo inganno in un dramma che non prevede scioglimento.

Come si può notare, il discorso è portato avanti attraverso un iter le cui tappe fondamentali sono la negazione d'identità (1-8), l'acquisizione di identità altra — non precisamente rispondente al vero (2-3-4-5) — e l'affermazione di un'identità plurale (6-7); è un meccanismo per certi versi simile a quello descritto da Freud in *Il perturbante*:

[...] un raddoppiamento dell'Io, quindi, una suddivisione dell'Io, una permuta dell'Io: un motivo del genere è infine il perpetuo ritorno dell'uguale [...] ¹³.

Osservando attentamente lo schema, le informazioni forniteci da Viola/Cesario esauriscono tutte le forme conosciute dell'androginità: androginità in quanto zero, in quanto unità, in quanto pluralità.

Da molte religioni e filosofie, infatti, l'androginità è stata indicata come il *neuter* per eccellenza, il campo in cui il più e il meno, l'eccesso e il difetto si annullano a vicenda per dare origine alla perfezione; di conseguenza

¹² Cfr. *id.*, p. 81.

¹³ S. Freud, *Il Perturbante*, Roma-Napoli, Theoria, 1984, p. 42.

l'identificazione dell'androgino con il numero zero è logica e immediata:

It (the androgyne) stands for the level of non-manifested being, the source of manifestation, which corresponds numerically to zero, the most dynamic and puzzling of numbers, the sum of both aspects of Oneness: $+1 -1 = 0$. Zero symbolizes androgyny as the starting point of numeration, divisibility and multiplication¹⁴.

L'androgina di Viola/Cesario assume gli stessi connotati suggeriti da Zolla. L'espressione 'I am not' immediatamente seguita dall'affermazione 'I am' costituiscono il corrispettivo letterale del $+1 -1$; lo scontro tra essere e non essere genera inevitabilmente uno spazio vuoto, quello del neutro, del nulla.

Eppure Viola/Cesario non parla di sé solo in termini di negazione, di annullamento. Molto più frequente è il riferimento ad un altro aspetto tradizionale dell'androgina, quello della fusione del molteplice nell'uno. Con queste parole, Viola/Cesario descrive la sua duplice sessualità:

As I am a man,
my state is desperate for my master's love:
As I am a woman [...]
What thriftless sighs shall poor Olivia breathe? (II, 2, 37-39)

Viola/Cesario, in questo senso, è la materializzazione del sogno rinascimentale: come la sezione comune di due cerchi concentrici, « lo spazio in cui due sono uno »¹⁵, è per Giordano Bruno la rappresentazione dell'androgina, così il corpo di Viola/Cesario diventa il simbolico ricettacolo in cui la pluralità della natura ha finalmente trovato il suo punto d'unione.

Infatti, in tutte le filosofie mistiche, che influenzarono il pensiero rinascimentale, il mito dell'androgina ebbe notevole spazio e fu usato sia per esprimere l'auspicata unione dei due sessi, sia per simboleggiare in senso più ampio

¹⁴ E. Zolla, *The Androgyne. Fusion of the sexes*, London, Thames and Hudson, 1980, p. 5.

¹⁵ Cfr. G. Bruno, *De Monade Numero et Figura*, cit. in E. Zolla, *op. cit.*, p. 69.

l'armoniosa fusione dei contrari, comunque sempre per indicare il confluire del due nell'uno. Secondo la cosmogonia orfica, ad esempio, il Tempo aveva creato l'uovo del mondo traendolo dall'Etere e dal Caos. Dall'uovo era nato Fanete, dio ermafrodito della generazione e prima manifestazione di Dioniso. Il precetto del Tutto che diventa Uno era rappresentato dall'immagine di Zeus che ingoia Fanete — « thus engesting the whole multiplicity of the universe into himself » —¹⁶.

Anche nell'Ermetismo l'androgina trovava ampio riscontro; secondo il mito ermetico della creazione, in origine vi era un Padre bisessuato, un Uomo bisessuato (ad immagine del padre) e una Natura bisessuata. Ogni cosa animata o inanimata ha in sé entrambi i sessi; così questa immagine dell'androgina viene riassunta in un famoso passo tratto da *Asclepius*:

« Then you say, Trismegistus, that God is both sexes? » — « Yes, and not only God, Asclepius, but all things animate and inanimate, for both sexes teem with reproductive power, and their binding power, or rather unity, which you call Venus or Cupid or both is beyond understanding — highest charity, joy, mirth, desire; and divine love are innate in it »¹⁷.

Il Neoplatonismo, in ultimo, forniva una visione dell'androgina, presentata da Platone nel *Simposio*, come condizione di privilegio, della quale gli uomini erano stati privati dagli dei per punizione:

Anticamente, infatti, la nostra natura non era la stessa di ora, ma differente. Anzitutto, invero i generi dell'umanità erano tre, e non due — come adesso — il maschio e la femmina; piuttosto, c'era un terzo genere, partecipe di entrambi i suddetti, di cui ora rimane il nome ma esso, come tale, è scomparso. A quel tempo infatti, l'androgino era un'unità, e partecipava, per aspetto e per nome, di entrambi, il maschio e la femmina...¹⁸.

La sua forma era arrotondata e possedeva quattro

¹⁶ S. Davies, *The idea of woman in Renaissance literature. The feminine reclaimed*, Brighton, The Harvester Press, 1986, p. 5.

¹⁷ Cit. in E. Zolla, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ Platone, *Simposio*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 42-43.

mani e quattro gambe, due volti in un'unica testa e due organi genitali. Gli androgini erano talmente vigorosi e possenti che tentarono un attacco contro gli dei; per punizione, affinché diventassero più deboli e quindi meno offensivi, Zeus li tagliò in due parti:

Allora, una volta divisa in due la natura primitiva, ciascuna metà, bramando la metà perduta che era sua, la raggiungeva [...]. Ciascuno di noi è quindi un complemento di uomo in quanto è stato tagliato — come avviene ai rombi — da uno in due: ciascuno, dunque, cerca sempre il proprio complemento¹⁹.

Da queste filosofie, dunque, il Rinascimento aveva ereditato la convinzione che il molteplice stesso fosse un'invocazione di unità, e che il filosofo, diventato mago, fosse in grado di trasformare la lotta e la vita dei termini diversi e contrastanti nella pace e nell'armonia perfetta dell'unità:

The Renaissance thought it had inherited a philosophical and theological revelation. That is what counts. The philosopher became a magician, using Hermetic and Orphic magic to conjure the many into the One, to marry the earth to the heavens²⁰.

Allo stesso modo, Viola/Cesario, affermando di essere una donna e contemporaneamente un uomo ha fuso nell'unità del suo corpo due *inconciliabilia*. In questo caso l'espressione numerica è diventata 2=1 che si esprime con l'affermazione di un'unica identità ('I am a messenger'; 'I am a gentleman'; 'I am the man'; 'I am Viola'), altre volte la dualità diventa molteplice combinazione di elementi:²¹

¹⁹ *Id.*, pp. 45-46.

²⁰ S. Davies, *op. cit.*, p. 3.

²¹ Nel Rinascimento, l'androgina in quanto pluralità era simboleggiata spesso dal numero 5, somma di 2 (maschile) e 3 (femminile). Così scrive Zolla: « Five is above gender; it contains both odd and even (3+2), divisiveness and contrast; with five the four quarters centre (4+1) on the heart. Five symbolizes the androgyne as an achievement, as a return from polarity to unity » (E. Zolla, *op. cit.*, p. 5). Non è casuale il fatto che Olivia, tessendo le lodi di Viola/Cesario le/gli attribuirà un « quintuplo blasone » — ... give thee five-fold blazon (I, 5, 314) —. Il richiamo al numero 5 coincide con l'attestazione e la conferma del molteplice.

I am all the daughters of my father's house,
And all the brothers too: and yet I know not. (II, 3, 122-123)

È stata proprio questa affermazione a spingere la Belsey a chiedersi chi fosse a parlare, Viola o Cesario, trovando come sola risposta possibile la negazione: 'neither Viola nor Cesario':

The answer is neither Viola nor Cesario, but a speaker who at this moment occupies a place which is not precisely masculine or feminine, where the notion of identity itself is disrupted to display a difference within subjectivity and the singularity which resides in *this* difference²².

Ed ecco che dalla molteplicità si ritorna al neutro, allo zero e forse è proprio questa l'originalità della trattazione dell'androgina in *Twelfth Night*; nell'androgino Viola/Cesario è presente ogni livello semantico in cui questo termine è stato suddiviso. Ogni aspetto dell'androgina è imprescindibile dall'altro: il plurale presuppone il singolare ed entrambi implicano il nulla.

Per quanto riguarda le linee di contatto da Viola/Cesario ad Olivia e Orsino, le affermazioni di Viola/Cesario suonano per loro comunque troppo generiche per poter designare la verità. È una strategia dell'avanzare e del retrocedere, del dire e tacere, dell'affermare e negare un momento dopo, simile a quella descritta da Barthes:

[...] il discorso da un lato avanza, svela, e dall'altro trattiene, occulta; si adopra a impregnare il vuoto di ciò che tace del pieno di ciò che dice, a confondere due verità diverse, quella delle parole e quella del silenzio [...]²³.

L'unica affermazione esplicitamente indicativa della sua condizione di diversità è pronunciata da Viola/Cesario nell'ultima scena del secondo atto, in un momento di confessione che il teatro elisabettiano concedeva solo negli 'a parte': « I, poor monster »... (II, 2, 35) suona quasi come

²² C. Belsey, « Disrupting Sexual Difference: meaning and gender in the comedies », in J. Drakakis (ed), *Alternative Shakespeares*, London, Methuen, 1986, p. 187.

²³ R. Barthes, *op. cit.*, p. 149.

un grido di commiserazione, come se per la prima volta questo personaggio prendesse coscienza della sua situazione anormale, come se per la prima volta fosse consapevole di essere un prodigio della natura, un mostro perché al di fuori di ogni regola, di ogni classe, di ogni senso. Ma è proprio questa frase — 'l'esca', come la chiamerebbe Barthes — a connotare il primo momento di distacco dalla tradizionale visione dell'androginia. La classica, spiritualizzata unione di femminile e maschile, sede dei più alti valori, supremo grado di perfezione, perché unione della bellezza di Venere e di Apollo, come affermava Robinet²⁴, si è concretizzata in un mostro, che in quanto tale non può più identificarsi con il divino e con il sacro, ma con il diabolico. Con un passaggio tematico l'enigma dell'identità sembra essere superato per lasciare il posto a quello circa la sua natura.

Il trionfo del demoniaco

Lei sente che io di certo un genio sono,
forse anche il Diavolo.

(Goethe, *Faust*)

L'aura di mistero che circonda il personaggio di Viola/Cesario lo rende soggetto e oggetto di una nuova serie di interrogativi, questa volta miranti a definire la sua natura. Mentre l'enigma circa l'identità sessuale non ha in tutto il testo una formulazione esplicita, questo problema, invece, è introdotto da una quantità di domande apertamente for-

²⁴ Nel 1768, il filosofo Jean Baptiste Robinet concludeva la sua teoria dell'evoluzione umana auspicando l'avvento di un essere autonomo e autosufficiente: « When Nature will have accomplished the unification in one and the same individual, of the perfect organs of the two sexes, these new beings will combine, to advantage, the beauty of Venus with that of Apollo: which is perhaps the highest degree of human beauty ». (Cit. in F. Pacteau, « The Impossible Referent: Representations of the Androgyne » in V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan (eds), *Formations of Fantasy*, London, Methuen, 1986, p. 64.

mlate. Il compito di farlo, come al solito, spetta ad Olivia. È sempre il *what* ad introdurre l'incalzante curiosità. Rivolgendosi a Malvolio, chiede:

— What kind o' man is he? (I, 5, 160)

— What manner of man? (I, 5, 162)

facendo eco alla domanda formulata da Feste a Sir Toby, pochi versi prima:

Ay, marry, what is he? (I, 5, 134)

Le risposte contrastanti tra loro suggeriscono già i termini dell'indagine. Infatti Malvolio assimilerà Viola/Cesario al genere umano — « Why, of mankind » (I, 5, 161) — ma Sir Toby, significativamente, lo associa al diavolo: « Let him be the devil and he will, I care not » (I, 5, 135). È questo il primo richiamo alla sfera soprannaturale, in cui la connotazione diabolica ha preso il posto di ciò che per secoli era stato riconosciuto come sacro; ecco come la Delcourt sintetizza la visione classica dell'androginia: « l'androgyne occupe les deux pôles du sacré. Pur concept, pure vision de l'esprit, elle apparaît chargée des plus hautes valeurs »²⁵. Per molte religioni e filosofie, infatti, questa condizione di privilegio è derivata dal Creatore stesso: quando ancora nel mondo regnavano l'Armonia o il Caos, prima della divisione, i sessi erano stati uno nel Creatore, androgino perfetto. È così che l'immagine dell'androginia è andata caricandosi di poteri religiosi, ultraterreni, divini:

[...] only the ritual androgyne provided a model, because it implied not an augmentation of anatomical organs but, symbolically, the union of the magico-religious power belonging to both sexes²⁶.

²⁵ M. Delcourt, *Hermaphroditea. Recherches sur l'être double promoteur de la fertilité dans le monde classique*, Bruxelles, Latomus Revue d'Etudes Latines, 1966, p. 68.

²⁶ M. Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne*, cit. in M. W. Ferguson, et al. (eds), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, London, The University of Chicago Press, 1986, p. 349.

Anche nel Rinascimento l'androginia era considerata un attributo divino, trascendentale e, in quanto tale, misterioso e imperscrutabile. Nella *Faerie Queene* di Spenser, ad esempio, essa conserva il suo carattere divino e arcano e di conseguenza viene associata a due divinità: Venere e Natura. La loro dualità sessuale non è mostrata in maniera esplicita, ma è il segreto che un velo custodisce gelosamente. Così Spenser parla della statua di Venere:

The cause why she was covered with a veile,
Was hard to know, for that her Priests the same
From people's Knowledge labourd to concele.
But sooth it was not sure for womanishe shame,
Nor for any blemish, which the worke mote blame;
But for, they say, she hath both kinds in one,
Both male and female, both under one name;
She syre and mother is her selfe alone,
Begets and eke conceives, ne needeth other none.

(IV, X. 41)²⁷

La stessa ambiguità caratterizza anche la dea Natura, che è così descritta:

[...] Yet certes by her face and physnomy
Whether she man or woman inly were,
That could not any creature well descry...

(Mutabilitie, vii, 5-6)

Ritorna quindi il concetto di una dualità sessuale espressa dall'ossimoro 'she man or woman' che trasfigura e trascende la fisicità per raggiungere la perfezione, oltre i confini della mutabilità e dell'immanenza.

Anche Viola/Cesario è un mistero: come il velo spenseriano copre il segreto incomprensibile agli umani, così i suoi abiti maschili, non più prova perentoria del suo sesso, mascherano un'entità la cui natura deve restare un arcano:

What I am and what I would are as secret as maidenhead.

(I, 5, 332-334)

²⁷ Le citazioni da *The Faerie Queene* si riferiscono all'edizione *The Poetical Works of E. Spenser*, J. C. Smith e E. De Selincourt (eds), Oxford, O.U.P., 1969.

È questa la risposta, ancora una volta sotto forma di doppio senso, che Viola/Cesario dà all'enigma formulato da Olivia. Le sue domande sulla natura di Viola/Cesario costituiscono il tentativo di strappare i veli che ostruiscono la vista, di eliminare la barriera che impedisce il cammino verso la verità, ma ogni sforzo per scoprire il mistero si rivelerà inutile: il soprannaturale non può e non deve essere compreso dagli umani. Feste è l'unico che sembra rendersi conto che di fronte alla diversità di Viola/Cesario qualsiasi indagine umana è infruttuosa, perché all'uomo comune non è concesso sapere:

[...] who you are and what you would, are out of my welkin.
(III, 1, 65-66)

Che la sua condizione sia un segreto, lo rivelano le esplicite parole di Viola/Cesario stessa/o; che il mistero nasconda una natura ultraterrena è evidenziato dalle osservazioni degli altri personaggi del dramma. Essi avvertono il senso di perfezione che Viola/Cesario in quanto sopra-natura emana — *Olivia*: « I feel this youth's perfections » (I, 5, 317) —, la sua superiorità che lo rende sicuro di sé e corazzato contro ogni tentativo di sfuggire al suo contatto — *Malvolio*: « He's fortified against any denial » (I, 5, 153-154) —; è capace di prevedere il futuro — *Malvolio*: « he seems to have a foreknowledge of that too [...] » (I, 5, 151-152) — e, di conseguenza, di controllare e guidare le azioni e la volontà degli altri, operando una sorta di incantesimo. La frenesia d'amore per Viola/Cesario in cui Olivia cadrà, definita dalla lei stessa come « enchantment » (III, 1, 125), è preparata proprio da Viola/Cesario:

Love makes his heart of flint that you shall love,
And let your fervour like my master's be,
Plac'd in contempt. (I, 5, 307-309)

Queste poche parole, pronunciate con il ritmo suggestivo di un rituale magico, porteranno la sprezzante Olivia a provare il tormento di un amore non corrisposto e di

fronte alla cui forza ultraterrena non può fare altro che arrendersi:

Olivia — Fate, show thy force: ourselves we do not owe.
What is decreed, must be; and be this so! (I, 5, 331-332)

Nel corso del dramma, tuttavia, questo carattere soprannaturale si confermerà sempre più come diabolico. Dopo il primo riferimento al diavolo fatto da Sir Toby si susseguono altre battute che paragonano Viola/Cesario al demonio:

Olivia — A fiend like thee might bear my soul to hell. (III, 4, 240)
Sir Toby — [...] he's a very devil, I have not seen such a *frago*.
(III, 4, 304-305)
Sir Andrew — [...] he's the very devil incardinate. (V, 1, 186)

La comparazione tra Viola/Cesario e il diavolo è giustificata dallo stesso uso del travestimento. Travestirsi, anche nella sua accezione più generale, era considerato al tempo di Shakespeare una caratteristica diabolica e quindi un gioco trasgressivamente pericoloso. Come suggerisce Kott:

Arlecchino è un trasformista ma discende dal diavolo. Lo spirito malvagio inganna la gente perché assume continuamente forme diverse: la forma di un uomo, di un animale, persino di un calamaio²⁸.

O di un androgino, si potrebbe aggiungere, visto che il travestimento che comporta un cambiamento di sesso era ritenuto ancor più pericoloso; condannato esplicitamente nella Bibbia (*Deuteronomio* 22, 5) e dai Puritani come cosa abominevole agli occhi del Signore, significava perdita di controllo, sovvertimento delle regole, distruzione delle differenze sessuali, ma proprio per questo eroticamente 'conturbante'. Allo stesso modo, il travestimento di Viola/Cesario, pur utilizzato per mascherare la sua androginità, viene ad assumere le stesse caratteristiche di fascinazione e trasgressione; trasformarsi, in senso più pro-

²⁸ J. Kott, *op. cit.*, p. 36.

fondo, vuol dire riuscire almeno per un momento a superare i limiti del proprio corpo e del proprio sesso, in un gioco sottile e perverso dove non c'è posto per il sacro o per il divino.

Disguise I see thou art a wickedness
Wherein the pregnant enemy does much. (II, 2, 28-29)

Sono queste stesse parole di Viola/Cesario a fornirci la chiave per svelare l'enigma; il travestimento è uno dei tanti artifici di cui si serve il Maligno per non rivelare la sua vera natura, e Viola/Cesario allo stesso modo fa uso del travestimento per nascondere qualcosa di misterioso. Segue così la terza figura di questo fin troppo semplice sillogismo: Viola/Cesario è il Maligno, ha assunto una natura androgina e l'ha mascherata con le vesti di un pazzo. Come in un giallo, ormai manca solo il movente. Perché? è l'ultima, angosciata domanda.

La rivelazione dell'intento

My thoughts aim at a further matter.
(W. Shakespeare, *Richard III*, IV, 1 125)

Il fine. Che cosa ci fa in Illiria un demone, androgino e per giunta travestito da pazzo? La storia del naufragio e la ricerca del fratello appaiono subito un pretesto per mascherare un secondo scopo. Fin dalle sue prime battute, Viola/Cesario rivela di avere un disegno ben preciso e soprattutto segreto:

And might not be delivered to the world
Till I had made mine own occasion mellow,
What my estate is. (I, 2, 40-42)

E pochi versi più avanti dirà, rivolta al Capitano, suo compagno di avventura:

[...] be my aid for such disguise as haply shall become
The form of my intent. (I, 2, 51-53)

Con queste parole viene presentato il tema del terzo enigma: Viola/Cesario è giunto in Illiria per attuare un'intenzione nascosta. È ancora una volta Olivia a formulare verbalmente i termini dell'enigma, invitando Viola/Cesario a rivelare il suo intento:

Olivia — Tell me your mind.
Viola/Cesario — I am a messenger. (I, 5, 220-221)

L'impellente desiderio di sapere è evidenziato dal passaggio dal modo interrogativo all'imperativo, ma la risposta — vera solo se intesa su un piano reale — sarà sempre e comunque insoddisfacente. Il tono rude e autoritario prosegue alcuni versi dopo:

Olivia — [...] Speak your office.
Viola/Cesario — [...] I bring no overture of war, no taxation of homage; I hold the olive in my hand: my words are as full of peace, as matter. (I, 5, 224-228)

In questo caso la risposta è un'inequivocabile menzogna: Viola/Cesario dice di essere venuta/o a portare la pace, riecheggiando così la tradizionale immagine dell'androgina dispensatrice di armonia e di ordine, eppure con il suo arrivo tutto il tranquillo mondo dell'Illiria cadrà in uno stato di confusione, pazzia e sregolatezza, dando origine ad un clima di disordine in cui ogni linea di demarcazione tra bene e male, vizio e virtù, amore e odio viene infranta. Si fa infatti sempre più pressante il richiamo all'ordine, sempre più frequente il riferimento alla pazzia, all'incantesimo, all'inganno come giustificazione di una situazione che tutti avvertono come anomala.

A ben guardare, tuttavia, un primo colpo all'ordine e all'armonia era stato inferto già dalle prese di posizione assunte dai due protagonisti, Olivia e Orsino. Entrambi, ancorandosi a decisioni ideali troppo fisse e apparentemente non prevalicabili, sono caduti in errore: Olivia ha deciso di rifiutare non solo l'amore di Orsino ma quello di ogni uomo a causa del lutto per la morte del fratello; Orsino, dal canto suo, ha giurato di non poter amare nessun'altra donna che Olivia. La rigidità di queste convin-

zioni ha reso necessario il verificarsi di un elemento che mettesse in crisi le loro certezze, che dimostrasse che ogni credo incrollabile, ogni sicurezza cela sempre il suo opposto, il suo negativo. Viola/Cesario è venuta/o per questo: dimostrare a Olivia e a Orsino, a tutti quelli che hanno stabilito di regolare la propria vita con precise e inviolabili norme, che non può esistere nessuna presa di posizione valida.

Per mettere in pratica il suo disegno, Viola/Cesario combinerà i poteri del suo essere uomo, donna e demone, facendo cadere Olivia e Orsino nel disordine e nel turbamento di tentazioni inconfessabili. La sua ambiguità si insinuerà nei loro cuori seducendoli e portandoli a desiderare questa entità paranormale dimenticando così ogni promessa e ogni giuramento. Il viaggio nel caos compiuto da Olivia e Orsino rappresenterà una sorta di passaggio negli Inferi, ma condizione necessaria affinché ritornino reidenti a nuova vita.

Il mezzo. « The androgynous figure has to do with *seduction*, that which comes before undressing, seeing and touching »²⁹. È questa una delle principali caratteristiche dell'androgino: il fascino che tale figura ambigua emana su chiunque venga a contatto con lei. Spetta alla critica psicoanalitica il merito di aver indagato i meccanismi mentali all'opera nel processo di fascinazione esercitato dall'androgina. Francette Pacteau in un interessante saggio sull'androgino colloca l'opera di attrazione dell'androgina a metà strada tra il desiderio e la minaccia³⁰. Trovarsi di fronte ad una persona in cui si avverte questa condizione di 'diversità' risveglia desideri repressi, percezioni infantili dimenticate e improvvisamente rinnovate, confuse sensazioni di benessere e tranquillità risalenti al tempo in cui la realtà non era ancora divisa in somiglianze e differenze:

Desire here has to be understood in a particular psychoanalytic acceptance of the term: an unconscious wish, indissolubly attached to memory traces, evoked through certain stimuli and associations; desire born out of the first loss of the mother's breast — and

²⁹ F. Pacteau, *op. cit.*, p. 78.

³⁰ Cfr. *id.*, p. 63.

whose subsequent demands may require the hallucinatory reproduction of the traces of those earliest perceptions which have become the signifiers of lost primal satisfactions. In this context the wish correlative to the androgynous fantasy would be attached to archaic memories of early childhood; the disavowal of sexual difference therefore represents the fantasized reenactment of an early pleasurable perception [...] ³¹.

Allo stesso tempo, tuttavia, il fascino trasgressivo dell'androgino è inquietante; il suo eterno oscillare tra uomo e donna, tra realtà e fantasia, tra libertà e morte lo rende sfuggente ad ogni classificazione di genere, e quindi perenne minaccia alla nostra stessa identità.

The androgynous 'position' represents a denial, or a transgression, of the rigid gender divide, and as such implies a threat to our own given identity and to the system of social roles which defines us ³².

La sensazione di « impotenza e turbamento » ³³ che Orsino e Olivia provano nei confronti di Viola/Cesario nasce proprio dal desiderio erotico, lusinghiero e allettante, ma nello stesso tempo minaccioso, che l'androgino suscita in loro. Sono attratti dalla sua particolare natura perché è capace di risvegliare nel loro inconscio quei complessi infantili ormai dimenticati, o meglio, 'rimossi'; rappresenta la proiezione fisica e vivente delle loro più intime fantasie, una forzata regressione a quel momento della vita in cui i confini tra l'Io e il mondo esterno non erano ancora stati tracciati. Eppure questa forte attrazione porta con sé tutto il peso di un'emozione che per quanto sia profonda, penetrante, subitanea, si configura immediatamente come angosciosa, o, per dirla con Freud, *perturbante*:

[...] spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato, e via di questo passo ³⁴.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. S. Freud, *op. cit.*, p. 47.

³⁴ *Id.*, pp. 61-62.

La pazzia d'amore che prende Orsino e in special modo Olivia è costruita fin dall'inizio su questo dualismo: da una parte il desiderio di soddisfare la loro frenesia in una esperienza che promette di essere travolgente ed esaltante, e di conseguenza il tentativo di far affiorare 'ciò che doveva restare nascosto'; dall'altra il terrore di spingersi troppo oltre, che li porta a fermarsi senza percorrere la strada fino in fondo, rinunciando così all'appagamento della loro curiosità.

Il *medium* di cui si serve Viola/Cesario per mettere in pratica la sua opera di fascinazione è la voce; attraverso la parola parlata e cantata l'androgino, come una sirena di Ulisse, incanterà la mente e il cuore di Orsino e Olivia.

[...] la voce è diffusione, insinuazione, passa per tutta l'estensione del corpo, la pelle; essendo passaggio, abolizione dei limiti, delle classi, dei nomi [...] detiene un potere particolare di allucinazione ³⁵.

È l'unica traccia reale della sua non appartenenza al sesso maschile, è l'unico vero elemento di disturbo in un travestimento quasi perfetto. L'incantesimo introdotto dalla voce si espleterà in due modi diversi: con Orsino avverrà attraverso il canto, con Olivia attraverso i discorsi, per entrambi avrà il valore e il senso di un irresistibile richiamo erotico. Per descriverne l'effetto si possono usare le parole di Angela Carter:

I am the wound that does not heal. I am the source of all desire. I am the fountain of the water of life. Come and possess me! Life and myth are one! ³⁶

Il dramma ha inizio con una battuta di Orsino che chiede musiche melodiose per nutrire il suo amore: « If music be the food of love, play on, / Give me excess of it, that surfeiting, / the appetite may sicken, and so die » (I, 1, 1-3). Le sue disperate parole suonano quasi come la

³⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 103.

³⁶ A. Carter, *The Passion of the New Eve*, London, Virago, 1982, p. 64.

formula di evocazione di un'entità, di un genio che possa esaudire i suoi desideri: Orsino cerca la musica, l'eccesso, la morte per liberarsi dalle sue pene e, Viola/Cesario si presenterà a lui proprio con questi requisiti:

[...] for I can sing,
And speak to him in many sorts of music,
This will allow me very worth his service. (I, 2, 55-57)

Il canto è di per sé sostanza erotica; come per Sarasine, il protagonista dell'omonima novella di Balzac, « il canto [...] ha qualcosa di cinestetico, è legato più che a un 'impressione' a un sensualismo interno muscolare e umorale »³⁷; così il canto di Viola/Cesario non lenisce i dolori di Orsino, non appaga la sua sete d'amore, ma, al contrario, accende il fuoco di una nuova e ancor più coinvolgente passione.

È sempre con la stessa voce, definita da Orsino acuta e aggraziata (I, 4, 33), che Viola/Cesario si presenta da Olivia per riferirle un messaggio del duca. L'abilità del suo eloquio, la forza e la grazia delle sue parole costituiranno i termini verbali dell'incantesimo di Olivia. L'enfasi sull'importanza della parola è messa in risalto dall'ossessivo e quasi affannoso richiamo — ripetuto per ben dodici volte in soli sessantaquattro versi — alle parole *to speak* e *speech* (I, 5, 147-224). Per suscitare la confusione nei sentimenti di Olivia le sue parole, efficacemente scelte e misurate, si vestiranno di adulazione e di seduzione; con un abile passaggio sostituirà se stessa/o a Orsino come soggetto del discorso e tramite un indiretto e impersonale periodo ipotetico offrirà a Olivia una vera e propria dichiarazione d'amore ed un esempio di ineccepibile *ars oratoria*:

Viola — If I did love you in my master's flame,
With such a suff'ring, such a deadly life,
In your denial I would find no sense,
I would not understand it.
Olivia — Why, what would you?
Viola — Make me a willow cabin at your gate,

³⁷ R. Barthes, *op. cit.*, p. 103.

And call upon my soul within the house;
Write loyal cantons of contemned love,
And sing them loud even in the dead of night;
Halloo your name to the reverberate hills,
And make the babbling gossip of the air
Cry out 'Olivia!' O, you should not rest
Between the elements of air and earth,
But you should pity me.
Olivia — You might do much. (I, 5, 285-298)

Allo stesso modo le esche preparate per Orsino sono presentate indirettamente, con l'ormai nota tecnica del dire e del tacere, dell'avanzare e del retrocedere. Ad esempio, quando Orsino chiede a Viola/Cesario se è innamorata/o, così gli sarà risposto:

Viola — A little, by your favour.
Duke — What kind of woman is't?
Viola — Of your complexion. (II, 4, 25-27)

Numerosi altri riferimenti allusivi si susseguiranno nel testo; risposte parziali, ingannatrici e nello stesso tempo rivelatrici di verità sembrano restare sospese nell'aria rinnovando ogni volta ma solo per un attimo il senso di perturbante che caratterizza ogni incontro con Viola/Cesario.

Viola — Say that some lady, as perhaps there is,
Hath of your love as great a pang of heart
As you have for Olivia: you cannot love her:
You tell her so. Must she not then be answer'd?
Duke — There is no woman's sides
Can buy the beating of so strong a passion
As love doth give my heart [...]. (II, 3, 91-97)

La risposta di Orsino è un vero e proprio tentativo di eludere ogni suggerimento, un rifiuto di seguire la traccia che Viola/Cesario gli sta offrendo; in questo modo il gioco prosegue in maniera sempre più snervante: i tre personaggi continuano a rincorrersi senza mai raggiungersi veramente e in questo agone che non prevede conclusioni esplicano senza volerlo tutte le forme dell'amore. Si era partiti da una situazione iniziale in cui Orsino era innamorato di Olivia, Olivia di Viola/Cesario, e quest'ultima/o

di entrambi. Ma il triangolo presto cambia, poiché qualunque gioco che si rispetti deve avere almeno due sfidanti e un premio. E così l'androgino diventa la posta in gioco, l'irresistibile oggetto del desiderio di Orsino — l'agonista — e Olivia — l'antagonista —. Eppure in questo gioco non ci saranno vincitori; Viola/Cesario non apparterrà a nessuno perché, in quanto androgino, si trova in una sfera superiore intoccabile dalle passioni umane, immune all'amore e al desiderio che suscita; usando le parole di Angela Carter, potrebbe dire di sé:

'I am unfamiliar with the concept of desire. I am the unique and perfect, paradigmatic Hermaphrodite, provoking on all sides desire yet myself transcendent, the unmoved mover, the still eye of the tempest, exemplary and self-sufficient, the beginning and the end'³⁸.

È Viola/Cesario stessa/o a chiarire questo punto; quando si rende conto che Olivia è ormai perdutoamente innamorata di lei/lui dice:

I am the man; if it be so, as 'tis,
Poor lady, she were better love a dream... (II, 2, 26-27)

e inoltre:

By innocence I swear, and by my youth,
I have one heart, one bosom, and one truth,
And that no woman has; nor never none
Shall mistress be of it, save I alone. (III, 1, 171-174)

E così, nella luminosa scena della corsa all'amore si staglia un'ombra: Viola/Cesario non può amare, non può concedere ciò che aveva tacitamente promesso; è il continuo, necessario ritorno alla negazione, all'assenza, al nulla.

³⁸ A. Carter, « Overture and Incidental Music for *A Midsummer Night's Dream* », in A. Carter, *Black Venus*, London, Chatto & Windus, 1985, p. 75.

Alla ricerca di una conclusione

WE START FROM our conclusions.

(A. Carter, *The Passion of the New Eve*)

A questo punto, l'intento di Viola/Cesario si è attuato; l'opera di fascinazione ha dato i frutti da lei/lui auspicati: confusione, disordine, lotta, punizione, ma il gioco si è spinto troppo oltre. Nell'ultimo atto, per la prima volta, Orsino e Olivia si incontrano faccia a faccia e il loro incontro è un duello verbale per la conquista di Viola/Cesario³⁹. Come Oberon e Titania in *A Midsummer Night's Dream* litigano per ottenere il paggio indiano, così Orsino e Olivia si sfidano apertamente, senza più alcun pudore, per amore di Viola/Cesario. Ma la ragione sta avendo la meglio sul rapimento dei sensi: Orsino e Olivia cominciano a desiderare di conoscere la verità, non si accontentano più di risposte equivocate o parziali. Il dramma sta così raggiungendo il suo *climax*; la necessità di una conclusione che significhi soprattutto rivelazione, svelamento si fa sempre più impellente. Viola/Cesario è alle strette: se vuole continuare a mantenere nascosta la sua condizione, deve escogitare un altro trucco, operare un nuovo incantesimo affinché Olivia e Orsino si sveglino senza traumi, senza brusche interruzioni, dall'incubo di questa 'notte' durata ormai troppo a lungo e il dramma abbia la sua necessaria conclusione. La nuova magia si chiamerà Sebastian: il gemello, il doppio, l'altro se stesso che è diventato altro da sé non è il mezzo di cui Shakespeare si è servito, come affermano i critici più tradizionalisti, per evitare il tema omosessuale, ma è lo sdoppiamento, o meglio, la duplicazione di Viola/Cesario. Come per incanto, Viola/Cesario è stata/o capace di generare un altro essere perfettamente identico a lei/lui, inestricabile groviglio di contrari. Così Sebastian dirà ad Olivia:

You would have been contracted to a maid;
Nor are you therein, by my life, deceiv'd:
You are betroth'd to a maid and man. (V, 1, 271-273)

³⁹ Cfr. V, 1, 101-175.

In quanto specchio fedele di Viola/Cesario, Sebastian possiede, allo stesso modo, una natura ambigua, una personalità in cui coesistono attributi maschili e femminili:

Viola and Sebastian, both of whom are Cesario, are emblems of a metaphysical possibility — that oneness cannot be distinguished from twoness as human beings like to think; and of psychological reality — that Olivia and Orsino fell in love with given human potentialities far more with given human bodies⁴⁰.

Il suo aspetto dolce, effeminato, il suo tono troppo cortese e galante lo rendono una nuova, inquietante, fuorviante figura in cui l'identità di genere oscilla verso una posizione incerta. Egli stesso, nell'unica descrizione che dà di sé, si paragona alla madre, quindi al sesso femminile:

[...] my bosom is full of kindness, and I am yet so near the manners of my mother that, upon the least occasion more mine eyes will tell tales of me. (II, 1, 42-44)

Con la sua comparsa il binomio Viola/Cesario è diventato un trinomio, ma tre nomi per due esseri concreti sono troppi; due androgini in una sola commedia costituiscono una trasgressione eccessiva di quelle regole alle quali nemmeno Shakespeare poteva venire meno. È stato divertente scherzare, sognare, temere, ma alla fine bisogna ritornare nei ranghi e ristabilire le differenze. Per il buon esito del dramma, Viola/Cesario deve assumere un'inequivocabile identità femminile e sposare Orsino: le commedie, si sa, si concludono con i matrimoni e *Twelfth Night* non può essere da meno.

Eppure, nel momento in cui Viola/Cesario esprime il suo forzato atto di fede — « I am Viola » (V, 1, 262) — la controparte maschile non viene annullata, persa, ma recuperata da Sebastian, testimonianza vivente della sua duplice natura e garanzia della sua androginità. Il tema dell'androginità, quindi, che sembrava crollato una volta ristabi-

⁴⁰ D. Kiberd, *Men and Feminism in Modern Literature*, London, Macmillan, 1985, p. 9.

litate le categorie sessuali, viene ripristinato attraverso l'abbraccio tra Viola e Sebastian, all'inizio dell'atto V. È questo, come suggerisce Dusinger, il vero matrimonio del dramma⁴¹, l'incontro di due esseri di per sé duplici che si ricompongono nell'unione. Come l'androgino platonico cerca la parte dalla quale è stato forzatamente separato e solo dopo averla trovata raggiunge la pienezza, così Viola e Sebastian rappresentano le metà divise di una stessa entità.

Antonio — How have you made division of yourself?
An apple cleft in two is not more twin
Than these two creatures. (V, 1, 232-234)

Allora Viola potrà anche rinunciare a Cesario e accettare di diventare la moglie di Orsino, ma avrà sempre davanti agli occhi, sotto forma di Sebastian, la completezza della sua duplice natura.

Duke — One face, one voice, one habit, and two persons,
A natural perspective, that is and is not. (V, 1, 226-227)

A questo punto il cerchio si chiude: si era partiti dall'affermazione di Feste — « Nothing that is so, is so » — per giungere ad una rinnovata contraddizione espressa dall'ossimoro « that is and is not ». Alla fine, i termini della negazione si sono invertiti, ma il senso di ambiguità, di perplessità e di mistero è rimasto identico. Lo svelamento eclatante, che non lascia dubbi, così come lo prefigurava Barthes, non è avvenuto. La luce radiosa del più ingenuo e scontato finale d'amore non ha saputo fugare l'ombra dell'enigma che resta a turbare la gioia e l'armonia della canzone finale.

Chi era Viola/Cesario? Cosa voleva? La conclusione di *Twelfth Night*, in quanto riduttivo e convenzionale ritorno alle regole del mondo, tentativo disperato di ricomporre i cocci delle frammentate norme sociali e sessuali, non può

⁴¹ Cfr. J. Dusinger, *Shakespeare and the Nature of Women*, London, Macmillan, 1979, p. 267.

rispondere esplicitamente a questi interrogativi; la vera soluzione di un dramma che si è sublimato nel non-detto, nel non-espresso non può che restare volutamente incompiuta, aperta ai desideri e alle suggestioni di ognuno. Viola/Cesario è il simbolo, l'illusione, l'enigma, la mistificazione, il paradosso, il mito; è il fantasma dell'immaginario che si è nutrito del buio di questa 'dodicesima notte' per prendere forma e vita, fornendo la sua impalpabile sostanza alle nostre più recondite e ancor più irrinunciabili fantasie.

LA TRADUZIONE IN NAPOLETANO DI *THE TEMPEST*

di
Vanda Monaco

Come è noto, nelle traduzioni di testi teatrali il problema risiede nella aderenza alla specificità drammatica del testo da tradurre e a quella di ogni singola scena. Nel fare teatro i tradimenti al testo da mettere in scena sono molti, e sono fonte di grandi piaceri, ma c'è una pulsazione segreta in ogni scena che non può essere modificata, tradita, pena la perdita della forza teatrale della scena stessa e l'indebolimento di tutto l'evento scenico. La traduzione di *The Tempest*¹ fatta da Eduardo de Filippo suscita utili riflessioni sul rapporto fra scelte all'interno di un dato contesto linguistico e conflitti drammatici.

Già nella traduzione della prima scena del primo atto taluni elementi distintivi dei personaggi si sfumano, a volte fino a sparire con un conseguente indebolimento del conflitto drammatico. Nel testo shakespeariano i personaggi delineati con maggiore forza sono Sebastiano, Gonzalo e il Nostromo. L'ammorbidimento delle linee di contorno porta da una parte all'attenuazione dei conflitti, dall'altra a una sorta di omogeneizzazione fra Gonzalo e Sebastiano che certamente provocherà problemi agli attori che dovranno interpretarne i ruoli e che con il loro lavoro sui ruoli dovranno invece mantenere e anzi accentuare tali differenze nel corso delle scene successive. Tale omogeneiz-

¹ W. Shakespeare, *La tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Torino, Einaudi, 1984. Le citazioni dalla traduzione si intendono tratte da tale edizione; quelle dal testo originale sono tratte dalla edizione Arden (*The Tempest*, ed. by F. Kermodé, London e New York, Routledge, 1988).

zazione investe anche la figura del re Alonso già nella sua prima battuta. Dice Alonso:

Alonso. Forza, Nostromo! Chist'è lu mumento che nce haje da fa' vedere chi è don Nicola. Attenzione! O capitano addo' stace? Sveglia! Facite ll'uommene nun facite lli creature! 'E marenare ogneduno a lu posto sujo!

In Shakespeare:

Alonso. Good boatswain, have care. Where's the master? Play the men.

Nella rapida battuta del testo originale Alonso, pur distante nella sua regalità, dà un ordine generico e financo scontato. Durante tutta la scena non vedremo più il re Alonso ma apprenderemo che egli non fa altro che pregare: la lotta contro la tempesta è tutta del Nostromo. E qui si apre nel testo un primo conflitto fra una monarchia investita per diritto divino e una « plebe » che lotta per salvarsi la vita. Nella versione eduardiana questo conflitto scompare. Alonso è paternalisticamente incoraggiante e partecipe. Inoltre quando dice « Chisto è lo mumento che nce haje da fa' vedere chi è don Nicola » ruba, per così dire, la parte a Gonzalo. Questi, infatti, è il solo, nel testo originale, a capire di quale pasta sia fatto il Nostromo e che da lui, più che dallo stesso capitano dipende la salvezza di tutti. La fiducia che Gonzalo nutre nei confronti del Nostromo, non si basa su alcun atteggiamento paternalistico, ma si fonda sull'accettazione e valorizzazione della personalità quasi banditesca del Nostromo che, invece di pregare come un monarca investito per grazia divina, è attaccatissimo al suo essere umano e terrestre e in tale attaccamento trova sia la forza per lottare contro gli elementi che un sanguigno disprezzo per la inadeguatezza dei potenti a questa lotta.

Gonzalo. Good, yet remember whom thou hast aboard.

Boatswain. None that I more love than myself. You are a conseller; if you can command these elements to silence, and work the peace of the presence, will not hand a rope more; use your authority: if you cannot, give thanks you have lived so long,

[2]

and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour, if it so hap. Cheerly, good hearts! Out of our way, I say.

Gonzalo. I have great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning mark upon him; his complexion is perfect gallows. Stand fast, good Fate, no his hanging: make the rope of his destiny our cable, for our own doth little advantage. If he be not born to be hanged, our case is miserable.

Eduardo traduce:

Gonzalo. Però t'haje da ricurdare chi tiene a buordo!

Nostromo. Titò, cca' tenimmo la morte ncopp'a la noce de lu cuollo, quante ne simmo! Lu mare nun guarda nfaccia a nisciuno. Lu mare quanno cresce e caccia li cavallune da dinto a li stalle soje, o se piglia nu Rre o nu povero nostromo cumm'a mme, è la mmeresema cosa. Se poi tu, comme Cunzigliere di Stato, tiene la putenzia de cunzigliare a lu mare de rinunziare alla ncazzatura de chistu mumento, lu Capitano cumanda de non sputare nemmeno ncopp'a lli ffune, nuje nce ne scennimmo sotto e voi date ordine a lu mmare 'e passà lizeto e sprizeto da la tempesta a la bonaccia! sentite a mme, jatevenne abbascio. Si lu ppeo arriva, arriva pe tutte quante. (ai marinai) Guagliù, figlie 'e mamma, faciteve curaggio! (ai cortigiani) E vuje, luvateve 'a miezo, scennitevenne abbascio, 'o vullite capì si o no? Sotto, v'aggio ditto! Luvateve 'a miezo! (esce di corsa)

Gonzalo. Chist'è nu chiapp' 'e mpiso, la sape longa... Nun è tipo ca se rassegnia facilmente e ca more affucato. È na carnetta 'a me rassicura. Pe' nnuje, è na garanzia ca stu veliero 'o mare nun s' 'o ppiglia, nun va nfunno... Ma si chisto p' 'a forza nun è nato nuje rstamme curnute e mazziate!

Nella traduzione la forza di questo dialogo viene in qualche modo sacrificata a un uso del dialetto basato su modi di dire correnti, frasi fatte. È come se Eduardo non avesse saputo sollevarsi al di sopra dei *suoni* familiari del dialetto e avesse quindi perduto la percezione del testo da tradurre. Eduardo sembra avere presente soltanto la lingua in cui tradurre e non il testo originale, eliminando così la tensione fra testo originale e lingua della traduzione, tensione necessaria per il costituirsi della forma poetica, letteraria o, come in questo caso, teatrale nel testo tradotto.

[3]

Inoltre il ricorso a espressioni dialettali ricorrenti priva la figura del Nostromo della sua singolare aggressività. Dote questa che, rafforzata dalla situazione difficile in cui i naviganti si trovano, conferisce al Nostromo una sorta di 'licenza di parlare' che solo superficialmente può accostarsi a quella dei *fool* shakespeariani. Generalmente il *fool* costruisce una verità generale partendo da un caso particolare, non attacca direttamente il suo interlocutore e, soprattutto, non interviene nell'azione, non la modifica, non determina i comportamenti scenici dei personaggi, le loro entrate o uscite, le loro reazioni e movimenti. Questo ovviamente con alcune eccezioni che non è il caso di esaminare in questa sede. Il Nostromo non ha riflessioni generali. Quando dice « You are a counsellor; if you can command these elements to silence, and work the peace of the presence, we will not hand a rope more », non intende esprimere una visione del mondo o una considerazione generale. La sua battuta nasce dalla dinamica dell'azione ed è *questa dinamica* che spinge lo spettatore a riflettere sulla impotenza dell'autorità costituita di fronte alla tempesta con tutto quel che segue. Attribuendo al Nostromo considerazioni di ordine generale quali « Lu mare nun guarda nfaccia a nisciuno », Eduardo ne tradisce la cifra specificamente teatrale che è quella della aderenza totale all'azione e alla situazione. Proprio reagendo alla situazione il personaggio trova gli impulsi per tirar fuori la sua forza e rapidità di decisioni, ed è su queste reazioni che si costruiscono le battute successive e le considerazioni di Gonzalo.

A questo punto diventa forse visibile l'impulso specifico di tutta la scena, quell'elemento quasi segreto che non può essere modificato, pena la perdita della tensione scenica. L'impulso è qui il contrasto. I personaggi che agiscono qui, e sono parecchi, si definiscono molto rapidamente attraverso battute veloci, dal ritmo interno serrato: sono battute scarne, ma non per questo raccontano poco. I rapporti scenici (fra Gonzalo e Sebastiano, Sebastiano e Antonio, e così via) sono di contrasto. Tale contrasto non si determina tanto nei rapporti reciproci dei personaggi

quanto in quelli dei personaggi rispetto all'azione, quindi più che uno sviluppo di linee psicologiche si tratta qui di una serie di azioni e reazioni concrete, rapide: da queste si percepiscono i profili dei personaggi e i loro comportamenti scenici. E per quanto riguarda Gonzalo, Antonio, Sebastiano e lo stesso Re di Napoli questa cifra drammaturgica del contrasto determina la costruzione teatrale del personaggio nel successivo svilupparsi dell'azione, nei successivi eventi del testo ed è dunque importante ai fini del lavoro dell'attore sul personaggio.

* * *

Un elemento del testo shakespeariano con il quale Eduardo ha combattuto, soccombendo, è stata la qualità della magia di Prospero, intrecciata come essa è alle tematiche del sapere e del potere. Questi tre temi, sapere magico, conoscenza fondata sulla ragione e potere, attraversano tutto il sottotesto e si formano come linguaggio drammaturgico nei ritmi del discorso (monologhi-dialoghi) che lega Prospero agli altri personaggi e alle situazioni. Intonazioni, emozioni trattenute, mutamenti dell'impasto linguistico sono determinanti per definire i rapporti, molto diversi, che legano Prospero a Miranda, Ariele e Calibano.

La seconda scena del primo atto offre un esempio molto importante e chiaro di come la qualità dell'impasto linguistico sia determinante per il costituirsi del personaggio di Prospero. La scena si articola in tre momenti: il dialogo fra Prospero e Miranda, quello fra Prospero e Ariele e quello fra Prospero e Calibano. Qui la scelta delle parole, delle espressioni è delicatissima poiché l'evento teatrale si articola tutto nel livello verbale, l'azione è minima e inoltre ha la funzione di sostegno al dialogo. Ed è un sostegno magro.

Eduardo ha incontrato le maggiori difficoltà nel dialogo fra Prospero e Miranda e in alcuni momenti determinanti del dialogo fra Prospero e Ariele. Nella traduzione c'è un abbassamento del personaggio dalla narrazione favolistica a un'espressione intrisa del linguaggio piccolo bor-

ghese dell'Eduardo di *Napoli milionaria* o di *Filumena Marturano* piuttosto che di quello teatrale dell'Eduardo visionario di *Natale in casa Cupiello* o meglio ancora delle *Voci di dentro*. È una contraddizione fra un'idea di personaggio che piccolo borghese non è, e un linguaggio teatrale che lo è. Certamente Amalia in *Napoli milionaria* o Filumena Marturano nell'omonima commedia, non sono figure piccolo-borghesi, ma il loro linguaggio, dal punto di vista drammaturgico, è lontano da quella violenza di situazione nella quale le inserisce la qualità dell'intrigo. Anzi il patetismo di cui è intriso il loro linguaggio le fa entrare addirittura in contraddizione con se stesse affievolendo la loro aggressività esistenziale e sociale e esaurendola in una lacrima.

Un identico meccanismo caratterizza la traduzione dei dialoghi di Prospero con Miranda e Ariele e in parte con Calibano. Nella traduzione il Prospero del dialogo con Miranda ha un'autorità che gli viene unicamente dall'essere padre, e il patetismo si insinua a tal punto nelle sue battute, che la stessa Miranda ne è trasformata, si fa giudice delle azioni di Prospero e gli si contrappone sulla linea del patetismo. Il dialogo prende il tono di una familiare discussione fra 'pate' e 'figlia'. La distanza, a volte raggelante che caratterizza il dialogo dei due nel testo shakespeariano, scompare e scompaiono dunque le loro differenze esistenziali sulle quali si costruiscono, fra l'altro, i modi del rapporto fra Miranda e Ferdinando.

Nella prima battuta del dialogo, dice Miranda a proposito della tempesta suscitata da Ariele per ordine di Prospero:

Pa', papariello mio:
 si avite fatto cu l'arta vosta
 cu lu sortilegio
 saglire ncielo
 ll'onne de lu mare,
 li strille suoje mmiscate cu li nuvole
 chesta nun è magia,
 ma sacrilegio!

Nel testo originale:

If by your Art, my dearest father, you have
 Put the wild water in this roar, allay them.

Lo shakespeariano « allay them » diventa « chesta nun è magia / ma sacrilegio ». Una invocazione, anche se ferma, diventa tuttavia un giudizio: è una forte differenza di tono, di colore che già cambia il rapporto fra i personaggi. Inoltre confrontando i due testi emerge anche un'altra questione: la battuta di Shakespeare funziona per condensazione proprio nel momento in cui Miranda chiede al padre di calmare gli elementi. È soltanto *dopo* questa richiesta che Miranda osa descrivere l'orrore di quello che ha visto. Collocando la descrizione *dopo* la richiesta, Shakespeare crea una tensione interna alla battuta. È come se Miranda, ad apertura di dialogo, fosse tesa e concentrata per trovare la forza di avanzare una simile richiesta al padre. La battuta incomincia dunque con un momento di forte e rattenuta tensione emotiva. Nella versione eduardiana l'incipit della battuta, arricchito da immagini che Shakespeare introduce più tardi, perde tensione, si allenta in una *agitazione* piuttosto che in una *tensione* emotiva.

Eduardo lavora molto con una sorta di ampliamento delle battute in chiave emotivo-sentimentale e qualche volta con successo come in alcune battute di Miranda in questa scena e in altre. Ma spesso questa eccedenza emotiva produce un'alterazione della struttura dei personaggi che ne indebolisce il tessuto teatrale, ne indebolisce sia i rapporti con la situazione che con gli altri personaggi. Il cuore, troppo spesso, prende il sopravvento sulla magia, sulla fantasia e sull'intelligenza. È il caso di Prospero che nel dialogo con Miranda dice:

Calmate, core mio,
 Tu c'ò core ce parle?
 E allora parlece,
 isso te sape addi' la veritade,
 Tiene 'a faccella janca cumm' 'a cera.

Nel testo inglese:

Be collected:
No more amazement: tell your piteous heart
ther's no harm done.

Nella rapida battuta shakespeariana Prospero non pone il valore di verità nel cuore, ma nel logos: « *tell your piteous heart* ». Per Eduardo, invece, è il cuore che dice la verità: « isso te sape di' la veritade ». Questi slittamenti ampiamente presenti nella traduzione e non solo nel primo atto, bloccano la dinamica del personaggio e rendono impossibile la straordinaria tensione poetica e teatrale dell'epilogo, come si vedrà più avanti. L'equilibrio fra la dinamica del personaggio e quella delle situazioni si spezza con la conseguenza che la vita scenica del personaggio si immobilizza il che, in un testo teatrale di questo genere, implica anche un appiattimento delle situazioni e del lavoro dell'attore. Infatti basta sfogliare il testo originale per vedere come la tensione teatrale e il procedere dell'azione, siano in buona parte fondate sulla dinamica dei personaggi e in primo luogo di Prospero. Nella *Tempesta* le battute, anche quando non sono monologhi hanno un'andatura monologica, nel senso che è in esse che in primo luogo si determinano le dinamiche dei personaggi, le loro trasformazioni, prima ancora che nella cosiddetta azione. Probabilmente è proprio il non avere compreso questo elemento specifico della *Tempesta* che ha indotto Eduardo a trascurare una frase importante per capire Prospero da un punto di vista drammaturgico. Quando, nel corso del racconto di Prospero sugli sciagurati eventi che li costrinsero a lasciare Milano, Miranda chiede perché non siano stati uccisi al momento della congiura, Prospero risponde:

Well demanded, wench:
My tale provokes that question.

Questa frase è stata del tutto eliminata nella traduzione, eppure ci fa capire che il racconto fatto da Prospero a Miranda non è un'effusione sentimentale, non è una 'sfogata' fra padre e figlia su sciagurati trascorsi. È un

racconto che rientra anche nel lungo processo educativo, al quale, come Prospero stesso dice, ha sottoposto Miranda sull'isola: il tema del sapere si intreccia qui sia a quello del potere sia a quello del rapporto fra padre e figlia. Su questo presupposto quanto Prospero dice subito dopo assume un significato particolare: egli parla dell'affetto che il popolo a Milano nutriva per lui, per questo non furono uccisi al momento del complotto. Questa notizia, posta subito dopo (« *My tale provokes that question* »), ci fa capire che l'affetto del popolo non era una emersione spontanea di sentimenti, ma la conseguenza di un sapiente atteggiamento politico: una sorta di analogia con il processo educativo al quale Miranda è sottoposta:

Well demanded, wench:
My tale provokes that question. Dear, they durst not,
So dear the love my people bore me.

Nella traduzione l'amore del popolo assume tutt'altro senso, se ne rafforza l'aspetto emotivo:

Miranda. Pocca nun nce purtajene
a morte chella notte?
Prospero. Pocca lu popolo m'amava,
ancora me vuleva bene assaje.

* * *

Scrive Eduardo nella nota alla traduzione:

Quanto al linguaggio, come ispirazione ho usato il napoletano seicentesco, ma come può scriverlo un uomo che vive oggi; sarebbe stato innaturale cercare un'aderenza completa ad una lingua non usata ormai da secoli. Però [...] quanto è bello questo napoletano antico, così latino, con le sue parole piane, non tronche con la sua musicalità, la sua dolcezza, l'eccezionale duttilità e con una possibilità di far rivivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua moderna possiede più.

Eduardo, dunque, benché figlio del realismo linguistico scarpettiano, coglie la magia della lingua napoletana seicentesca senza coglierne tuttavia certe tessiture interne che, peraltro, si ritrovano, sia pure con consistenti modificazioni anche nel napoletano settecentesco di un Aga-

sippo Mercotellis o di un Trinchera.

Nei rari momenti in cui Eduardo prende le distanze dalla lingua e dalla cultura teatrale di Scarpetta raggiunge densità poetica e tensione teatrale come nel monologo in cui Prospero ricorda a Ariele la storia della strega Sico-race. Qui non ci sono indulgenze a espressioni precostituite né la comicità è bonaria. La traduzione qui è tesa, il ritmo serrato, il dialetto si fa aspro, i versi si susseguono stretti in allitterazioni interne e reciproche assai severe. Il modello linguistico qui è forse Trinchera la cui lingua offre possibilità ampie per la costituzione di personaggi teatrali dai livelli molteplici e contrastanti laddove la lingua di Scarpetta si articola su campi semantici semplici. La lingua di Scarpetta non è lingua di magia e non offre quindi alcuna possibilità per esprimere il mondo fantastico della *Tempesta*. Ma purtroppo la traduzione supera raramente i livelli di una lingua quotidiana e sdrammatizzante e con questa lingua Eduardo costruisce momenti comici che trasferiscono il mondo magico shakespeariano in un mondo bonario dove il riso ha la funzione di annullare le tensioni e di mascherare le contraddizioni. La figura inquietante di Ariele, definita e sfuggente al tempo stesso, si fa tranquillizzante quando dice:

Mi vado a riposare
ca so stracquo e me fa male 'o callo.

Come scrive Robert Weimann:

Nella *Tempesta* Shakespeare si allontana ancora di più dalla mitologia popolare tradizionale. Ariel presenta ancora una certa rassomiglianza con il mitico coboldo, lo spirito servitore che eseguiva gli ordini del padrone, ma a questo punto è divenuto 'uno spirito troppo delicato per eseguire [...] bassi e odiosi ordini'.

Sebbene il suo rapido disbrigo di lavori mondani rispecchi le faccende domestiche di Puck e le sue canzoni tradiscano spesso una prospettiva ingenua e 'naturale', Ariel aspira alla libertà dalla servitù e scambierebbe volentieri il pragmatico per l'etereo [...]. In Ariel l'elemento della satira è scomparso del tutto².

² R. Weimann, *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 330.

E ancora una dimensione quotidiana e patetica altera il rapporto di Calibano verso Prospero:

Cu la furbizia toja me faciste
li cerimonie e tutte le carizze
ca se fanno a nu figlio.

Nel testo inglese Prospero non ha atteggiamenti paterni nei confronti di Calibano né questi si sente suo figlio. Il rapporto, come è noto, è assai più complesso. Calibano è figura terrestre e terrigna con tutta la pericolosità di una sessualità precedente le forme di integrazione sociale, una sessualità ancora più pericolosa in quanto non priva di momenti di straordinario fascino lirico come nei versi alla fine del secondo atto:

I prithee, let me bring thee where crabs grow;
And I with my long nails will dig thee pig-nuts;
Show thee a jay'snest, and instruct thee how
To snare the nimble marmoset; I'll bring thee
Young scamels from the rock. Wilt thou go with me?

La elaborazione eduardiana di questi versi è tra i momenti migliori del testo napoletano:

Viene Dio Re,
te porto addone crescono
li mmele ca dich'io:
so' ddoce cumm' 'o zucchero.
Cu st'ogne mie putente
te scavo li tartufe,
l'addore già se sente!
Te mparo ndo' se trovano
li nide de li gazze,
e a ntrappulare li bertucelle...
te faccio vedere ll'uva a curnicella;
cumme se seccano a lu sole li fiche
e si faceno li ficusecche!
Li nucelle ca schioppeno a migliara...
Ncoppa a li scoglie afferro li gabbiane...
Viene cu mmico, sine?

Tuttavia i versi non hanno nel testo eduardiano la stessa forza che hanno nell'originale in quanto Calibano

ha perduto quel suo oscuro, terrigno e terrestre sensualismo già nella scena, centrale per la costituzione di questo personaggio, dell'incontro con Prospero nel primo atto.

Sembra che Eduardo non abbia colto quasi mai i punti centrali del testo, e, operando una serie di spostamenti e slittamenti, abbia privato il susseguirsi degli eventi scenici di quei momenti di tensione che danno ritmo alla struttura drammaturgica. Ha appunto trasformato quest'ultima in un *susseguirsi* di eventi e quindi anche la sua bella traduzione dell'epilogo perde forza drammaturgica e scenica. L'epilogo non è un pezzo autonomo ma è la conclusione del viaggio interiore di Prospero. Quando questo Prospero, *quasi* sempre paterno e bonario nel testo eduardiano, recita il suo epilogo è patetico anche se la traduzione dell'epilogo in quanto tale patetica non è: lo è il personaggio che lo recita.

Operando sul tessuto linguistico dialettale nei modi qui rapidamente descritti, Eduardo ha modificato il sottotesto shakespeariano privandolo di quegli elementi magici e di quella raffinata trama di drammatico e di comico che sono un momento centrale anche dal punto di vista del lavoro dell'attore.

Ovviamente qui non si trattava di andare a scegliere un modello linguistico e di imitarlo. Sia questo modello Trinchera, Mercotellis, Cortese o Basile. Credo che sarebbe stato necessario in primo luogo porsi un problema drammaturgico. Per arrivare a una traduzione teatrale analoga all'originale sarebbe stato necessario abbandonare le linee di forza della drammaturgia napoletana ottocentesca e novecentesca, cioè della drammaturgia del teatro borghese quale si è andata sviluppando, sia pure con sensibilissime differenze, dal Diderot autore drammatico a Ibsen e a una gran parte degli americani del nostro secolo, e individuare invece da una parte le strutture portanti della drammaturgia elisabettiana e dall'altra taluni elementi della drammaturgia novecentesca quale si configurano, nel nostro secolo, nei testi per esempio dello Strindberg del *Sogno*, del Brecht del *Cerchio di gesso del Caucaso* o, molto più vicino a noi, del Botho Strauss del *Parco*. È infatti in queste aree

drammaturgiche che si ritrova la possibilità di costituzione di un personaggio teatrale che, senza configurarsi come Eroe, si struttura su passioni, sentimenti, emozioni, idee che lo sollevano dalla quotidianità e che dunque mette in movimento nello spettatore un mondo fantastico e morale che proprio nella quotidianità gli è sconosciuto. Da questa prospettiva drammaturgica andava fatta la scelta linguistica. E qui ovviamente non si trattava di andare a trovarsi modelli linguistici da imitare, ma di capire quali operazioni erano state fatte sul dialetto da un Basile, o da un Cortese. La lingua poetica di questi due autori, che prendo qui come esempio, non si fonda sull'assunzione del dialetto e dei suoi modi dire, delle sue frasi fatte, dei suoi tic comici o patetici. L'intervento sul dialetto di un Cortese è assai colto, egli lavora come si lavora sulla lingua non dialettale, cioè egli procede per scomposizioni e ricomposizioni secondo le esigenze dell'immagine poetica. Credo di poter dire che è proprio su questo segmento (scomposizione - ricomposizione) del processo della scrittura di Cortese o di Basile, che si forma quell'elemento magico che Eduardo aveva pure colto, come scrive nella sua nota alla traduzione. Esempi felici di questo tipo di lavoro sul dialetto, nell'area della drammaturgia napoletana contemporanea, sono i testi teatrali di Roberto de Simone e in particolare *La gatta Cenerentola*, *Mistero Napoletano*, e *Mistero e processo di Giovanna d'Arco*. Il tessuto magico della *Gatta Cenerentola*, la violenza dei contrasti nel *Mistero*, le voci di Giovanna nel *Mistero e processo* sono possibili proprio perché de Simone abbandona i modi della drammaturgia napoletana otto-novecentesca e borghese. Se così non fosse le voci di Giovanna d'Arco, più che la tragica evocazione di un mondo perduto o in via di sparizione, avrebbero caratterizzato il personaggio in chiave psicologica e psicoanalitica da grande dramma borghese; laddove il testo, anche a prescindere dalla musica, ha una forma epica dove mondo magico e mondo storico, immaginario collettivo e politica si scontrano e si tendono al massimo nei rapporti fra i personaggi e nelle situazioni teatrali. La nota, e a volte esaltata a volte denigrata, crudezza di certi

momenti linguistici dei testi di de Simone è il risultato di un'operazione sul dialetto napoletano contemporaneo fatta scartando la lingua dei ceti medi e piccolo-borghesi e lavorando direttamente sulla lingua e sulla cultura degli strati emarginati della città³. Questa lingua, caratterizzata fra l'altro da una straordinaria violenza e ironia (il che non esclude, anzi forse presuppone banalità e plebeismo), viene da de Simone scomposta e ricomposta secondo le esigenze delle immagini poetiche e della struttura teatrale. Lavorando all'interno di questo tipo di processi Eduardo avrebbe potuto realizzare ciò a cui forse aspirava: creare un mondo magico, dove streghe, fate e spiriti, tempeste e bonacce non siano trucchi teatrali e dove la tolleranza di Prospero, della quale egli scrive nell'introduzione, non sia una innata bonomia ma una faticosa conquista per raggiungere la quale non basta l'esercizio del potere e del sapere.

³ Mentre scrivo questa nota sta per essere pubblicata la versione in napoletano contemporaneo dei racconti di Basile fatta da Roberto de Simone.

DALLA PAROLA ALLA SPADA.
LA RETORICA DEL CONFLITTO IN *KING LEAR*

di
Annamaria Morelli

Il dramma visibile

« The text of a play is a score waiting performance » ricorda Granville Barker¹. Tralasciare il contenuto visivo di un dramma significa sottrarre l'intero enunciato iconico e spettacolare alla prospettiva verso la quale è, invece, connaturalmente proiettato e che implica, nella sua frequentazione con l'immagine e l'immaginario, il soggettivo, il relativo, il luogo dell'illusione e del piacere della manifestazione scenica ed estetica. Non considerare il testo drammatico come testo da trascrivere e riscrivere sulla scena, equivale, inoltre, a negare la sua fisionomia 'naturale' e i suoi sistemi strutturanti privandolo di gran parte del suo specifico di genere².

Ciò è quanto si è a lungo verificato nell'approccio tradizionale al dramma shakespeariano *King Lear*. Avvolto dalla leggenda della sua irrepresentabilità — perché considerato, da un lato, drammaticamente imperfetto, governato da illogicità e assurdità infantili e, dall'altro, affollato da moltitudini di segni che lo rendono troppo denso per la scena — *King Lear* è stato frequentemente avvicinato più come testo letterario che come testo drammatico. Sulla scena ha spesso suscitato avversione e resistenze da parte

¹ Cfr. H. Granville Barker, *Prefaces to Shakespeare*, London, Sidgwick & Jackson, 1903, p. XV.

² Cfr. T. Hawkes, *That Shakespeherian Rag*, London, Methuen, 1986.

di chi, invece, lo ritiene il miglior risultato del genio shakespeariano ma pensa, come Bradley, che vada fruito e goduto come un 'classico' letterario:

King Lear seems to me Shakespeare's greatest achievement, but it seems to me not his best play... When I am feeling that it is the fullest revelation of Shakespeare's power, I find I am not regarding it simply as a drama, but am grouping it in my mind with works like *Prometheus Vincitus* and *The Divine Comedy*³.

Nonostante ciò *King Lear*, ovvero 'la montagna disseminata di cadaveri'⁴, è diventato nella contemporaneità il dramma con cui verificarsi e cimentarsi⁵ e non sono in pochi a sostenere che il complesso intreccio delle logiche latenti e dei percorsi semantici e simbolici del dramma non può essere percepito nella sua pienezza e globalità se non nel momento della sua rappresentazione. Lo stesso Brook ritiene che il dramma shakespeariano sia una serie di momenti intellettuali che solo la rappresentazione riesce a legare e che, lungi dall'essere un lavoro irrapresentabile, il suo pieno significato possa essere capito solo attraverso la rappresentazione sul palcoscenico⁶. Il testo drammatico si presenta allo stesso tempo ridondante 'per il troppo detto' e reticente in quanto intessuto di 'non detto e interstizi da riempire'⁷; intreccio fra vuoto e pieno, esso affida al momento performativo/fruitivo il compito di far circolare il senso, di collegare latenze e manifestazioni, di agevolare lo scambio tra più percorsi di significazione. Ancora G. Barker afferma:

³ A. C. Bradley, « King Lear », in F. Kermode (ed.), *Shakespeare: King Lear*, London, Macmillan, 1969, p. 83.

⁴ Cfr. C. Marowitz & S. Trussler, *Ribellione e Rassegnazione*, Bari, De Donato, 1969.

⁵ Fra le molte rappresentazioni del Novecento vanno per lo meno ricordate quella di P. L. Casson/H. Granville Barker (The Old Vic Production, 1940); P. Brook (RSC, Stratford e London, 1962); Trevor Nunn (RSC, 1968); Kozintsev (Gorky Theatre, 1941).

⁶ C. Marowitz & S. Trussler, *op. cit.*, p. 216.

⁷ Cfr. A. Serpieri, *Retorica e Immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.

We are in confusion of suffering or joy at the time; only later do we realize, as we say, 'what it all meant to us'. It is, I suggest, this natural bent which Shakespeare turns to his account in these larger passages of *King Lear*. In the acting they move us profoundly. The impression they make remains. And when the play is over they, with the rest of it, should cohere in the memory and clarify; and the meaning of the whole should be plain⁸.

King Lear viene a configurarsi come un dramma in cui « è proprio l'ampio margine di inespresso esistente che ne favorisce la realizzazione scenica »⁹. È dunque la scena il suo spazio di significazione, il luogo che permette la focalizzazione multipla delle sue logiche, della sua atmosfera, del suo paradigma semantico e simbolico. Ed è ancora sulla scena che l'indefinito, il potenziale, il latente spalancano le quinte dell'inconscio e dell'immaginario. Afferma Rosenberg:

King Lear was written for the stage, to stimulate sense, feeling and mind in a massive theatrical experience. Any evaluation must consider the artist's use of all his arousal materials. First, the written language — its texture and imagery, the raw stuff of the verbal poetry; then the visual and aural imagery — the theatre's poetry of sight and sound¹⁰.

La fluttuazione attorno a regioni di instabilità, disordine, caso, caos, opposte a quelle di ordine, regola, causa, scatena nel dramma una serie di conflitti che sembrano sfidare le leggi della rappresentazione proponendosi di rappresentare l'irrapresentabile, dire l'indicibile. E tuttavia, di nuovo attraverso un processo di contrapposizione, è

⁸ H. Granville Barker, *op. cit.*, p. 12.

⁹ Cfr. L. Curti, *Peter Brook e Shakespeare*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1984, p. 45.

¹⁰ M. Rosenberg, *The Masks of King Lear*, Berkeley, Un. of California Press, 1972, p. 1. Non è del resto un caso che, a parte la frequenza con cui si ritrovano esponenti linguistici connessi con il campo semantico della vista, il dramma comincia con l'asse verbale dell'apparire e del sembrare ('to seem', 'to appear') e si conclude con « We that are young shall never see so much, nor live so long » (V, iii, 324-325).

proprio l'ardua e continua narrazione scenica di quei conflitti a sottolineare l'urgenza di una dialettica dinamica fra l'occhio e il mondo rappresentato. Una dialettica di sguardi capace di portare in superficie la materia profonda e interstiziale del senso e rendere visibile, e quindi comprensibile (il doppio significato del verbo inglese *to see* è nel contesto del dramma quanto mai significativo), l'intensità dell'universo tragico rappresentato.

Non vedere, del resto, in *King Lear* equivale a non capire. La valenza plurima dell'asse tematico cecità/vista e l'insistenza posta nel dramma sulla necessità di *vedere*, trovano emblematico riscontro in un grande numero di segmenti scenici affidati al puro contenuto visuale. Essi danno forma a poetiche antagonistiche di sfida e alterità che si traducono, a livello performativo, nella messa in scena di un vertiginoso avvicinarsi di scontri fisici e di duelli. Essi irrompono sulla scena quando il linguaggio, ormai del tutto inadeguato a esprimere il dilagare delle tensioni e delle passioni, esplose scardinando 'ogni progetto verbale'¹¹. L'impossibilità di affidare al controllo razionale della forma retorica la ricomposizione della frattura tragica, scatena nel dramma un conflitto irriducibile che percorre ogni forma, ordine e piano dello spazio drammatico.

Il dramma diviso: retoriche dell'antitesi

« What two crowns shall they be? »

(I, iv, 154)

Innegabilmente il mondo di *King Lear* è un mondo dominato dal conflitto. Lo scontro di entità oppostive, che collidono sullo spazio scenico veloci e imprevedibili,

¹¹ Cfr. A. Lombardo, « Shakespeare e la tragedia della parola », in *Il Muro del Linguaggio*, Atti del X Congresso Nazionale AIA, a cura di L. Curti, L. Di Michele, T. Frank e M. Vitale, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, p. 11.

pervadono l'intera tragedia di momenti fortemente drammatici che si esprimono nella veemenza delle parole, nella tensione delle volontà contrapposte, nella fisicità palpabile dei corpi che si fronteggiano e si combattono fino alla fine.

L'estetica, essenzialmente barocca, della ricorrenza di figure antitetice, sia retoriche sia plastiche, si ritrova, cambiata nella forma o nell'enfasi, sia nel corpo testuale e retorico del dramma sia in quello iconico dell'edificio spettacolare. Il paradigma dell'antitesi e dell'elemento binario diventa addirittura struttura portante dell'intero disegno drammatico. Esso poggia, difatti, su un'impalcatura duale e sul ricorso costante all'azione duplicata e speculare che fa della divisione e della contrapposizione il suo principio strutturante. Il doppio *plot* si presta a rappresentare un'unica, gigantesca metafora di come la forma razionale dell'ambivalenza e dell'opposizione simmetrica delle parti possa esplodere sotto la spinta dell'irrazionale emotivo, del caos dinamico, della collisione di forze.

Non è del resto un caso che le prime battute del dramma configurano immediatamente l'antitesi Cornwall-Albany e annunciano la divisione e quindi dis-unione del regno di Lear:

Kent — I thought the King had more affected the Duke of Albany than Cornwall.

Glou. — It did always seem so to us; but now, in the division of the kingdom, it appears not which of the Dukes he values most; for equalities are so weigh'd that curiosity in neither can make choice either's moiety.

(I, i 1-5)

¹² Cfr. F. Angelini, *Il teatro barocco*, Bari, Laterza, 1979.

¹³ Cfr. M. Pagnini, *Shakespeare e il paradigma della specularità*, Pisa, Pacini, 1976.

¹⁴ Elton afferma: « The duality of Hamlet, as reflected, for instance, in his dictional iterations, develops in Lear into a structural principle ». « Double Plot in King Lear », in F. Kermode, *op. cit.*, p. 255.

¹⁵ Cfr. C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, London, Cambridge Un. Press, 1935.

Gli effetti della disunione si ripercuotono su ogni forma e carattere di simmetria. L'avvento del disarmonico e del conflittuale emerge con forza a partire dal tessuto più puramente linguistico che è attraversato da una semantica dello scontro che pervade il linguaggio dei personaggi con continui riferimenti a spade, bandiere, coltelli, forti, cavalieri, soldati, lance, armature. Ecco Lear: « Arms, arms, sword, fire! Corruption in the place! » (III, vi, 52-54); mentre amore e guerra entrano nello stesso campo semantico, si sovrappongono e si confondono nella dichiarazione d'amore di Regan ad Edmund:

General, take thou my soldiers, prisoners, patrimony;
Dispose of them, of me; the walls are thine;
Witness the world, that I create thee here
My lord and master.

(V, iii, 75-78)

Ma non è solo l'*imagery* testuale a connotarsi di una grana conflittuale; lo stesso corpo dialogico del dramma è veicolato da un linguaggio che tende a privilegiare l'uso retorico di parallelismi e antitesi, iperbolici duelli di parole volti più alla contrapposizione che alla comunicazione. Ancora in apertura del dramma, espresso il suo 'darker purpose'¹⁶, Lear dà l'avvio al rituale della divisione del regno che appare subito regolato dalla cifra della contesa anche se, inizialmente, solo dialettica. Ed è sotto questa luce che vengono presentate le sorelle Goneril e Regan. Dopo la dichiarazione d'affetto di Goneril, il rituale prevede la dichiarazione di Regan:

Reg. — I am made of that self metal as my sister,
And prize me at her worth. In my true heart
I find she names my very deed of love;
Only she comes too short.

(I, i 68-71)

¹⁶ L'edizione Arden, a cura di Kenneth Muir (ad essa fa riferimento questo studio), in nota spiega il 'darker purpose' di Lear come 'more secret intention'; ma non si può non cogliere l'ambivalenza del termine che si riferisce anche al campo semantico dell'oscuro che suona, qui, quasi come premonizione tragica e anticipazione del tema vista/cecità.

Le prime parole di Regan non sono rivolte alla manifestazione del suo amore per Lear, ma sono l'affermazione di una volontà che si misura e si confronta con quella dell'altra. Il sostantivo 'metal' introduce l'elemento della durezza, caratteristico della personalità di entrambe, e, in un certo senso, riconduce all'idea dello scontro, del duello. Qui è come se le armi del combattimento fossero, simbolicamente, rappresentate dalle stesse sorelle fatte, come le spade, di metallo.

È il turno ora di Cordelia, che, invece, inaspettatamente, si sottrae alla prova dialettica della contesa rituale, si sottrae alla verbalità; anche fidando nella forza del suo rapporto privilegiato con il padre:

Cor. (Aside) Then poor Cordelia!
And yet not so; since I am sure my love's
More ponderous than my tongue.

(I, i 75-77)

Ma anche nell'*aside* dell'eterea e spirituale Cordelia appare la quantificazione dell'amore data dall'aggettivo 'ponderous'. Nella contesa rituale Cordelia rifiuta l'arma prevista dal cerimoniale, il linguaggio statico della regalità, e ne sceglie un'altra, il silenzio, che tuttavia ha il suo peso, la sua corporeità. Il rifiuto della verbalità spezza l'equilibrio estetico della sacralità rituale e, irrompendo con forza nella ieraticità della scena, dà l'avvio a uno scontro che non è più disputa codificata ma lotta per il nulla e/o contro il nulla.

Sulla scena ha infatti luogo il primo scontro violento fra Lear e Cordelia proprio sul 'nothing'. Uno scontro che trasformerà Lear in un dragone infuriato: « Peace, Kent! Come not between the Dragon and his wrath » (I, i, 120-121). Successivamente, in risposta alle insistenze di Kent, Lear, fremente, da dragone si trasfigurerà in un arco teso pronto a scoccare: « The bow is bent and drawn; make from the shaft » (142). Da qui la sfida di Kent che, impavido, afferma « Let it fall rather... » (143), continuando a rivolgersi al re in un modo che trasformerà la disputa verbale in un primo accenno allo scontro fisico, quando le

parole, ormai saturate dalla loro stessa veemenza, lasceranno il posto alla spada sfoderata minacciosamente da Lear per punire Kent della sua impudenza.

La conflittualità del linguaggio si esprime in *King Lear* secondo un paradigma retorico che tende a ritualizzare e quindi a enfatizzare e allo stesso tempo contenere le spinte antagonistiche che agitano i personaggi; ma quando le parole si arrestano dinanzi alla soglia dell'indicibile e dell'inesprimibile si instaura nel dramma il passaggio dalla retorica del conflitto all'azione conflittuale. Si determina allora sulla scena la negazione della verbalità a favore della sola corporeità dello scontro fisico; e di ciò, nel testo, c'è ampia eco nella voce di Gloucester: « No words, no words: hush » (III, iv, 178); di Edgar: « I am sure on't, not a word » (II, i, 28); oppure del Fool: « I will hold my tongue » (I, iv, 192).

From word to s/word: gesti dell'antitesi

« Then, kill, kill, kill, kill, kill, kill! »
(IV, vi, 185)

La negazione della verbalità, dal primo fatale 'nothing' di Cordelia in poi, innesta nel dramma il paradigma del contrasto, dell'azione e della reazione, dell'indicibilità che si trasforma in opposizione fisica. Ed ecco irrompere in ogni atto di *King Lear* almeno uno scontro fisico o un duello che si declinano secondo una grammatica speculare di ripetizione e ridondanza.

Dopo un breve scontro fisico avuto nell'atto primo, Kent e Oswald, l'uno l'opposto e/o il doppio dell'altro, danno luogo, nell'atto secondo, ad un ennesimo conflitto. Dopo l'eccesso verbale del lungo catalogo di imprecazioni rivolto ad Oswald giunge, inesorabile, l'imperativo a combattere: « Strike, you slave; stand, rogue, stand; you neat slave, strike » (II, ii, 39-40). La scena, nell'economia speculare del dramma, funziona da contrappunto 'comico' al primo finto duello fra Edgar ed Edmund (sempre nell'atto

secondo) dove, similmente, Edmund, dopo la richiesta e lo scambio verbale: « Brother, a word; descend: brother, I say » (II, i, 19), ordina: « Draw; seem to defend yourself » (II, i, 30).

Nell'atto terzo va notato come anche l'accecamento di Gloucester, in sé un'azione molto forte, venga intervallato e amplificato dal duello fra Cornwall e il primo servitore. L'intera scena viene poi 'narrata' da un messaggero ad Albany e Goneril nella scena seconda del quarto atto; e nella stessa narrazione si indica il passaggio immediato, questa volta senza mediazione verbale, dall'opposizione (« oppos'd against the act ») all'azione del combattere (« bending his sword to his great master »):

Mess. — A servant that he bred, thrill'd with remorse,
Oppos'd against the act, bending his sword
To his great master; who, thereat enrag'd,
Flew on him, and amongst them fell'd him dead;
But not without that harmful stroke, which since
Hath pluck'd him after.

(IV, ii, 73-79)

È sempre rimanendo nella visuale dello scontro che si può leggere, ancora nel terzo atto, l'atteggiamento di Lear nella scena della tempesta che fa da eco e da scenario all'atmosfera di contrasto che permea l'intero dramma. L'azione di Lear viene questa volta anticipata narrativamente nel dialogo fra Kent e un 'gentleman':

Kent — I know you. Where's the King?
Gent. — Contending with the fretful elements;
Bids the wind blow the earth into the sea,
Or swell the curled waters 'bove the main,
That things might change or cease; tears his white hair,
Which the impetuous blasts, with eyeless rage,
Catch in their fury, and make nothing of;
Strive in his little world of man to out-storm
The to-and-fro-conflicting wind and rain...

(III, i, 3-11)

Lear combatte contro la furia degli elementi e contro la sua stessa natura in uno scontro che vede gli stessi elementi della pioggia e del vento scontrarsi specularmente

alle varie parti del suo io scisso e frammentato. Il vecchio re ingaggia in questo momento veri e propri duelli con tutti i suoi mondi interiori e conflittuali; duelli apparentemente non fisici, ma non per questo meno drammatici e violenti (i verbi 'contending', 'bids', 'tears', 'strive', sottolineano, del resto, la qualità conflittuale e gestuale della scena). Durante l'esposizione titanica alla tempesta sembra anche che Lear voglia allearsi con essa e usare i suoi 'executing fires' come arma nei confronti del mondo intero.

Come il terzo atto registra nella forza e nella centralità della scena della tempesta l'esplosione delle tensioni accumulate nel primo e nel secondo atto, così il quarto atto potrebbe essere considerato come la preparazione all'esplosione finale di tutti i conflitti e allo scioglimento dei *plots* che avverrà nel quinto e ultimo atto attraverso la guerra e il duello finale fra Edmund ed Edgar. E pur tuttavia, l'atto quarto riporta tutte le tensioni al limite estremo; Goneril e Albany sono già ai ferri corti e la rivalità fra le sorelle, entrambe gelose di Edmund, è ormai parte dell'intreccio.

Il duello è sempre nell'aria anche quando si incontrano, a Dover, Gloucester e Lear. Nel suo vaneggiamento cieco Lear sfida qualcosa o qualcuno in un'immaginaria tenzone:

... That fellow handles his bow like a crow-keeper: draw me a clothier's yard. Look, look! A mouse. Peace, peace! This piece of toasted cheese will do't. There's my gauntlet, I'll prove it on a giant... (IV, vi, 87-91).

Successivamente Oswald, da tempo sulle tracce di Gloucester per ucciderlo, lo ha finalmente trovato e sta per sfoderare la spada quando è costretto a sostenere un combattimento con Edgar che, travestito da contadino, lo colpirà a morte, simbolicamente, non con una spada ma con un volgare randello non prima di aver risposto alle sue aggressioni verbali con « Chill pick your teeth, zir » (IV, vi, 240).

Intanto si avvicina lo spettro della guerra. Il primo annuncio è dato da Edgar:

[10]

Edg. — Do you hear aught, sir, of a battle toward?

Gent. — Most sure and vulgar; every one hears that,
Which can distinguish sound.

Edg. — But by favour,
How near's the other army?

Gent. — Near, and on a speedy foot...

(IV, vi, 206-210)

La ripetizione 'hear', 'hears', connota la guerra di una qualità prima di tutto sonora. La battaglia si sente, circola nei suoni, nelle parole, nei dialoghi; ed è sempre più vicina sia negli eventi sia nella successione drammaturgica. Qui, alla fine del quarto atto è ancora con un dialogo, questa volta fra Kent e un 'gentleman', che viene anticipata la guerra che si prevede particolarmente sanguinosa e al cui esito è legato anche il destino di Kent:

Gent. — The arbitrement is like to be bloody. Fare you well, sir.

Kent — My point and period will be thoroughly wrought,
Or well or ill, as this day's battle's fought.

(IV, vii, 94-97)

Ed ecco che terribile e vicina, come era stato anticipato, sopraggiunge, nel quinto atto, la guerra civile allo stesso tempo simbolo e cassa di risonanza delle tensioni e

¹⁷ La rappresentazione di Brook, ad esempio, poggiava proprio sull'elemento sonoro e non visuale della battaglia e il 'device' teatrale (e nello stesso tempo la metafora che rimandava alla lettura brookiana dell'opera) era dato dal cieco Gloucester che, solo sulla scena, poteva unicamente ascoltare i suoni della battaglia e, attraverso essi, disperatamente immaginare lo sviluppo degli eventi. La scelta del punto di vista di Gloucester produceva, inoltre, l'estensione del suo accecamento al pubblico che si trovava, così, a condividere il 'sentire' di colui al quale è preclusa la vista. La scena della battaglia è stata, comunque, diversamente interpretata e rappresentata, sia in modo convenzionale, fidando nella spettacolarità dei costumi, dei tamburi, degli stendardi, tipici del 'pageant', cui seguiva l'emozione dei combattimenti singoli dei protagonisti, sia in modo più anticonvenzionale, come, per dare solo qualche esempio, il ballo stilizzato della rappresentazione di T. Nunn, o la battaglia velata della rappresentazione di G. Kozintsev.

[11]

dei valori opposti e conflittuali che agitano il mondo in armi di *King Lear*:

Glou. — Grace go with you, sir!

(*Alarum*; afterwards a retreat.)

Edg. — Away, old man! Give me thy hand: away!

King Lear hath lost, he and his daughter ta'en.

(V, ii, 5-7)

Le due battute fra Gloucester e Edgar creano nel testo il brevissimo spazio della battaglia che più che rappresentata è immaginata ed evocata. Il testo, infatti, sembrerebbe non suggerire alcuna visione della battaglia, ma soltanto il suono di essa (*alarum and retreat*), così da continuare nel gioco teatrale dell'artificio e dell'immaginazione¹⁸.

Nel dramma questo è un momento di forte ambiguità: un esercito francese, su suolo inglese, combatte per la giusta causa; ma l'ambiguità è soprattutto nello spirito caotico alimentato dai valori contrastanti che coabitano nei personaggi e nel dramma. La guerra, inoltre, ha fatto convergere tutti i personaggi a Dover, lì dove finisce la terra prima del mare, la terra di confine, simbolicamente lo spazio zero della scena teatrale, la terra di nessuno dove tutti si incontreranno e l'intreccio degli eventi raggiungerà la sua massima complicazione prima di avviarsi allo scioglimento finale.

Nella macrocornice della guerra e nello spazio iper-reale di Dover troveranno posto le estremizzazioni di tutti i conflitti; le tensioni trasversali dei due *plots* esploderanno frontalmente e troveranno espressione sintetica e simbolica nel duello finale fra Edgar ed Edmund.

¹⁸ Sulla simbologia di Dover Kozintsev osserva: «... In the play this is the place where the French army disembark (the natural beginning for a military campaign) and toward which (for understandable reason) the characters hurry, but it also symbolizes the end of the earth, beyond which lies emptiness, the eternal sea. This is the boundary of Britain. And it is a boundary which people reach, the boundary of life; the limits of strength, the end of the century». G. Kozintsev, *King Lear: The Space of Tragedy*, London, Heineman, 1977, p. 130.

Edgar vs Edmund: l'alterità dello sguardo

« La sfida, non il desiderio è al cuore della seduzione ».

(J. Baudrillard)

Il dramma volge al termine. Il duello finale decreta l'epilogo della guerra, rappresentando lo scontro tra valori positivi e negativi, fra traditori e traditi, figli e padri, fratelli e sorelle, pazzi e ciechi, ma soprattutto lo scontro di doppi che non sono più tali e si staccano violentemente in cerca di un'identità autonoma. Il duello tra Edgar ed Edmund diventa, allora, immagine simbolica dell'alterità che si sfida e instaura sulla scena l'ordine del visibile, lo spazio dello sguardo, del gesto, del silenzio.

Estrema metafora della bipolarità antagonistica, Edgar ed Edmund, dopo il primo falso duello ideato e quindi vinto da Edmund¹⁹, vengono visualmente scissi, durante

¹⁹ L'azione ha luogo nella prima scena del secondo atto, ma, per rintracciare le complesse dinamiche del rapporto tra i doppi antagonisti Edgar ed Edmund, è utile ritornare all'atto primo in apertura della scena seconda. Il soliloquio di Edmund tratteggia immediatamente, a grandi linee, la personalità del personaggio. Dopo poche battute fra Gloucester e il 'bastardo', questi consegna al padre una finta lettera che ha, in un simbolico scambio di ruoli, le parole e i pensieri propri di Edmund. Più avanti, sempre nella stessa scena, quando entra Edgar, Edmund decide di assumere un'aria da sospirante Tom o' Bedlam che, non a caso, è lo stesso ruolo che deciderà di impersonare Edgar in II, iii: «... And pat he comes, like the catastrophe of the old comedy; my cue is villaneous melancholy, with a sigh like Tom o' Bedlam» (I, ii, 131-133). Nell'atto secondo, come è stato detto, avviene il primo falso duello fra i due fratelli. Qui Edmund, che ha curato nei dettagli l'intera messa in scena si comporta come un regista che dirige e guida i movimenti del fratello/attore durante la *rappresentazione* del duello: « Draw, seem to defend yourself; now quit well. Yeld; come before my father. Light, ho! Here! Fly, brother. Torches! Torches! So, farewell » (II, i, 30-32). Nell'oscurità della scena è probabile che le due figure non siano facilmente distinguibili, ma tra l'ombra, come in un gioco di chiaroscuri emerge la voce di Edmund il cui uso dell'imperativo sottolinea, da un lato, la forza del suo ruolo e il predominio sul fratello, dall'altro, la vulnerabilità e mal-

l'intera rappresentazione, per seguire percorsi scenici diversi. Da allora Edgar, in quanto la parte più malleabile e indefinita del frammento diviso, si caratterizzerà lungo il sentiero del dramma per le molte varianti dei travestimenti e delle metamorfosi. Corpo non individuale, ma duale e fluido, sulla scena Edgar, senza mai incontrarsi con Edmund, dopo essere passato vorticosamente attraverso ruoli diversi, nel finale appare come il nobile campione in armi, il suo ultimo travestimento, il più vicino alla sua identità e a quella del fratello. Ma Edgar potrà rivelare e ricomporre la sua identità, per la prima volta dopo la prima scena del secondo atto, solo nel duello col fratello, nel ritrovamento e quindi nell'uccisione del suo doppio:

Let's exchange charity
I am no less in blood than thou art, Edmund;
If more, the more th'hast wrong'd me.
My name is Edgar, and thy father's son.

(V, iii, 166-169)

La rivelazione dell'identità è però preceduta da un lungo rituale eseguito da Edgar nei minimi dettagli. Ed ancora una volta, come si è visto, si dipana la retorica del conflitto che sancisce e prepara l'avvento della sola conflittualità fisica e corporea. Riecheggiando, in parte, la struttura del primo falso duello, questa volta è Edgar a curare la regia del duello nel gioco del *mirroring* secondo

leabilità di Edgar e l'indefinitezza dei contorni del suo personaggio. Ed è proprio grazie a questa indefinitezza che il personaggio di Edgar si presterà alle molte varianti dei travestimenti e delle metamorfosi che caratterizzano, soprattutto visualmente, il suo percorso scenico.

²⁰ Il personaggio di Edgar ripropone e rimanda, in maniera decisiva, al grande tema della metamorfosi e della vestizione/svestizione che attraversa *King Lear* a più livelli e in più direzioni. Sulle metamorfosi di Edgar J. F. Danby afferma: « Edgar, therefore slips from role to role. Poor Tom is followed by the peasant, the peasant by the gentleman, the gentleman by the shining champion, until finally Edgar is himself again, and, with Kent is made king of England ». J. F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber & Faber, 1949, p. 190.

[14]

il cerimoniale classico e spettacolare della tradizione cavalleresca:

Edg. — Before you fight the battle, ope this letter.
If you have victory, let the trumpet sound
For him that brought it: wretched though I seem,
What is avouched there...

(V, i, 40-44)

Intanto Regan, avvelenata da Goneril, esce di scena. Il duello al femminile fra le due sorelle fa qui da contrappunto alla contesa mortale che avverrà di lì a poco fra i due fratelli e instaura sulla scena il prevalere della forma mitica della sfida che non è più relazione dialettica ma elevazione di potenza delle relazioni, potenziamento delle poste in gioco, rifiuto di qualsiasi equilibrio finale.

Preparato dalla suspense di tre squilli di tromba e dall'atmosfera tesa e grave del cerimoniale del duello, ecco sopraggiungere Edgar. La seduzione visiva dell'atteso ingresso dell'attore, fulgido nella sua armatura e col volto coperto, ripropone la qualità estetica del rituale della contesa e anticipa e sottolinea la spettacolarità dell'azione del duello. Alla richiesta dell'araldo, di definire la sua identità²¹, Edgar risponde:

Know, my name is lost;
By treason's tooth bare-gnawn, and canker-bit:
I come to cope.

(V, iii, 120-123)

Ed è la negazione di ogni ulteriore tentativo di affidare alla singola nominazione la frammentazione multipla delle proprie identità. Il rifiuto della definizione nominale conduce, poi, inesorabilmente al rifiuto della verbalità che suona qui, di nuovo e per l'ultima volta, come una sfida per una contesa non più dialettica ma fisica e gestuale:

²¹ In questo momento Edgar esprime, inoltre, la rivalsa dei senza nome e dei ripudiati che in molti affollano il dramma. Edgar esprime, però, anche l'affermazione della nobiltà al di là del nome e del titolo, riprendendo, significativamente, la tematica propria di Edmund (in I, ii, 1-22).

[15]

Edg. — Draw thy sword,
That, if my speech offend a noble heart,
Thy arm may do thee justice; here is mine:
Behold, it is the privilege of mine honours,
My oath, and my profession...

(V, iii, 125-129)

Edmund avrebbe potuto sottrarsi al duello appellandosi alla regola di cavalleria che vieta di battersi con uno sconosciuto o con un rivale di rango inferiore, invece accetta la sfida affascinato dall'eloquio ma soprattutto dall'aspetto di Edgar; come, viceversa, era accaduto nell'atto secondo ad Edgar che, convinto dai modi e dalle parole di Edmund, si era fatto trascinare nel primo falso duello:

Edm. — In wisdom I should ask thy name;
But since thy outside looks so fair and war-like,
And that thy tongue some say of breeding breathes,
What safe and nicely I might well delay
By rule of knighthood, I disdain and spurn;
Back do I toss these treasons to thy head,
With the hell-hated lie o'erwhelm thy heart,
Which, for they yet glance by and scarcely bruise,
This sword of mine shall give them instant way,
Where they shall rest for ever. Trumpets, speak

(V, iii, 140-148)

Si ritrova qui la forma mitica della sfida e della seduzione²²; è la seduzione che li fa precipitare l'uno verso l'altro e li riunisce e li oppone in una sfida che raggiunge un culmine di intensità e di fascino. Ormai sulla scena domina la tensione dell'immanenza e l'universo del senso abbandona la profondità e sale in superficie risorgendo nell'ordine del visibile e dell'apparente. La parola è alle spade e il duello ha finalmente inizio.

A lungo intuita, preannunciata, attesa, ha ora luogo, fra Edgar ed Edmund, l'esplosione frontale che spezza definitivamente ogni traccia di specularità, distinzione o equivalenza. La spettacolarità del combattimento appaga le aspettative dell'immaginario e dà, inoltre, un ampio respiro

²² Cfr. J. Baudrillard, *L'altro visto da sé*, Genova, Costa, 1987.

al 'climax' della vendetta, della rivalsa sull'altro da sé, del duello archetipo tra fratelli.

L'In folio indica semplicemente « Alarum. Fights »; *In quarto* niente. Il tempo della narrazione è sospeso. Non ci sono più parole; il duello fra Edgar ed Edmund — allo stesso modo degli altri duelli che affollano il dramma, ma ad un grado, per così dire, esponenziale — si sottrae, questa volta del tutto, all'espressione grafica e/o orale; è un *gap* narrativo creato dalla mancanza verbale; è il gesto che trascende i limiti del linguaggio creando la dimensione, teatralmente amplificata, della sola azione fisica. La risoluzione degli eventi viene scenicamente affidata alla pura rappresentazione dei corpi che si fronteggiano e si scontrano nell'arena teatrale dando vita alla visione spettacolarizzata dell'epilogo di tutti i conflitti e di tutte le dualità che percorrono, freneticamente, il dramma fin dalla prima scena.

E dopo il duello, placato il clamore delle grida e delle armi, le morti si susseguono vertiginosamente rapide sulla scena di *King Lear*: Edmund, Goneril, Regan, Cordelia e infine Lear. Ancora una volta è alla forza del contenuto visivo che il dramma affida la sua conclusione. La scena, come un *tableaux vivant*, rimanda l'immagine fissa di un campo di battaglia dopo un combattimento, un luogo devastato, abitato solo da guerrieri e cadaveri. Tutto è ormai avvenuto ma è l'ultima, tragica icona di *King Lear* a lasciare nello spettatore la sensazione che qualcosa di inefabile rimane: la qualità fatale del 'nothing'.

La poesia visuale

« Lo sguardo è un mondo duale, un tratto duale, istantaneo, senza decifrazione ».

J. Baudrillard

Le ultime parole di Lear morente sono, emblematicamente: « Look there! Look there! » e l'insistenza a farci guardare ci indica la funzione del nostro ruolo di spettatori; la consapevolezza che abbiamo un rapporto este-

tico oltre che emozionale con le immagini che abbiamo di fronte.

È da questa prospettiva della poesia non solo verbale ma visuale di *King Lear* che si possono osservare i molti momenti più puramente spettacolari del dramma, i momenti in cui l'azione scenica prende il sopravvento sulla parola, il linguaggio abdica di fronte all'incalzare delle passioni che esplodono nello scontro fisico e nel duello. Il duello, come si è visto, porta con sé la sospensione della verbalità, il superamento della contesa dialettica, il gesto, dalla qualità fatale, che oppone alla disunione multipla degli attanti la risoluzione unica, definitiva e irrevocabile.

Sapientemente localizzati, in genere, dopo i momenti più statici del dramma, i duelli rappresentano dei veri e propri 'climax' che creano un'immediata risposta di tipo emozionale. Il duello è, in effetti, una delle risorse sceniche maggiormente usata in quasi tutti i drammi shakespeariani poiché la sua esecuzione creava di per sé un'azione teatralmente amplificata. Nella rappresentazione del duello, oltre al forte impatto visivo dell'effetto scenografico delle armature e del colore degli stendardi e delle bandiere, l'enfasi è posta anche sulla spettacolarità della coreografia dell'azione; i vari personaggi, che in quel momento affollano la scena, si dispongono, probabilmente, in circolo o sulle schiere laterali creando visualmente l'arena dello scontro e la cornice fisica ed emotiva ai movimenti dei duellanti che, a loro volta, si combattono disegnando in quello spazio delle vere e proprie danze. Nel teatro elisabettiano, poi, alcuni spettatori erano seduti ai bordi della scena e, forse coinvolti nell'azione, si spostavano adeguandosi ai movimenti degli attori. Mescolando l'azione rappresentata con l'azione reale, essi accentuavano la pericolosità della situazione e la suspense del duello contribuendo, così, a creare visualmente ed emotivamente un 'climax' ancora più potente.

Estremamente funzionale scenicamente, il duello è dunque un'azione spesso presente nei drammi di Shakespeare (*Macbeth*, *As You Like It*, *Romeo and Juliet*, *Twelfth Night*, tra gli altri); ma, accanto ad *Hamlet*, è *King Lear*

che lo contiene come un elemento spettacolare ricorrente; ed è proprio lo spazio dello scontro fisico e del duello che afferma nel testo l'ampio margine del corporeo, del sonoro, del tattile che si apre alle riscritture sceniche offrendo un *gap* linguistico da colmare con la poesia teatrale della vista e del suono.

Allo spettatore di *King Lear* viene ripetutamente richiesto di guardare la sequenza dei combattimenti e dei duelli che affollano incessantemente la scena; ma l'insistenza e la ridondanza degli scontri, anche se rendono apparente la conflittualità del mondo di Lear, non la risolvono mai. Si combatte sempre per il 'nulla'. E mentre Gloucester sentenza: « If it be nothing, I shall not need spectacles » (I, ii, 35-36), paradossalmente l'intero edificio spettacolare fa proprio del *nothing* il suo propellente retorico ed estetico.

Dal primo scontro violento fra Lear e Cordelia, che è uno scontro sul nulla — dove il nulla sta per l'impossibilità, la mancanza o il rifiuto della verbalità —, si determina nel dramma lo slittamento dal razionale controllo della convenzione retorica all'esplosione incontrollata dell'irrazionale emotivo e della fisicità. Si assiste allora al ribaltamento dall'armonico al disarmonico, dall'ordine gerarchico al caos e alla frantumazione dei codici, dalla simmetria delle parti e delle relazioni alla dinamica oppositiva del conflitto e del duellare.

L'intero conflitto tragico, proprio perché scaturito dal *nothing*, e quindi da un'assenza, preclude qualunque catarsi²³. Ciò produce sulla scena un effetto straniante che, avvolgendo il dramma in una sospensione di senso, indica il passaggio ad un'altra logica, quella del simbolico e dell'immaginario che lascia come unico contenuto manifesto la visione ripetuta e reiterata dei corpi dei duellanti; corpi colpiti, mutilati, travestiti che si fronteggiano e si combat-

²³ Anche W. Knight osservava che « the tragedy is most poignant in that it is purposeless, unreasonable », *The Wheel of Fire*, London, Methuen, 1954, p. 174.

tono nello spazio iperreale della rappresentazione. Un frenetico avvicinarsi di scontri di cui si è perso origine e causa; duelli che si cristallizzano nella loro immagine per diventare simulacro del conflitto; schegge iconiche, che penetrano la sensibilità di chi guarda con tutta la potenza espressiva dell'eccesso barocco, dell'iperbole semantica del frammento, del pezzo staccato²⁴.

²⁴ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980.

TIMON OF ATHENS O DELLE OPPOSIZIONI

di
Maria Giuseppina Mossa

L'opera è senza centro, proprio perché intrinsecamente polifonica, e quindi senza soluzione.

(A. Serpieri, *Retorica e immaginario*)

Il rifiuto di un testo ideale

La parola « testo » è stata talmente usata ed abusata che ha perso quel profondo significato di cui è portatrice. Testo, dal latino « texere », significa tessuto quindi trama, una fitta rete, composta di diversi fili, della quale non è, pertanto, facile riconoscere e comprendere l'ordito. Lungi dal volere intendere con questa parola soltanto il testo letterario o drammatico, il termine è, infatti, neutro e non definisce il genere, in questa sede, saranno oggetto di analisi due testi, uno drammatico e uno spettacolare, che verranno attraversati da una lettura volta a cogliere i diversi piani che variamente si articolano sullo spazio testuale.

L'atto d'interpretare un testo non è rintracciare un senso. È, bensì, un processo, un viaggio in una realtà sconosciuta dove è impossibile stabilire e fissare una volta per tutte un significato:

In questo testo... si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale¹.

Tale osservazione tanto più è felice se oggetto di analisi sono i drammi di Shakespeare: opere composite, galassie

¹ R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, p. 11.

sconosciute, sempre nuove e sorprendenti ogni qualvolta le si ri-visita. Consapevole di tale complessità, Peter Brook, regista di diverse opere shakespeariane, si è sempre preoccupato, fra l'altro, di mostrarne la pluralità. In particolare, quando decise di rappresentare, nel 1974 a Parigi, *Timon of Athens*, egli evitò accuratamente di evidenziare un significato e un senso definitivi, poiché la varietà delle immagini e dei temi proposti rendevano il testo denso ed imprevedibile, resistente a qualsiasi forma di riduzione e semplificazione, come egli stesso dichiara:

Il faut admettre qu'une pièce de Shakespeare n'est qu'une longue phrase... Il n'y a pas d'action linéaire, construite, pas de personnage à la psychologie claire et simple, c'est à dire conventionnelle. Les lieux et les heures changent parfois... à l'intérieur de ce qui paraît être une scène... Toute tentative de mise en ordre schématise et appauvrit².

Tuttavia, le caratteristiche del *Timon* sottolineate da Brook, spesso, hanno fatto sì che l'opera venisse considerata incompleta, incoerente e, persino, apocrifa³. È questo un atteggiamento comune tra i critici, sempre alla ricerca di un testo ideale, considerato tale soltanto se rientra in quei canoni stabiliti a priori. Nel momento in cui questi elementi sono assenti, il testo viene considerato intrattabile ed illeggibile e si perde di vista quella che potrebbe essere una delle caratteristiche del dramma ossia una certa reticenza del testo a farsi inscrivere in questo tipo di interpretazione. A tal proposito J. Rose osserva:

Paradoxically, interpretation can only advance when resistance is seen not as an obstacle but as a process⁴.

² P. Brook in W. Shakespeare, *Timon d'Athènes*, trad. francese di J. C. Carrière, Paris, C.I.C.T., 1974, p. 8.

³ Sull'argomento cfr.: P. Edwards, *Shakespeare. A Writer's Progress*, Oxford, O.U.P., 1986; R. Speaight, *Shakespeare. The Man and his Achievement*, London, J. M. Dent, 1980; G. L. Evans, *The Upstart Crow*, London, Methuen, 1982.

⁴ J. Rose, « Sexuality in the reading of Shakespeare », in J. Drakakis (a cura di), *Alternative Shakespeares*, London, Methuen, 1982, p. 116.

Peter Brook ha fatto di tale 'resistenza' uno dei caposaldi della sua rappresentazione del *Timon*. Infatti, il dramma per Brook non ha una struttura lineare ma è piuttosto un testo plurale, una costruzione prismatica variamente articolata, e composta di diversi piani, da più dimensioni e diverse realtà:

The power of Shakespeare's plays is that they present man simultaneously in all his aspects: touch for touch we can identify and withdraw... Kaleidoscopically one section of the play mirrors the other; it is accepting the prism as a whole that its meanings emerge⁵.

Il parallelo con il prisma esprime lo spessore drammatico del *Timon* caratterizzato com'è dalla compresenza di svariati punti di vista, diversi fra di loro. Questa figura poliedrica è un'immagine fondamentale in quanto Brook, nella sua messa in scena del *Timon of Athens*, è stato particolarmente attento a sviscerare il dramma in tutta la sua 'polifonicità' dando corpo sulla scena ad un vero e proprio concerto di forme e segni che ricorrono, si evolvono e, in alcuni casi, si trasformano; dunque, il prisma, in quanto specchio rifrangente, diviene simbolo di una realtà priva di centro ma non per questo priva di significato, anzi in essa i sensi vengono amplificati in quanto struttura policentrica e multiforme che rinvia ad innumerevoli immagini e segni:

It is dynamic insofar as it is charged with an endless series of meaningful facets...⁶.

Ed è, forse, questa struttura non-rigida, fortemente simbolica ed indefinita che Brook ha tenuto presente sia nel corso della sua rappresentazione sia in un momento antecedente quando cioè decise di far tradurre il dramma in francese contemporaneo da Jean-Claude Carrière. Il lavoro

⁵ P. Brook, *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin, 1968, pp. 98, 100.

⁶ D. Williams, « A Place Marked by Life », in *New Theatre Quarterly*, I, Feb. 1985, p. 41.

di traduzione, infatti, ha messo in evidenza quanto finora si è detto ossia la pluralità testuale rintracciabile fin dalla struttura della frase shakespeariana che è articolata, come ha affermato Carrière, come una sorta di 'collage', un complesso reticolo di parole che si irradiano, propagando il significato/i da un punto centrale in direzioni diverse. In altre parole, il significante non trova la sua immediata controparte in un significato. Nel testo non esiste, infatti, un rapporto univoco tra significante e significato ma quest'ultimo è continuamente rinviato. In questo dramma shakespeariano, infatti, la parola non ha mai un unico significato ma è conduttrice di un'infinita gamma di sfumature, evoca e suggerisce 'profumi diversi':

La longue phrase de Shakespeare, en sa course libre, est jalonnée de mots rayonnants qui éclatent soudain, riches de sens divers, d'images, de parfums différents⁷.

La parola shakespeariana è qualcosa che vibra e in quanto tale non può essere ridotta ad un unico significato, non può essere cristallizzata in un'unica valenza semantica:

Shakespeare non è un autore ma una parola in codice che indica una serie di impulsi dai molti significati, anteriori ai livelli verbali. Le parole ci sono, centinaia di migliaia, e sono come una sottile pellicola di fili correlati, una ragnatela, e come le foglie di tè al fondo di una tazza o il volo delle rondini possono essere lette in modi infiniti⁸.

Pertanto, non è possibile affermare una volta per tutte ciò che l'opera vuol dire. Ciò che interessa, infatti, non è la scoperta di un senso ultimo ma il processo di dilazioni, rinvii, contatti, variazioni e distacchi che si stabiliscono in un dato momento e in un determinato luogo tra il testo e il suo fruitore:

Nella scrittura molteplice, in effetti, tutto è da districare, ma nulla è da *decifrare*, la struttura può essere seguita, « sfilata »

⁷ J. C. Carrière, *op. cit.*, p. 9.

⁸ Lidia Curti, *Peter Brook e Shakespeare*, Napoli, Aion, 1984, p. 6.

(come si sfilava la maglia di una calza) in tutti i suoi... piani, ma non esiste un fondo; lo spazio della scrittura deve essere percorso, non trapassato; la scrittura esprime costantemente un certo senso, ma sempre in vista della sua evaporazione: essa procede sistematicamente a una sorta di « esonero » del senso⁹.

Al pubblico, infatti, non viene chiesto di scoprire il significato ultimo del testo né di prendere posizione pro o contro questo o quel personaggio. Ciò che importa, secondo Brook e i suoi collaboratori, è che si possa stabilire, attraverso la combinazione delle varie sensazioni e percezioni che il fruitore riceve dal testo, un contatto unico ed irripetibile:

For the spectator, the result is of having witnessed a magical and unique event of celebration, a 'fiesta' created in and for the specific moment¹⁰.

Fu per favorire tale momento che Brook decise, fra l'altro, di rendere il *Timon of Athens* accessibile al pubblico contemporaneo. Il dramma infatti fu attualizzato da un punto di vista formale e stilistico: gli arcaismi presenti nel testo cinquecentesco furono eliminati e sostituiti con vocaboli attuali e tutte le battute in versi furono trasformate in prosa. Nella nuova versione, Brook fece tagliare tutte quelle frasi che esprimevano compianto o ammirazione nei confronti di Timon sia per enfatizzare il mistero che adombra l'eroe sia perché il pubblico fosse libero di penetrare il testo, mostrato in tutta la sua complessità, seguendo il filo delle proprie associazioni e delle proprie emozioni.

Il coinvolgimento e la partecipazione attiva degli spettatori fu uno fra i più importanti obiettivi che Brook si propose di raggiungere. Il regista desiderava inoltre rendere l'opera accessibile a tutti i tipi di spettatori, dall'intellettuale all'operaio. In altri termini, egli si prefiggeva di 'riunire la comunità' che può e deve essere raggiunta tramite le infinite possibilità della frase shakespeariana:

⁹ R. Barthes, *Il Brusio della Lingua*, Torino, Einaudi, 1986, p. 55.

¹⁰ D. Williams, *op. cit.*, p. 41.

Chaque phrase peut être perçue à différents niveaux chaque niveau touche une partie du public, et ce public, dans sa complexité, reflète la vie toute entière... rassembler la communauté, dans toute sa diversité, au sein de la même expérience¹¹.

Per raggiungere i diversi livelli del pubblico egli non utilizzò un unico registro stilistico ma cercò di unire le forme e gli stili più disparati che vanno dal montaggio secondo la tecnica fotografica all'uso della terza dimensione con gli effetti prospettici, a diversi generi filmici come ad esempio il western, ai riti e alle tradizioni orientali, al teatro popolare esperito all'estero nonché a quello elisabettiano¹².

Attraverso la riscrittura del *Timon* Brook ha fatto sì che il testo shakespeariano potesse essere fruito anche nella nostra epoca dando la possibilità di ri-viverlo e ri-attraversarlo. Ignorando le nozioni di estetica, di unità e gusto, in vista di una sensibilizzazione del pubblico contemporaneo, egli ha ri-scritto il dramma per favorire e sollecitare il piacere del testo senza per altro stravolgerne l'essenza:

...un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come finora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione...¹³.

¹¹ P. Brook, *Timon d'Athènes*, cit., pp. 6-7.

¹² Sull'argomento cfr. M. Billington, «From Artaud to Brook and back again», *The Guardian*, 8 Jan. 1976. Per quanto riguarda il genere western, questo viene in mente durante la scena del processo quando Alcibiades, che è un guerriero, assume una posizione assiale o frontale rispetto ai suoi interlocutori/nemici, come accade appunto nel film western durante il duello con le pistole.

¹³ R. Barthes, *Il brusio della Lingua*, cit., p. 56.

Timon o la metafora del sole: l'alto in Shakespeare

Timon of Athens si suddivide in due momenti fondamentali, totalmente diversi e antitetici fra di loro. Infatti, se nella prima parte predomina un clima brillante, vivace e fiabesco, nella seconda si assiste a un rigido cambiamento: la magica atmosfera precedente scompare lasciando che toni cupi e grotteschi prendano il sopravvento. Nel nuovo contesto alcuni personaggi si trasformeranno proponendo un'oscura e più greve visione delle cose e dell'esistenza. Tuttavia il passaggio dall'una all'altra concezione, dall'una all'altra sezione del *Timon*, è interpolato da due scene chiave che introducono gradualmente la seconda sequenza di avvenimenti, preparando lo spettatore all'imminente spostamento di tempo, luogo e azione.

Nella prima parte Shakespeare ci presenta il protagonista — Timon — nel momento della sua apoteosi paragonando la sua esperienza di prodigo al corso del sole:

You must consider that a prodigal course
Is like the sun's...

(III, iv, 12-13)¹⁴

Alla metafora del sole, associata alla grandezza dell'eroe, rinviano le parole appassionate con cui un personaggio — il poeta — nella prima scena dell'atto primo commenta il ritratto di Timon, eseguito in suo onore dal pittore:

Admirable! How this grace
Speaks his own standing! What a mental power
This eye shoot forth. How big imagination
Moves in this lip!

(I, i, 30-33)

In questo modo Shakespeare anticipa la magnificenza dell'eroe non ancora comparso sulla scena, il potere magnetico del suo portamento che attrae chiunque gli si avvicini.

¹⁴ D'ora in avanti tutte le citazioni riguardanti il dramma si intendono tratte da W. Shakespeare, *Timon of Athens*, London, The Arden Shakespeare, Methuen, 1982.

Diversamente dalle altre opere in cui Shakespeare contestualizza, da un punto di vista storico, i suoi eroi informandoci del loro passato — si pensi ad Hamlet che è un principe della corte danese, a Prospero, duca di Milano, a Lear, re di Bretagna — in *Timon of Athens* il drammaturgo non fornisce alcun tipo di sfondo nemmeno per i personaggi principali. In particolare di Timon non si sa nulla. Dell'eroe ci viene raccontato il suo presente, la sua qualità di prodigo e benefattore, ancor prima che compaia sulla scena, attraverso i commenti di due personaggi. Ciò che sappiamo è quanto vediamo concretizzarsi davanti ai nostri occhi e nella nostra immaginazione ossia gli atti di generosità dell'eroe e, più avanti, l'estrema ricchezza. Timon è il prediletto della Fortuna ed è questa la realtà che egli vive nella prima parte del dramma:

I have upon a high and pleasant hill
Feign'd Fortune to be throne'd. The base o'th' mount
Is rank'd with all deserts, all kind of natures
That labour on the bosom of this sphere
To propagate their states. Amongst them all,
Whose eyes are on this sovereign lady fix'd,
One do I personate of Lord Timon's frame,
Whom Fortune with her ivory hands wafts to her,
Whose present grace to present slaves and servants.
Translates his rivals.

(I, i, 65-74)

La ruota della Fortuna è un'icona fondamentale in Shakespeare e, in particolar modo, in *Timon of Athens* dove verrà esperita in tutta la sua interezza, dall'alto verso il basso. Tuttavia, in questa prima parte del dramma non ne conosceremo che l'aspetto positivo. Infatti, in principio, predominano condizioni di agiatezza estrema e Timon è al centro dell'azione e del suo mondo, come annunciano i versi del poeta nel succitato esempio; intorno a lui ruotano tutti gli altri personaggi che godono della sua prodigalità e del suo liberalismo. Egli è pronto ad intervenire quando qualcuno ha bisogno di aiuto; infatti, pagherà il debito di Ventidius (I.I. 106), coprirà la parte di denaro mancante al suo servo per poter sposare la figlia del vecchio ate-

niese (I.i. 146-148) e regalerà un gioiello al pittore; tutto questo perché, come egli stesso dice, non si può abbandonare un amico al momento del bisogno, in virtù di quel legame ('bond') che unisce gli uomini:

This gentleman of mine hath serv'd me long
To build his fortune I will strain a little
For 'tis a bond in men.

(I, i, 145-147)

Così facendo Timon afferma la sua qualità di centro, riunendo in sé ideali e referenti forti che hanno per l'eroe valenza, oltreché efficacia, assoluta e incondizionata. L'attività di benefattore sembra porsi al di sopra di tutto; infatti, egli non vuole vedere e conoscere nessun'altra realtà al di là dei valori e delle aspirazioni sociali di cui si fa carico e portavoce. L'apoteosi di tutto questo idealismo è il primo banchetto cui partecipano tutti. È la festa del mondo di Timon e la festa dei sensi (I. ii. 119-120) durante la quale si svolge un *masque* condotto da Cupido e dalle Amazzoni. I sensi e l'estrema ricchezza, sono i segni predominanti di questa scena in cui sembra emergere una certa atmosfera erotica:

... we are lost in a riot of display, a gold-mist of romance and pleasure of the senses. The setting is brilliant, the wealth apparently inexhaustible the pleasure free¹⁵.

Il brusio delle voci in stato di ebrezza, il tintinnio dei bicchieri che si toccano, il *masque* di forte sapore orientale, evocano benessere e ridondanza. Il banchetto, che ricorda inoltre i festini sfrenati praticati nell'antica Grecia, nella sua opulenza, sensualità ed eroticità sembra essere dominato dall'elemento dionisiaco: « Sotto l'elemento del dionisiaco non solo si restringe il legame fra uomo e uomo, ma... egli sente se stesso come dio, egli si aggira ora in

¹⁵ G. W. Knight, *The Wheel of Fire*, London, Methuen, 1949 (1930), p. 209.

estasi e in alto, così come in sogno vide aggirarsi gli dèi »¹⁶. Nel contesto del festino non vi sono schemi gerarchici da rispettare, tutti possono partecipare e i personaggi intervengono non per il ruolo che essi occupano nella società ma perché Timon ama circondarsi di amici:

No porter at his gate
But rather one that smiles and still invites
All that pass by.

(II, i, 10-11)

Alla sua festa Timon invita tutti mostrando la sua aspirazione ad una realtà sociale in cui vengano meno le rigide gerarchie sociali, così importanti in epoca elisabetiana, in nome dell'amicizia e della benevolenza di cui egli stesso è artefice. La sua prodigalità è, infatti, decantata continuamente ed è oggetto di conversazione tra i vari personaggi che fungono quasi da amplificatori e divulgatori verbali del tema della bontà, connotato fin dall'inizio di un'aura magica:

See
Magic of bounty, all these spirits thy power
Hath conjur'd to attend!

(I, i, 5-7)

Sia la prima che la seconda scena sono disseminate di frasi ineggianti alla generosità di Timon, alla sua ricchezza e alla sua nobiltà d'animo¹⁷. Egli è, infatti, continuamente circondato dai suoi ospiti insieme ai quali si lascia andare al banchetto dei sensi, alla musica, alle danze, al vino e ai raffinati cibi. L'eroe non vede e non ascolta gli avvertimenti di Flavius, il servo fedele, né il cinismo di Apemantus il quale, in una delle sue tante incursioni retoriche, preannuncia l'incipiente rovina:

Men shut their doors against a setting sun.

(I, i, 141)

¹⁶ F. Nietzsche, *La Nascita della Tragedia*, Milano, Adelphi, 1984, (1876), p. 25.

¹⁷ Cfr.: I, ii, 5-6, 14, 74, 82-85, 207.

Tuttavia l'effetto magico del banchetto non perderà la sua efficacia poiché nessuno prenderà sul serio le parole del cinico e del servo. Le premonizioni di Apemantus e le osservazioni di Flavius, in altre parole, non distruggono l'illusione drammatica della scena come vuole D. Mehl¹⁸ ma come vedremo, creano ambiguità. Il pubblico resta, cioè, in bilico tra l'atmosfera armoniosa del festino, simbolo di solidarietà tra gli uomini, di ricchezza e benessere e la diversa realtà prospettata dal cinico e dal servo. Weimann, contrariamente a quanto sostiene Mehl, afferma:

... for through this mode the audience is drawn into the tensions, between the feast and reality, between words and their meanings, flattery and criticism, enchantment and disenchantment. Of course Apemantus cannot simply tell the audience what to think; his vicious bitterness can hardly be taken at face value. He can, however, through his well-articulated counterperspective, expand the audience's awareness and establish new, perhaps deeper and more comprehensive dramatic tensions that in their turn expand the meaning of the play as a whole¹⁹.

Ma probabilmente il mondo del banchetto, auspicato da Timon, non si realizzerà mai più. Infatti, dopo la scena della festa, che rappresenta la punta massima della glorificazione di Timon e del benessere della sua società, inizia a delinearsi la linea discendente di un ipotetico grafico che si dilata clamorosamente quando l'eroe abbandona la città. Ma vediamo ora come Brook ha realizzato questa prima parte del dramma.

Il gioco delle superfici sulla scena delle Bouffes du Nord

Rifacendosi, fra l'altro, alla tradizione teatrale cinquecentesca Brook ne sfrutta al massimo le potenzialità ed incentra tutta la scrittura spettacolare del *Timon of Athens*

¹⁸ D. Mehl, *Shakespeare's Tragedies*, Cambridge, C.U.P., 1986, p. 204.

¹⁹ R. Weimann, *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theatre*, Baltimore, The John Hopkins U.P., 1977, p. 226-227.

sull'attore e sullo spazio che, come sappiamo, sono due elementi fondamentali nell'economia della rappresentazione elisabettiana²⁰. Sebbene avesse scelto come sede del suo spettacolo un tradizionale teatro all'italiana, egli non utilizzò il palcoscenico a cornice, che fu murato, ma lo spazio un tempo destinato all'orchestra: un'area semicircolare delimitata da alcune file di panche disposte anch'esse a semicerchio²¹. Il luogo dell'azione è, dunque, un'ampia area vuota, circolare, priva di ogni riferimento spazio-temporale come, appunto, il palcoscenico elisabettiano: « Non specific, neutral and open, it possesses the freedom and the infinite transformability of the non-localized Elizabethan stage »²².

Tale assetto favoriva un contatto più diretto tra attori e spettatori e una maggiore concentrazione del pubblico, coinvolto così anche fisicamente. Per enfatizzare l'importanza del pubblico e la particolare struttura dello spazio, gli attori all'inizio dello spettacolo, descrivono un cerchio

²⁰ L'atteggiamento di Brook verso il teatro elisabettiano va oltre l'imitazione pedissequa delle convenzioni cinquecentesche. L'esigenza di rifarsi a Shakespeare ed al suo teatro è motivata, infatti, da ben altri fini come egli stesso dichiara: « Our need in the post-Brecht theatre is to find a way forwards back to Shakespeare », *The Empty Space*, cit., p. 98.

²¹ La scelta di questo teatro, le Bouffes du Nord, non fu casuale ma legata da un punto di vista drammatico alle opere che vi mise in scena a partire dal 1974. Infatti *Timon of Athens* e gli altri drammi lì rappresentati, trattano storie di mondi in rovina, in transizione. Allo stesso modo le Bouffes du Nord è un vecchio teatro derelitto, in decadenza. Quando Brook lo riscoprì lo lasciò, non a caso, così com'era perché ciò avrebbe contribuito a creare uno stato di precarietà nello spettatore. L'aspetto generale del teatro avrebbe contribuito ad impedire che le impressioni dello spettatore si assopissero. Il teatro, infatti, non fu restaurato ma subì solo pochi ritocchi, la giustapposizione di elementi vecchi e nuovi avrebbe determinato sensazioni contraddittorie; il pubblico sarebbe rimasto in bilico tra costruzione e decostruzione. Sull'argomento vedi G. Banu, C. Marienstras, « 'Timon d'Athènes' et sa mise en scène par Peter Brook », in *Les Voies de la Création Théâtrale*, Paris, V, 1976.

²² D. Williams, *op. cit.*, p. 40.

con alcuni cuscini sui quali siedono assumendo lo statuto di pubblico ideale. Subito dopo essi abbandoneranno questo ruolo per assumere definitivamente ciascuno la propria parte. La posizione degli attori all'interno dello spazio è, infatti, emblema, come nel teatro elisabettiano, della funzione che un determinato personaggio svolge nell'economia della rappresentazione. Weimann, ad esempio, parla di azioni e scene *localized* o *illusionistic* e *neutral* o *non-illusionistic*: nel primo tipo rientrano i personaggi di alto rango, che non rivolgono i loro discorsi direttamente al pubblico, nel secondo i buffoni e i cinici che, al contrario, attraverso gli a-parte, i giochi di parole e i proverbi creano un filo diretto con gli spettatori²³. Allo stesso modo Brook, per evidenziare la funzione primaria che il protagonista — interpretato da François Marthouret — svolge all'interno della società, utilizza il cerchio, il cui nucleo è infatti occupato da Timon. Questo ruolo gli viene attribuito non appena l'eroe — proveniente dalla fossa retrostante l'area d'azione — giunge sulla scena dove viene accolto da una serie di rumori, brusii e bisbiglii proprio come accade quando arriva una stella del cinema o, appunto, un leader:

Les amis descendent quelques marches pour accueillir Timon, qui ensuite monte rapidement de la fosse... Il est presque invisible à l'intérieur du group qui l'entoure et l'accapare²⁴.

In altri termini, Timon accetta il ruolo centrale che i suoi amici gli impongono circondandolo e, allo stesso tempo, lo assume in quanto afferma in questo modo il suo statuto di prodigo e filantropo. Egli è quindi il centro propulsore, il polo d'attrazione all'interno della società che lo segue e l'asseconda in quanto attratta dal magnetismo che il suo portamento sprigiona:

How this lord is followed!
You see this confluence, this great flood of visitors.
(I, i, 39-42)

²³ R. Weimann, *op. cit.*, pp. 221-222.

²⁴ G. Banu, R. Marienstras, *op. cit.*, p. 77.

L'unico personaggio che lo osteggia, come abbiamo visto, è Apemantus²⁵. E Brook sottolinea tale funzione di contrasto, anche in questo caso, servendosi del cerchio; partendo dallo spazio praticabile alle spalle della platea — il cui punto di vista egli assume — Apemantus si dirige verso il cerchio per farlo esplodere mediante le sue parole:

During the performance, he is always to be found outside or on the fringes of the circle, observing and judging like the spectators with whom he allies himself²⁶.

La sua posizione è quindi opposta rispetto a quella di Timon. Infatti, se quest'ultimo assume e, allo stesso tempo, si lascia imporre il centro del cerchio, Apemantus, al contrario, ha un atteggiamento di distacco rispetto alla società per poter vedere le cose intorno a lui in modo diverso:

The isolated characters... become aware of what is happening, and speak for us because... they see the action around them as a spectacle²⁷.

Tuttavia Apemantus non cambierà lo stato delle cose in quanto egli adempie ad una funzione retorica e non ha

²⁵ C. Marienstras non approva la scelta, da parte di Brook, di un attore di colore — Malick Bagayogo — per l'interpretazione di Apemantus; il regista, secondo Marienstras, ha voluto concentrare le simpatie del pubblico su questo personaggio quasi adescando gli spettatori a dare il proprio beneplacito. Secondo il critico, Brook fa leva sul colore della pelle dell'attore per trattare problemi molto delicati come l'emarginazione razziale e sociale: «...en jouant sur diverses formes de marginalité... critiquant la richesse, il joue sur sa couleur, notifie sa clochardisation, exalte une ascèse de la pauvreté», *op. cit.*, p. 25.

²⁶ D. Williams, *op. cit.*, p. 44.

²⁷ N. Frye, *op. cit.*, p. 99. Vedi anche R. Weimann, *op. cit.*, pp. 221-222: «...somewhere in between the socially and spatially elevated... Timon and the audience, stood characters less inclined to accept the assumptions — social, ideological, and dramatic — of the localized stage. These characters... offered a special perspective to the audience».

quindi alcuna incidenza sull'azione drammatica. L'unico reale tentativo di infrangere il cerchio sarà effettuato dallo stesso Timon in occasione del secondo banchetto in seguito alla scoperta dell'ipocrisia dei suoi amici; per compiere quest'azione Timon assumerà, per un momento, il ruolo di Apemantus realizzando, anche se inutilmente, la rottura di quel cerchio che il cinico aveva cercato di infrangere fin dal primo momento:

Pendant le premier banquet, il [Apemantus] se glisse au milieu du cercle d'où il profère ses blasphèmes sans résultat aucun: la cassure n'a pas lieu, l'homogénéité du cercle renfermé sur lui-même finit par l'exclure de ce centre sans cesse revendiqué. Son échec, on le juge par rapport à Timon qui, pour le second banquet, occupera le centre avec un but similaire, mais fera, lui, voler en éclats le cercle dangereux²⁸.

Il cerchio successivamente si riformerà non intorno a Timon ma intorno al denaro da lui trovato nel deserto.

Il rapporto di imposizione e assunzione dei ruoli fra Timon ed i suoi amici, fra il cerchio ed il suo nucleo, è mostrato, inoltre, dallo scambio di regali tra i vari personaggi legati in questo modo da un sentimento di solidarietà. Il cerchio è, infatti, il simbolo attraverso cui Brook mostra l'ideale sociale cui il protagonista anela e che si concretizza in pieno durante la scena del primo banchetto:

The society that Timon attempts to create by his prodigal generosity is the typically Athenian society of the symposium, the festivity of wine and reason...²⁹.

La festa non celebra soltanto valori morali e sociali ma è anche la festa e l'esaltazione dei sensi, come viene sottolineato nel testo:

The five best senses acknowledge thee their patron, and come freely to gratulate thy plenteous bosom.

(I, ii, 119-121)

²⁸ G. Banu, *op. cit.*, pp. 88-89.

²⁹ N. Frye, *op. cit.*, p. 110.

Brook realizza quest'aspetto del banchetto trasformando, con pochi strumenti, lo spazio d'azione in un luogo fantastico ed esotico, ornato di veli e paillettes, di ampie sete variopinte che creano un turbinio di colori e movimenti. Anche se per pochi istanti, come per effetto di un tocco magico, il nudo palcoscenico echeggia l'atmosfera incantata delle fiabe da *Mille e una Notte*. Per un attimo, il pubblico, anche se in seguito verrà sottoposto ad una realtà molto crudele, viene totalmente immerso in un clima suggestivo e straordinario in cui l'individuo si trasforma, abbandonandosi ai ritmi incalzanti del simposio, al movimento frenetico, al vociare convulso e si mostra solidale con gli altri uomini. Le danze e i canti dalle note esotiche invitano ad abbandonarsi alle emozioni intense e all'ebbrezza, a lasciarsi avviluppare dalla ricchezza:

L'oro di Timon, la polvere d'oro che alla fine ricopre tutto e tutti (gli spettatori se la ritroveranno nelle tasche, tra i capelli, sulle scarpe) rappresenta sì la corruzione del nuovo mondo ma è soprattutto l'elemento fiabesco e magico dell'immaginario teatrale³⁰.

Il banchetto, annunciato dall'alto delle due aperture poste sul muro di fondo, è animato da due donne coperte di veli e paillettes; durante la festa un gomito di filo dorato passerà di mano in mano avvolgendo e coinvolgendo i presenti nell'atmosfera rarefatta del festino.

Il benessere, che ha ormai raggiunto la sua massima espressione, viene mostrato da Brook non soltanto mediante la realizzazione della festa ma sviluppando lo spazio nel senso della verticalità. Con un notevole dispendio di energie fisiche — che rimanda all'abbondanza e allo spreco regnanti sulla scena — gli attori s'impossesseranno dello spazio facendolo vivere, facendolo parlare attraverso le evoluzioni dei loro corpi che diventano 'geroglifici', segni carichi di senso. Essi occuperanno il teatro in tutta la sua altezza arrampicandosi — come durante la scena

³⁰ L. Curti, *op. cit.*, p. 7.

del banchetto — sulle aperture più alte o sulle balconate³¹. Ma oltreché occupato fisicamente, lo spazio sarà sviluppato nel senso della verticalità anche mediante la proiezione delle parole e dei suoni verso l'alto per sottolineare e rendere visibile l'armonia e il benessere che, come abbiamo visto, sono i tratti fondamentali di questa prima parte della rappresentazione.

Oltre al verticalismo e al motivo del cerchio bisogna infine considerare l'assialità, segno che caratterizza Alcibiades — interpretato da Bruce Myers — e in particolare il suo ruolo di soldato. La posizione assiale gli consente infatti di avere di fronte chiunque interagisca con lui.

Combinando questi elementi, Brook dà così vita sulla scena ad un vero e proprio gioco di linee e figure geometriche che ricorrono durante tutta la rappresentazione subendo delle trasformazioni, man mano che il dramma volge verso il suo climax. Se apparentemente il cerchio, l'assialità e il verticalismo sembrano contraddirsi in realtà essi si integrano e si completano, rendendo visibile la complessa realtà del dramma. Sotto quest'aspetto il *Timon* di Brook ricorda la messa in scena de *I Cenci* di Artaud. Anch'egli, infatti, organizzò i movimenti nello spazio creando, attraverso gli attori, vere e proprie figure geometriche quali cerchi, triangoli, quadrati; sono forme molto semplici che rinviano ad un significato simbolico universale — il cerchio ad esempio indica la totalità della vita e la

³¹ È questo uno fra i tanti tentativi di coinvolgimento fisico degli spettatori. Il luogo deputato dell'azione viene infranto ed esteso alla platea. Tutto il teatro diventa così spazio d'azione ed il pubblico viene chiamato in causa e reso partecipe di quanto accade davanti ai loro occhi. Sull'argomento cfr. A. Artaud, *Il Teatro e il suo Doppio*, Torino, Einaudi, 1978 (1964), p. 211: « In alto correranno intorno alla sala delle gallerie, le quali permetteranno agli attori, ogni volta che l'azione lo renderà necessario, di inseguirsi da un punto all'altro della sala, e all'azione di svilupparsi su tutti i piani e in tutte le direzioni della prospettiva, in altezza come in profondità ».

sua essenza — e, allo stesso tempo, rimandano alla realtà specifica del dramma³².

Il basso in Shakespeare

Timon è il prediletto della fortuna ed è questa la realtà che egli vive nella prima parte del dramma ma non l'unica che conoscerà; infatti, egli toccherà anche il punto più basso della ruota della fortuna:

When Fortune in her shift and change of mood
Spurns down her late beloved, all his dependants
Which labour'd after him to the mountains top
Even on their knees and hands, let him sit down,
Not one accompanying his declining foot.

(I, i, 86-90)

Il personaggio del poeta, che ha dedicato a Timon un poema, conclude la descrizione anticipando il successivo movimento di Timon, il suo cammino discendente e l'azione degli altri personaggi nei suoi confronti.

Shakespeare, all'inizio del dramma, riassume abilmente una parte della trama sotto forma di una semplice conversazione tra due artisti, concentrando in poche battute quanto, a partire dall'arrivo dell'eroe sulla scena, viene diluito lungo tutto il dramma. Attraverso le battute del poeta, il drammaturgo introduce e riassume l'azione successiva del *Timon* usando uno dei personaggi come coro:

... in Shakespeare, where there is no dramatic chorus, the characters speak... sometimes... as a kind of running implicit chorus³³.

In questo modo, Shakespeare, oltre a preannunciare l'azione futura del *Timon of Athens*, mostra fin dai primissimi dialoghi, la compresenza di due elementi fonamen-

³² Sull'argomento cfr. Appendice II in A. Artaud, *I Cenci*, Torino, Einaudi, 1972 (1961).

³³ J. Holloway, *The Story of the Night*, London, Routledge, 1961, p. 120.

tali: l'alto (top) e il basso (down), due segni che si richiamano a vicenda come i due risvolti di un'unica matrice. Infatti, fortuna non significa soltanto benessere ma vuol dire anche accidente, caso³⁴. Così come il protagonista del poema, scritto dal poeta, occupa la sommità della collina, da dove è successivamente respinto verso il basso, allo stesso modo l'azione del *Timon of Athens* è caratterizzata da questi due momenti fondamentali. Se infatti nei primi due atti troviamo valori come filantropia, fedeltà, amicizia e amore, negli atti successivi scopriamo, in seguito al fallimento di Timon, i valori esattamente contrari ossia la misantropia, l'infedeltà, l'ipocrisia, l'opportunismo, l'odio. Nel *Timon* infatti non troviamo solo l'alto idealismo di un eroe che sostiene valori forti come l'amicizia:

I gave it freely ever, and there's none
Can truly say he gives, if he receives.

(I, i, 10-11)

ma anche i principi esattamente contrari:

... Friends are to me nothing.

(III, iv, 80)

Dall'esaltazione dell'amicizia e dall'atteggiamento filantropico Timon passa così al rinnegamento di tali valori sfociando nell'invocazione della distruzione dell'umanità.

È quanto gli accade nella seconda parte del dramma in seguito alla scoperta di aver completamente dilapidato i suoi averi e di essere stato abbandonato, conseguentemente, dai suoi amici non appena ne ha richiesto l'aiuto e il sostegno. Tale rivelazione capovolge totalmente le condizioni, gli atteggiamenti e i rapporti fra i personaggi, rivelando l'altro lato della medaglia, l'altra faccia del benessere

³⁴ Sui significati del concetto di fortuna cfr. L. Salinger, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge, C.U.P., 1974, p. 129: « In its synonyms and associations, down to the present, the idea of 'fortune' touches a wide span of meanings: haphazard, chance, accident, coincidence, luck, wealth, the unpredictable, adversity, ...fate ».

economico; non a caso, al sontuoso banchetto si oppone, ora, quello deritualizzante della beffa — emblema della povertà — in cui Timon, con tono volutamente provocatorio, serve acqua tiepida e scaccia via i suoi falsi amici. Questa scena è echeggiata, inoltre, da un altro momento chiave che ribadisce il tema della corruzione anche nell'ambito delle pubbliche istituzioni. È la scena del processo in cui, questa volta, è coinvolto Alcibiades che si oppone alla condanna a morte di un suo compagno d'arme, accusando il senato di falsità ed opportunismo³⁵.

La successiva sequenza di avvenimenti segna la caduta rovinosa dell'eroe che — seguito subito dopo da Alcibiades — abbandona Atene. Il crollo di quei principi in cui egli aveva fino a quel momento creduto ciecamente gli fanno, ora, apparire la città come il fulcro dell'apparenza e del nulla, nient'altro che un covo di bestie dove tutto è ipocrisia, vanità, artificio:

The Commonwealth of Athens is become a forest of beasts.
(IV, iii, 349-350)

Per Timon trattenerci in città significherebbe scendere a compromesso con la nuova realtà che gli appare adesso popolata di esseri abietti, di usurai e mercanti che stimano il valore degli uomini in base alle ricchezze che essi possiedono, in virtù del denaro, unico grande protagonista di questa seconda parte del dramma:

What's a god's gold,
That he is worshipp'd in a baser temple
Than where swine is feed?
'Tis thou that rigg'st the bark and plough'st the foam,
Settlest admired reverence in a slave;
To thee be worship;
(V, i, 46-51)

³⁵ Il nome del condannato a morte e i capi d'accusa a suo carico sono vagamente accennati. Al contrario, si lascia particolare spazio alla denuncia, da parte di Alcibiades, della corruzione del senato, quale pubblica istituzione. Il processo appare, dunque, un pretesto per mostrare uno stato di decadenza generale che dalla sfera privata si propaga, come un cancro, a quella pubblica.

Timon muove questa vana accusa dal luogo opposto alla città, dal bosco, ossia dal luogo in cui i personaggi, nei drammi elisabettiani, si trasformano, perdono se stessi allo scopo di ritrovarsi³⁶. Timon, al contrario di altri eroi shakespeariani, come ad esempio Lear, sebbene si trasformi diventando misantropo, come egli stesso dichiara ad Alcibiades: (« I am Misanthropos, and hate mankind » IV, iii, 54), infine non ritroverà più se stesso e muore senza pervenire ad alcuna profonda conoscenza. Spogliato di ogni agiatezza, odia l'umanità e si aspetta dalla natura la vendetta e la distruzione di tutto ciò che è vita. Egli spera che la natura lo sostenga con acqua e radici:

Common mother, thou
Whose womb unmeasurable and infinite breast
Teems and feeds all; ...
Yield him, who all the human sons do hate,
From forth thy plenteous bosom, one poor root.
(IV, iii, 179-188)

Infatti, in quanto autentici prodotti della terra, essi si pongono, per l'eroe, in termini, completamente antitetici all'oro, divenuto ormai simbolo di corruzione. Ma le aspettative di Timon ancora una volta verranno deluse. Niente di quanto egli auspica accadrà; al contrario, scavando in cerca di radici, Timon troverà dell'oro, ormai vero polo d'attrazione dei vari personaggi che si recano nel bosco non per venerare Timon, spogliato del suo antico magnetismo, ma in quanto attratti dal denaro:

What, do we meet together?
Ay, and I think
One business does command us all; for mine
Is money,
So is theirs and ours.
(III, iv, 1-5)

In un mondo profondamente cambiato, cui è stata tolta la maschera dell'apparenza, a Timon non resterebbe che

³⁶ Cfr. *As you like it*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Comedy of Errors*, *King Lear*.

accettare una vita di compromessi. Ma ciò gli è insopportabile come egli stesso confessa ad Apemantus:

But myself-
Who had the world as my confectionary,
The mouths, the tongues, the eyes and hearts of men
At duty, more than I could frame employment:
That numberless upon me stuck, as leaves
Do on the oak, have with one's winter brush
Fell from their boughs and left me open, bare,
For every storm that blows - I, to bear this,
That never knew but better, is some burthen.

(IV, iii, 261-269)

E dunque non gli resta che la morte, l'accettazione del nulla, 'della massima crudeltà del mondo'. Ma ciò che risulta ancor più atroce è la constatazione che la morte dell'eroe è un non-senso perché non apporta cambiamenti, 'non lascia tracce dietro di sé', come commenta il personaggio del poeta quando descrive il protagonista del suo poema, identificandolo, non a caso, con Timon:

But flies an eagle flight, bold, and forth on,
Leaving no tract behind.

(I, i, 49-51)

Il maestoso volo dell'aquila, non lascia segno del suo passaggio e si dissolve in un 'mare di cera'.

Nel bosco i personaggi spogliati delle loro consuetudini diventano uomini a confronto con se stessi, con la propria nudità e con il vuoto:

That numberless upon me stuck, as leaves
Do on the oak, have with one's winter brush
Fell from their boughs and left me open, bare,
For every storm that blows.

(IV, iii, 265-268)

Timon continuamente associato allo splendore del sole come esso non può risorgere. La sua morte sembra essere inevitabile come il declino del sole al termine della giornata:

Alcibiades: How came the noble Timon to this change?
Timon: As the moon does, by wanting light to give.
But then renew I could not like the moon;
There were no suns to borrow of.

(IV, iii, 67-70)

Questi bellissimi versi annunciano la fine dell'esistenza dell'eroe, il raggiungimento del punto più basso nella ruota della fortuna che comunque continuerà implacabile a seguire il suo corso non con Timon ma dopo Timon con Alcibiades che ristabilisce l'ordine attraverso la guerra³⁷. Infatti, se i primi due atti sono animati dalla vivacità di Timon e dal banchetto, durante l'esilio del protagonista il tempo e l'azione sembrano fermarsi³⁸. Tutto riprende a fluire quando Alcibiades, anch'egli in esilio, ritorna ad Atene e dà vita al nuovo ciclo. Alcibiades 'il ribelle', dopo il rifiuto del senato di graziare il suo anonimo amico, marcia su Atene con un esercito al suo comando. Egli è un guerriero e come tale affronta la situazione: « Avengers have to face the action! »³⁹.

Alcibiades rappresenta la nuova generazione che si sostituisce alla vecchia inabissando una civiltà esausta e logora. La sua azione rappresenta la rivolta contro l'irrigidimento delle false istituzioni ma anche contro la sclerosi dei vecchi:

Till now you have gone on, and fill'd the time
With all licentious measure, making your wills
The scope of justice: till now, myself and such

³⁷ Con la sua morte Timon completa il ciclo della natura (nascita-morte) e della fortuna: « The order of nature provides the *data* of the human situation, the conditions man accepts by being born. The wheel of fortune supplies the *facta*, what he contributes by his own energy and will ». Cfr. N. Frye, *op. cit.*, p. 13.

³⁸ In effetti al prodigalismo di Timon è dedicato soltanto l'atto primo; l'azione che segue è caratterizzata dalla scoperta della caduta del protagonista (II, i e II, ii), l'abbandono degli amici (III, i, ii, iii), la reazione di Timon (III, iv, v, vi), l'esilio e l'invettiva di Timon (IV, i, ii), la misantropia (IV, iii; V, i), la morte dell'eroe e la vendetta di Alcibiades (V, ii, iii, iv).

³⁹ N. Frye, *op. cit.*, p. 95.

As slept within the shadow of your power
 Have wander'd with our travers'd arms, and breath'd
 Our sufferance vainly. Now the time is flush,
 When crouching marrow, in the bearer strong,
 Cries, of itself, « No more ».

(V, iv, 1-10)

Le parole del giovane guerriero riassumono l'epilogo del dramma. Egli denuncia, come Timon, la corruzione contro cui fino ad ora non ci si è ribellati. Per Alcibiades è giunto il momento di agire e porre fine alla 'vana sofferenza'. Dopo questo riferimento al vano risultato dell'esperienza di Timon, Alcibiades volge verso la città, come egli stesso dice:

Bring me into your city,
 And I will use the olive with my sword,
 Make war breed peace, make peace stint war, make each
 Prescribe to other, as each other's leech.

(V, iv, 81-83)

Questi versi finali esprimono un paradosso: è la guerra che istituisce la pace ma è anche dalla pace che si genera la guerra. È quanto affermano, come fa notare N. Frye⁴⁰, i due servi in *Coriolanus* quando acutamente rilevano che si nutre l'odio in tempi di pace, poiché « men have less need of one another ».

Ritorna, ancora una volta, il gioco delle opposizioni. In questa seconda parte del dramma, Shakespeare dunque sviluppa e conclude la parabola di Timon, contrapponendo all'alto il basso, all'amore l'odio, all'iracondia blasfema di Timon l'azione vendicatrice di Alcibiades, alla città il bosco, alla pace la guerra. Brook, nella sua rappresentazione, evidenzia mirabilmente tali polarità a partire da quella che sembra essere la più significativa e geniale modifica rispetto al testo shakespeariano: la sostituzione del bosco con il deserto⁴¹.

⁴⁰ Id., p. 31.

⁴¹ Tale modifica suscitò le critiche — a mio parere — ingiuste di C. Marienstras, il quale accusò Brook, di aver reso illeggibili i preziosi riferimenti alla natura contenuti nel dramma.

Il deserto e l'orizzontalità

Tale opzione consentì a Brook di attualizzare il dramma, in quanto il deserto è un luogo familiare all'immaginario collettivo contemporaneo. Attraverso tale cambiamento, inoltre, il regista ha messo ancor più in evidenza il tema dell'indifferenza della natura verso Timon, la vanità della sua logorrea blasfema e della sua stessa decisione di recarsi in esilio. La scelta dell'isolamento, da parte di Timon, nasce infatti dalla convinzione che la natura sia più generosa dell'uomo:

Timon will to the woods, where he shall find
 The unkindest beast more kinder than mankind.

(IV, ii, 35-36)

Con queste parole Timon contrappone immediatamente alla città il bosco stabilendo tra i due luoghi un rapporto oppositivo.

Tuttavia il bosco si rivelerà un deserto inesorabile con l'eroe, implacabile quanto o ancor più degli uomini, in quanto luogo per eccellenza della sterilità e aridità, come aveva predetto spietatamente Apemantus:

What, think'st
 That the bleak air, thy boisterous chamberlain,
 Will put thy shirt on warm? Will these moist trees,
 That have outliv'd the eagle, page thy heels
 And skip when thou point'st out? Will the cold brook,
 Candied with ice, caudle thy morning taste
 To cure thy o'er-night's surfeit?

(IV, iii, 223-229)

Timon cercherà inutilmente radici per sostentarsi, invocherà invano la distruzione dell'umanità. Il suo disprezzo e le sue maledizioni echeggiano senza risposta nel vuoto.

È per questo che la scelta di Brook mi sembra interessante. Nella vastità desertica tutto si dissolve; lo spazio e il tempo, che nella prima parte della rappresentazione erano verticalismo e contrazione, si trasformano adesso in orizzontalità e dilatazione. La scansione dei ritmi sembra

arrestarsi e diluirsi fino alla staticità assumendo una funzione disvelatrice:

In the bright light of the desert, where our actions are overexposed, where among the fragments of our histories time and space dissolve into one another⁴².

Ciò che dovrebbe durare un istante dura di più, ciò che vorrebbe apparire invisibile diventa visibile. Così nel deserto a Timon appare ormai chiara la vera natura dei suoi creditori trascinati fuori dalla città in quanto chiaramente attratti dal denaro che il protagonista ha trovato scavando in cerca di radici.

Il ritrovamento del denaro inoltre consacra la perdita da parte di Timon della sua funzione primaria quindi del centro del cerchio che i suoi amici riformano non intorno a lui, come nei primi due atti, ma intorno al denaro:

Il est, cet or, la cause de l'extension du cercle, qui va jusqu'à incorporer le désert même⁴³.

Ne consegue la definitiva metamorfosi di Timon che diventa misantropo. Tale trasformazione è suggellata dalla radice, quella stessa che Apemantus ha ostentato e brandito come il suo scettro, fin dalla sua prima comparsa sulla scena e durante tutta la rappresentazione, che ora il cinico consegna all'eroe: « There's a medlar for thee; eat it » (IV, iii, 305-306). Brook ha voluto sottolineare, in questo modo, tanto la trasformazione di Timon quanto il livellamento tra il cinico di professione e il 'novello' misantropo⁴⁴. Il venir meno della differenza tra questi due personaggi e la posizione orizzontale assunta da entrambi, che camminano carponi sulla scena, si notano ancor di più se le si confrontano con la prima parte della rappresentazione dove Apemantus aveva assunto una posizione di distacco

⁴² I. Chambers, « A handful of sand...? », *Anglistica*, 1985, I, p. 18.

⁴³ Cfr. G. Banu, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴ A tal proposito cfr. *Ibidem*, p. 27.

rispetto al cerchio ed al suo centro. L'uguaglianza dei ruoli è, inoltre, ingigantita dal luogo prescelto per quest'azione: il deserto è infatti simbolo di orizzontalità e uniformità, livellatore di verticalità e gerarchia. Nel deserto il significato dei gesti e degli oggetti dei personaggi viene amplificato; ad esempio, l'efficacia delle parole di Apemantus, che sottolineano l'inutilità del denaro è accentuata dalla nudità dello spazio, dalla sterilità del deserto: « Here is no use for gold! » (IV, iii, 292).

Si conclude così la parabola discendente dell'eroe che, in mancanza di saldi punti di riferimento, in seguito al crollo del suo ideale sociale, concretizzatosi efficacemente nella scena del primo banchetto, ridiscende la fossa, scegliendo la morte, come Apemantus gli suggerisce: « Thou shouldst desire to die, being miserable » (IV, iii, 250).

Timon of Athens o la morte della tragedia: un'ipotesi di lettura

In questo dramma shakespeariano Brook ha voluto sottolineare, attraverso l'esperienza in chiave oppositiva di Timon, che non vi è nulla di categorico, che l'alto idealismo e il dualismo assolutistico di Timon non esistono:

...il mondo della carne e quello dello spirito sono inseparabili; coesistono, con dolore, all'interno della stessa struttura⁴⁵.

Se, infatti, nella riscrittura del *Timon* Brook e Carrière tagliano tutte le battute che esprimono compianto e commiserazione per Timon, non eliminano però la scena in cui il disprezzo dell'eroe nei confronti dell'umanità viene ridimensionato dalla presenza di Flavius, il quale mostrando cieca fedeltà al suo padrone, lo induce ad ammettere che nel suo mondo almeno una persona onesta esiste: « More honest... than wise » (IV, iii, 506).

⁴⁵ P. Brook, *Il Punto in Movimento*, trad. it. di I. Imperiali, R. Buitoni, Milano, Ubulibri, 1988, p. 46.

Certo, la scelta del regista non significa che lo spettatore si deve identificare con Flavius, in quanto unico personaggio moralmente integro, né tantomeno ha uno scopo catartico ma attenua per un istante l'invettiva di Timon mostrando che non esistono valori in assoluto né referenti forti. L'odio di Timon è, infatti, in qualche misura, ridimensionato dalla fedeltà di Flavius, sebbene ciò non induca il protagonista ad andare oltre l'alto e il basso, oltre la realtà del benestante liberale e quella del misantropo:

When he is wealthy Timon is king. He is the most powerful — and the most benevolent — man in Athens. Bankrupt, he is merely a bad debtor⁴⁶.

né di comprendere la complessità dell'esistenza, di cui esperisce soltanto gli estremi, come commenta lo stesso Apemantus:

The middle of humanity thou never knewest, but the extremity of both ends.

(IV, iii, 301-302)

Si potrebbe parafrasare un passo di Pirsig⁴⁷ e con lui affermare che non è sfuggendo alla realtà che si risolve il conflitto tra i valori umani e le esigenze dell'individuo, ma abbattendo le barriere del 'pensiero dualistico' che impediscono un'adeguata comprensione della natura umana.

Per Timon la vita sembra invece essere caratterizzata da amicizia o da ipocrisia, amore o odio, gioia o dolore, filantropia o misantropia, vita o morte. Nell'ambito di queste categorie non esistono, per lui, vie intermedie. Egli si irrigidisce in uno di questi blocchi e non vuole conoscere altre realtà che Shakespeare e Brook gli/ci prospettano sia all'inizio del dramma, attraverso i rappresentanti di diverse realtà — il mercante, il gioielliere, il pittore, il poeta, il guerriero, il cinico, i servi — sia nel deserto dove

⁴⁶ P. Brook in M. Gussow, « Peter Brook Takes on Timon of Athens », *The New York Times*, 10 Aug. 1975, p. 5.

⁴⁷ R. M. Pirsig, *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, Milano, Bompiani, 1981.

Timon li ritrova nuovamente⁴⁸. Tuttavia, essi non sono miraggi ma appaiono come realtà possibili che coesistevano, coesistono e continueranno a coesistere anche dopo la sua morte. Timon vivrà l'odio o l'amore ma non giungerà a nessuna profonda conoscenza, non coglierà la complessità dell'esistenza che non è dualistica ma 'polifonica', per usare una definizione di Serpieri e come suggerisce lo stesso Jung:

...la vita dell'uomo è dilacerata da un complesso di inesorabili contrari: giorno e notte, nascita e morte, felicità e sventura, bene e male...⁴⁹.

Timon non conoscerà alcuna verità assoluta e la sua morte, la sua discesa finale nella fossa rivela che, come afferma Iain Chambers,

...there is no mystery, only a complex web of our making⁵⁰.

La soluzione del deserto, che sostituisce il bosco, a partire dal III atto è, in questo senso, significativa. Infatti, l'indifferenza della natura alla quale Timon si appella per ottenere un sostegno, una giustizia, acquista maggiore risalto nel deserto, luogo sterile per eccellenza, dove si rivela in pieno la nudità e la solitudine dell'uomo che lotta contro se stesso e contro ciò che egli stesso ha creato.

L'assenza di una divinità cui appellarsi consacra la morte della tragedia classica e con essa dell'eroe tragico,

⁴⁸ Questa scena ricorda i personaggi della trilogia di Damasco di Strindberg quando lo Sconosciuto, che si è isolato dal mondo divenutogli estraneo, incontra tutta una serie di personaggi che appaiono, secondo quanto commenta Peter Szondi, come emanazioni di se stesso e allo stesso tempo come estranei: « Generalmente essi sono lui stesso e gli sono estranei insieme; e quanto più sono lui stesso tanto più gli sono estranei ». Ed è proprio tale forma di estraneità che impedisce ogni sorta di comunicazione tra Timon e i suoi visitatori. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1982, p. 39.

⁴⁹ C. G. Jung, *L'Uomo e i suoi Simboli*, Milano, 1980, (1961), p. 90 [corsivo mio].

⁵⁰ Cfr. I. Chambers, *op. cit.*, p. 25.

affermata nel dramma e nello spettacolo di Brook dalla non rappresentazione, sulla scena, della morte del protagonista che apprendiamo invece dalle parole di un altro personaggio. L'eroe scompare nella fossa senza raggiungere nessuna profonda conoscenza. Infatti, se da un lato la sua scomparsa accentua il mistero che lo avvolge fin dall'inizio — egli giunge dalla fossa, dal nulla e si dilegua, infine, nello stesso punto che ora acquista l'accezione di abisso — dall'altro segna sia il rifiuto di un mondo in cui non esistono principi assoluti sia la possibilità di una soluzione in un mondo che è, per Timon, *troppo umano*.

Il carattere immanente, l'assenza di un ordine cosmico, di una giustizia divina, l'impossibilità di creare quella stessa armonia sociale che Timon aveva inizialmente cercato di fondare, il ristabilimento dell'ordine attraverso il rovesciamento della norma — la pace non è più la regola dell'esistenza ma è il prodotto della violenza — impediscono una lettura del *Timon* come tragedia classica. Come dice Agostino Lombardo:

La tragedia nel senso classico è invero impossibile, ormai, perché... [Shakespeare propone] un mondo senza certezze e senza assoluti, un mondo immanente, tutto umano, dove la sola conoscenza che all'uomo è data è quella che egli può, faticosamente, acquistare con l'esperienza...⁵¹.

Timon of Athens è, dunque, la tragedia del grottesco in cui non vi è catarsi, non vi sono dèi con cui i personaggi possano misurare le proprie azioni, in quanto non esiste nulla al di là dell'uomo e del suo mondo, al di là del deserto:

In the end, with our reason, our languages, our histories, our societies, we are alone⁵².

Nella sconfinata vastità del deserto, Timon si confronta con se medesimo e con il nulla. L'eroe come 'la talpa':

⁵¹ A. Lombardo, « Shakespeare: un teatro per l'uomo moderno », in *La Nostalgia dell'Essere*, Parma, Pratiche, 1984, p. 14.

⁵² Cfr. I. Chambers, *op. cit.*, p. 25.

...ha fantasticato a lungo di essere il signore del creato, che la terra, il cielo e le stelle sono state create per le talpe, che esiste un Dio delle talpe che ha creato le talpe e ha promesso l'immortalità talpesca. Ma ad un tratto la talpa capisce di non essere altro che una talpa, e che la terra, il cielo e le stelle non sono stati creati per lei. Soffre, sente e pensa, ma le sue sofferenze, i suoi sentimenti e i suoi pensieri non possono mutare il suo destino di talpa⁵³.

Timon, dunque, non può che scegliere tra 'All' e 'Nothing', 'Top' e 'Down' e, in quanto incapace di compromessi, sceglie la morte mentre il tempo riprende a fluire con l'azione di Alcibiades che ristabilisce l'ordine attraverso la guerra.

L'azione finale del *Timon* simboleggia l'eterno rito della morte e della rinascita, così come il deserto, metafora stessa della realtà finale del *Timon*, è da un lato, lo spazio sterile, il nulla dove

... there are no longer overriding values that control and direct the situation which does not mean that there is no longer value in the world. Far from it⁵⁴.

e, dall'altro, è lo spazio azzerato in cui è possibile ri-cominciare. In quanto tale esso rinvia allo 'empty space', a quello spazio aperto, flessibile, non-specifico come il teatro elisabettiano. Questo 'oceano di sabbia' rinvia, in ultima analisi, al momento iniziale della performance, a quel momento zero in cui inizia uno spettacolo.

Brook dunque riconferma il finale aperto del dramma shakespeariano, a sottolineare sia il carattere prismatico e 'polifonico' di cui si è discusso all'inizio sia la natura problematica di quel centro inizialmente occupato da Timon, la cui morte è, sì, la fine di un mondo ma, poiché non è un epilogo, lascia spazio a nuovi possibili mondi:

We think Timon is a hero, and we think he is going in the right direction, and then Shakespeare throws in Apemantus who is immediately a mirror for Timon... Apemantus last words to him are 'Live and love misery'. Timon misses the word love. He dies not

⁵³ Cfr. J. Kott, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁴ Cfr. I. Chambers, *op. cit.*, p. 25.

gloriously, but in confusion. He has not reached any point of transcendental understanding. And his death does not end the play. Unlike most operas, where the death of the hero is what it's all about, Timon's starts a series of echoes⁵⁵.

⁵⁵ Cfr. P. Brook in M. Gussow, *op. cit.*, p. 5.

E. Gaskell, *Storie di bimbe, di donne, di streghe*, traduzione e Nota critica di Marisa Sestito, Firenze, Giunti, 1988, 256 pp.

La prosa inglese dell'intero Ottocento vive, fra gli altri aspetti che la caratterizzano, di un attrito costante fra i modi di un realismo schietto, lucidamente teorizzato e realizzato come tale nella concreta articolazione della pagina, e quelli di un irrealismo ambiguo, in certi casi visionario, in altri ancora addirittura allucinato. In genere le semplici coordinate cronologiche bastano ad individuare i comparti in cui collocare (limitatamente a questo aspetto, è bene ribadirlo) i singoli autori e a rendere conto degli elementi innovativi o conservativi della loro scrittura: le date di composizione già ci dicono, per fare un solo esempio, che l'irrealismo rinvenibile in sezioni non esigue dell'opera di Emily Brontë paga debiti più o meno ingenti al romanzo gotico e al fantastico preromantico, laddove quello dei racconti di un Lafcadio Hearn, storie di un Giappone antico narrate in uno stile quasi malioso (la raccolta a cui si fa riferimento: *Kwaidan. Stories and Studies of Strange Things* si attesta sull'estremo limite del secolo) si direbbe esibisca in controluce le dipendenze dai più recenti *ismi* esotico-decadenti.

Il fatto, comunque, che non pochi autori (e a questo punto è impossibile non citare Dickens, e soprattutto l'ultimo Dickens) lascino coesistere in se stessi e nelle proprie opere codesti opposti versanti sembra potersi ascrivere ad una comune consapevolezza che la varietà delle forme del mondo, non tutte immediatamente accessibili ad una decodificazione in chiave razionale, richieda un'analoga varietà di opzioni formali per poter essere indagata a fondo e trasformata in letteratura. Se questo è vero, ne discende anche che parlare, come troppi critici hanno fatto fino ad ieri e come altri pochi continuano a fare oggi, di *cedimento* all'irrazionale quando ci si riferisce a racconti che mirano ad esplorare, o almeno ad inondare di una qualche luce, i lati in ombra delle cose e delle coscienze, costituisce un atteggiamento critico ingiustificato, prima ancora che improduttivo.

Le cinque storie di Elizabeth Gaskell, che Marisa Sestito ha tradotto e introdotto con molta accuratezza, ne offrono un chiaro esempio: questi racconti, che a prima vista appaiono eccentrici rispetto alla più vasta e famosa produzione romanzesca dell'autrice

(che è come dire in collisione con la scrittura apertamente *committed* da un punto di vista sociale, e per ciò stesso innervata sulla concretezza del fatto storico, di opere come *Mary Barton* o *North and South*), sono invece il segno di una ricerca svolta in direzioni complementari fra loro e tutte, per così dire, necessarie. Se leggiamo il racconto che apre la raccolta, *La strega Lois* (1859), verifichiamo infatti come il crudo elemento cronachistico dei famigerati processi per stregoneria svoltisi nel 1691-92 nella cittadina americana di Salem, si sovrapponga con felice sicurezza all'esplorazione di una mente femminile che eventi di una violenza culturale inaudita costringono a prendere drammaticamente atto del carattere spesso indecifrabile del reale e delle crepe che per questa strada possono aprirsi nella compattezza dell'io: Lois Barclay, un'orfana costretta ad emigrare in giovane età dalla nativa Inghilterra, è subito respinta da un ambiente bigotto ed ostile, abitato dall'ignoranza e dal pregiudizio; la ragazza vede a poco a poco prendere corpo contro di lei un'assurda accusa di stregoneria che, prima di risolversi nelle fiamme di un rogo, produce lo sgretolamento di una coscienza e delle certezze che la reggevano: «Poteva mai esser vero, mio Dio, che Satana esercitasse su di lei e sulla sua volontà quel potere terrificante di cui aveva sentito e letto? Poteva esser realmente posseduta dal diavolo, realmente essere una strega, eppure non averlo saputo fino ad allora?» (p. 79).

La curatrice, pur riconoscendo che la Gaskell rintraccia anche nel mondo maschile contraddizioni di portata non minore (è il caso, come osserva nella Nota critica, del personaggio di Manasseh, uomo lacerato da dubbi, scosso da pulsioni sessuali che non sa né riconoscere a pieno né estrinsecare in maniera naturale, e infine messo brutalmente da parte da una comunità attestata su un unanime e lucido fanatismo), sottolinea che «queste storie di sofferenza e di isolamento, di vite in cui nulla viene regalato e molto viene tolto» (p. 252), sono soprattutto storie di donne, alle quali spetta (senza eccezione alcuna) soltanto una conoscenza mediata delle cose.

Che siano vittime della superstizione religiosa o di delitti antichi (si veda *Il racconto della vecchia balia*, del 1852), o di pure e semplici disgrazie fisiche (ne *Il pozzo di Pen Morfa*, scritto nel '50, una lussazione dell'anca, intervenuta a seguito di una caduta, sconsiglia la bellezza di Nest Gwynn, facendone un'invalida che il promesso sposo si affretta ad abbandonare), sempre queste figure sono preda di forze più grandi di loro, che ne governano le anime e i destini. Lo stile, che tende a tracciare le linee generalissime di un universo dove non esistono contorni netti, si fa quindi più spesso allusivo che diretto, opacizzato da spie linguistiche che chiedono al lettore di annodare fili sparsi, di collegare concetti, di sviluppare analogie. E se le parole degli uomini sono oblique, ingannevoli o esitanti come le loro azioni, anche la natura si distende

come entità malevola: ora una foresta intricata e quasi occhiuta, ora un'immensa brughiera che appena sotto la superficie reca trappole mortali. Spesso, in questi racconti, è il vento a fare da sfondo sonoro agli avvenimenti, o misteriose musiche che risalgono dagli abissi del tempo. Altre volte (e qui ricorderemo una delle pagine conclusive de *Il racconto della vecchia balia*, che ha anch'esso per centro una donna e le sue pene) è una neve infinita ad ostacolare il passo del personaggio in fuga dai propri simili e a fermarne il volo della mente in una sorridente, immobile follia.

Stefano Manferlotti

- J. E. Howard e M. F. O'Connor (a cura di), *Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology*, London, Methuen, 1987, vi+292 pp.
G. Holderness (a cura di), *The Shakespeare Myth*, Manchester, Manchester U.P., 1988, xvi+215 pp.

Ciò che accomuna questi due volumi dedicati a Shakespeare è — oltre al fatto di essere il risultato di un'iniziativa intellettuale collettiva — il desiderio di imprimere una svolta nuova, radicale e addirittura eversiva, se si vuole, alle già rinnovate interpretazioni critiche che delle opere shakespeariane e del fenomeno culturale 'Shakespeare' nel suo complesso si possono offrire oggi.

Un atteggiamento di tal genere naturalmente non nasce nel vuoto: ché, anzi, esso ben s'inserisce all'interno di un più ampio processo di rilettura del pensiero, della letteratura, del teatro e della cultura del Rinascimento. A conferma di tale profonda esigenza, basti qui richiamarsi, sia pure velocemente, ad alcuni interessanti studi che — soprattutto a partire dal 1985 — hanno posto in discussione quei punti di vista della critica letteraria che furono acclamati universalmente, e per molti anni, come fondamentali e definitivi pronunciamenti sulla letteratura dell'epoca in analisi e su Shakespeare in particolare.

L'intenso fermento teorico e analitico — che ha toccato, più di ogni altra opera letteraria, quelle del drammaturgo di Stratford-on-Avon e, più di ogni altro autore, William Shakespeare — ha anche incoraggiato un confronto serrato e non sterile con modi tradizionalmente accreditati di pensare il concetto di 'letterarietà', di classificare e interpretare testi letterari. La nozione di 'testo' autorevole e unico, il problema di come lo si debba/possa leggere in relazione all'idea (anch'essa, peraltro, da rivedere) di 'contesto', la ormai accertata impossibilità perfino di studiare i singoli testi di uno stesso autore, isolandoli da quell'insieme di relazioni significative, intertestuali e mutevoli nel tempo e nello spazio, che cooperano alla costituzione dell'area privilegiata del letterario, la 'stabilizzazione' dei testi come oggetti — 'in se stessi' — della conoscenza: la messa in discussione di tutto ciò sembra porsi alla

base di molte delle posizioni assunte dalla nuova critica shakespeariana. Il predominio della rivisitazione delle opere shakespeariane e della figura stessa di Shakespeare può parzialmente spiegarsi se si accoglie la linea di pensiero espressa da Patricia Parker nell'introduzione che apre il volume — curato da lei stessa in collaborazione con Geoffrey Hartman — intitolato programmaticamente *Shakespeare and the Question of Theory* (Methuen 1985). Secondo Parker, anche quando la teoria oppone strenua resistenza all'idea stessa di canone letterario, accade che le riflessioni critiche di un certo rilievo ritornino costantemente su alcuni testi o autori più che su altri, riattivando sempre, involontariamente, il sistema di gerarchizzazione fra 'grandi' e 'minori'. Eppure, nonostante ciò e a dispetto del fatto che Shakespeare si riconfermi come « the most canonical and culturally pre-eminent of subjects » (p. vii), ciò che si scopre — al termine di sofisticate e spesso sofferte analisi testuali, di discussioni teoriche sui testi di Shakespeare e di applicazioni delle più recenti metodologie alimentate dal 'Nuovo storicismo' (di origine americana) e dal 'Materialismo culturale' (di matrice britannica), dal decostruzionismo del continente europeo, dalla psicoanalisi e dal femminismo, nonché dalla semiotica italiana — è che non esiste un testo, bensì le letture 'ricevute' che ne sono scaturite nel tempo e che ne hanno suggerito i significati, gli effetti letterari e ideologici, e che ne hanno determinato la normalizzazione come icona culturale, come costruzione familiare e perciò rassicurante. Scrive Patricia Parker:

Larger theoretical developments have had their echo in what is now amounting to a wholesale reconsideration of the Shakespearean corpus — from the controversy over what constitutes an authoritative « text » for plays which exist in so many versions, to the perception of a kinship between Derridean wordplay or Bakhtinian heteroglossia and Shakespeare's own inveterate punning, from the exploration by feminist critics of the differing roles of women in Shakespeare to the reopening of historical and ideological questions in ways other than a simple return to the static conservatism of Tillyard's long-influential *Elizabethan World Picture* (p. vii).

La questione è particolarmente importante e complessa, nelle sue molteplici implicazioni, e può apparire sconvolgente, difficilmente accettabile, agli occhi di chi non sa porsi in un'ottica diversa da quella di coloro che vanno alla ricerca del testo shakespeariano, che esiste di per sé, dotato di una propria autonoma vita letteraria separata dalla storia e dall'ideologia. Può forse stupire che un'attenta studiosa shakespeariana quale è Muriel Bradbrook — nel recensire sulle pagine culturali del *Guardian* il libro intitolato *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester U.P. 1985) — si chieda con tristezza, non scevra di malinconica irrisione nei confronti di Jonathan Dollimore e Alan Sinfield che hanno curato la raccolta dei saggi ivi contenuti:

« Where, in all this, are Shakespeare's plays? ». È evidente che Bradbrook non intende accogliere una visione critica multipla, polifonica si potrebbe arguire, la quale rifiuta di monumentalizzare i testi shakespeariani e la figura stessa di Shakespeare.

Infatti, non v'è dubbio che né gli uni né l'altro sono lì, unici, originali, immutabili e immanenti nelle loro definite e inviolabili identità. Se si accogliesse tale possibilità interpretativa, ancora si accetterebbe l'idea — da più parti ormai accantonata — secondo la quale:

Literature is, of course, not life, neither history nor material for history, but a scroll whereon are traced and characterized the unfettered thoughts of writer and reader — a life within a life, fancy somewhat at odds with fact. (E. E. Stoll, *Shakespeare Studies: Historical and Comparative in Method*, New York, F. Ungar, 1960 [1927], pp. 39-40.

Una visione del genere di quella sopra delineata, come quella che emerge dalle posizioni di Bradbrook, contrasta — e del resto non potrebbe essere altrimenti — con il commento con cui Terry Eagleton chiude il volume che Holderness ha dedicato alla discussione di *The Shakespeare Myth* (Manchester U.P., 1988). Eagleton, illustrando le varie iniziative culturali, turistiche e commerciali che rafforzano, aggiornandolo, il mito eretto attorno a Shakespeare, dimostra la qualità contraddittoria e ambigua del rapporto dialettico che s'instaura fra lo Shakespeare per così dire autentico e quello riprodotto incessantemente attraverso un gioco di proliferazione quasi infinita della identità-nella-differenza: Shakespeare versus 'Shakespeare', dunque; ma anche Shakespeare insieme a 'Shakespeare'. C'è da scommettere che Bradbrook si sarebbe turbata, a dir poco, nel leggere quanto annota impietosamente Eagleton:

[...] Shakespeare is today less an author than an apparatus — that his name (itself... interestingly unstable) is merely metonymic of an entire politico-cultural formation, and thus more akin to 'Disney' or 'Rockefeller' than to 'Jane Smith' (p. 204).

D'altra parte, l'intera vicenda dell'attribuzione a Shakespeare — da parte di Gary Taylor — di una lirica nota con il primo verso (« Shall I die? ») aggiunge un altro interessante elemento all'appropriazione di 'Shakespeare', alla sua costruzione come mito culturale, alla sua immagine di profeta che tutto conosce e di genio che trascende ogni cosa ed è valido per tutte le stagioni. Il punto cruciale della violenta diatriba — che si scatenò nel novembre del 1985 fra accademici shakespeariani di scuole diverse — era costituito dall'imbarazzo di dover riconoscere, forse, la paternità del mediocre componimento « Shall I die? » e ascriverla al grande Shakespeare. Gary Taylor, anche sulla scorta di prove linguistiche sul lessico e sulla sintassi, condotte scientificamente con l'ausilio del

calcolatore elettronico, aveva osato fare proprio questo e, inoltre, aveva sfidato moduli arcaici e talvolta anche impressionistici di indagine testuale. In tale prospettiva — che quasi si poneva come una nuova *querelle* fra antichi e moderni —, pare particolarmente interessante tenere nella giusta considerazione quanto scrive al riguardo G. Holderness nel saggio «Bardolatry: or, The cultural Materialist's Guide to Stratford-upon-Avon», contenuta nel volume su *The Shakespeare Myth*:

The poem may or may not have been written by William Shakespeare: but a preoccupation with the validating qualities of authorial authority leads to the wrong questions being asked. If we were to approach the poem in terms of its genre and cultural function rather than with a hypothesis of individual authorship, it would be possible both to raise and answer a different set of questions: concerning the formulaic rather than individualistic methods of composing lyric poetry in the Renaissance, the dependence of certain kinds of poetry on the context of musical setting, the intertextuality of a poem's position within a personal manuscript anthology, and so forth (p. 12).

La decanonizzazione di Shakespeare induce il critico d'oggi a scoprire, per il lettore/spettatore, qualcosa di molto più complesso di un genio universale, posto su un piedistallo inviolabile e unico depositario dell'esperienza umana: i procedimenti analitici della decostruzione vedono i testi come il risultato di un complicato processo di cooperazione che include vari individui: scrittori, imprenditori teatrali, artigiani, attori e pubblico; i testi intesi per la rappresentazione teatrale, in primo luogo, e — solo successivamente — trasformati in qualcosa che assume la stabilità formale di testi dati alle stampe. Il problema viene ripreso, nel 1986, fra i molti critici del teatro elisabettiano, anche da Terry Hawkes il quale scrive:

A project which seeks to award those texts the status of holy writ [is] the product of a culture which characteristically invests a good deal of intellectual capital in concepts of individuality, personal ownership and responsibility, and maintains a high regard for the printed text as a personal unmediated statement, particularly in the form of «literature» (*That Shakespearean Rag*, London, Methuen, 1986, pp. 75-6).

Quest'ultimo volume — accanto a *Alternative Shakespeares* (Methuen 1985) a cura di John Drakakis; *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama* (University of California Press 1985) di Patrick Erickson; *Shakespeare's History* (Gill & Macmillan 1985) di Graham Holderness e vari altri studi che sicuramente potrebbero aggiungersi a tale lista puramente indicativa e rappresentativa delle principali tendenze della critica letteraria d'oggi — è in sintonia sia con *The Shakespeare Myth* che con *Shakespeare Reproduced* (Manchester U.P. 1988). Nel saggio introduttivo di *Shakespeare Reproduced* Walter Cohen spiega quanto sia importante procedere a

quella che egli definisce 'critica politica' delle opere shakespeariane, un tipo di critica che richiede allo studioso un impegno non presuntamente neutrale, bensì esplicito nel prendere una posizione chiara e ineludibile rispetto al testo e ai problemi riferiti ad esso e al suo autore. Cohen, nel suo «Political Criticism of Shakespeare» (pp. 18-46), incluso in *Shakespeare Reproduced*, osserva:

On the one hand and for lack of a better word, it refers not only to government power but also to matters of race, class, and gender. On the other hand the political here polemically designates only critical or oppositional work. The vast majority of recent political writing on Shakespeare has sided with the victims of state power, class hierarchy, patriarchy, racism, and imperialism, a partisanship, it is worth asserting, not only compatible with but also necessary to a commitment to objectivity in scholarship (p. 20).

Dalle brevi considerazioni svolte finora ci si sarà resi conto del clima intellettuale in cui si collocano dunque i contributi dei saggi contenuti nel volume su *Shakespeare Reproduced* e in quello su *The Shakespeare Myth*. Sarà ora opportuno entrare un po' più all'interno dei problemi affrontati dai due testi in questione. Partiamo dal primo.

Il problema centrale — quello che guida l'intero libro — è quello legato al concetto di riproduzione che è almeno duplice nel suo significato più trasparente: se si tengono a mente le intenzioni di rinnovamento del campo degli studi shakespeariani, allora 'reproduction' potrà indicare il desiderio di proporre un'immagine di Shakespeare *diversa* da quelle finora vigenti; gli autori di questa collezione di saggi scrivono, infatti, nell'introduzione al volume, parole appassionate e coinvolgenti:

[...] the editors of this volume intend it to further a political analysis of Shakespearean texts and their uses in culture. By a political analysis we mean one which examines how Shakespearean texts have functioned to produce, reproduce, or contest historically specific relations of power (relations among classes, genders, and races, for example) and have been used to produce and naturalize interested representations of the real (p. 3).

Un'affermazione del genere potrebbe far nascere sospetti di adesione troppo facile ad una teoria delle cospirazioni consapevoli da parte di specifici gruppi sociali guidati da ferma volontà di distorcere e mal rappresentare il mondo mediante l'uso della finzione teatrale. Le cose non stanno in questi termini, naturalmente, e Howard e O'Connor ci tengono molto a non ingenerare sospetti o ambiguità:

[...] reality is knowable only through the discourses which mediate it, and that there is a constant, if subterranean, struggle over whose constructions of the real will gain dominance. Dramatic works, at their moments of production, are implicated in such struggles; and they are reimplicated each time they are reproduced in criticism or in theater (p. 3).

È per tale ragione che la lettura delle opere shakespeariane non può che essere politicamente (nel senso williamsiano del termine) orientata e non libera, per così dire, dall'ideologia:

There is, in short, no way to place drama outside of ideological contestation, ideology being understood as that inescapable network of beliefs and practices by which variously positioned and historically constituted subjects imagine their relationship to the real and through which they render intelligible the world around them. Ideology can never be «disinterested» because it functions to render «obvious» and «natural» constructions of reality which, often in oblique and highly mediated ways, serve the interests of particular races, genders and classes within the social formation (pp. 3-4).

Tale posizione, tutta althusseriana in effetti, viene ulteriormente articolata dagli editori di questo testo che, quindi, non possono che pensare al teatro come a una delle pratiche sociali significative più forti dell'epoca elisabettiana: in tale posizione, Shakespeare è una delle istituzioni più interessanti. Shakespeare, infatti, non è considerato unicamente come argomento di studio di coloro che praticano le arti teatrali e la critica letteraria; Shakespeare si insinua nella pratica pedagogica, dove assolve alla funzione di *riproduzione* (ed ecco, dunque, emergere più chiaramente il secondo significato di tale parola), attraverso l'istruzione scolastica e universitaria, di una divisione iniqua fra strati sociali differenziati e di una serie di relazioni ideologiche che separano gruppi dominanti e gruppi subordinati (v., per esempio, gli scritti di Bourdieu e Passeron — *Reproduction in Education, Society, and Culture*, Sage 1977 — e il volume a cura di M. W. Apple e G. Whitty — *Society, State and Schooling: Reading on the Possibilities for Radical Education*, Falmer Press 1982 — che sono sottesi a vari saggi, oltre a questo introduttivo, del volume in analisi). Nell'«Afterword», Margaret Ferguson passa in rassegna le principali teorie, britanniche e non, che hanno alimentato il dibattito sulle pratiche pedagogiche proposte da Bourdieu e Passeron (e da molti esperti radicali sottoposte a violenta critica): il problema centrale, per coloro che insegnano 'Shakespeare', sembra essere quello di adeguare ai mutamenti nei *contenuti* dei curricula anche quello delle *forme*, cioè di ciò che viene definito dai teorici della pedagogia come «the hidden curriculum» (p. 279 e segg.). Un esempio possibile di ripensamento dei curricula che non riproducano, in senso peggiore, ciò che in 'Shakespeare' può essere racchiuso viene proposto da Ferguson, a commento delle posizioni critiche di D. Wayne circa l'atteggiamento elegiaco di Lionel Trilling che lamentava la progressiva scomparsa della letteratura inglese definendola altresì una «form of antiintellectualism» (p. 356 del saggio del 1958, dal titolo «Reflections on a Lost Cause: English Literature and American Education», in *Speaking of Literature and Society*, Harcourt Brace Jovanovich 1980, citato da Wayne nel suo «Power, Politics,

and the Shakespearean Text», p. 55). Ferguson, sottolineando come sia importante far costante uso di strategie pedagogiche che si concentrino su «the historical *mediations* between the Shakespearean play's moment of production and its moment of reception by the modern student» (p. 280), osserva che vi possono essere altre modalità di far affiorare consapevolmente, da parte del docente e dello studente, il curriculum 'nascosto'. Ella scrive:

Another way of focusing class discussion on such historical mediations, and of relating them directly to the students' more or less developed awareness of their different «cultural capitals», is suggested by Don E. Wayne's essay [«Power, Politics, and the Shakespearean Text»]. His brief but provocative remarks on certain historical correspondences between the «successive waves of immigrant culture» in the US and the ways in which a play such as *The Merchant of Venice* was produced both in the theatres and in the schools of New York could be fruitfully pursued in a class on that play or even (more ambitiously) in a course entitled (say) «Shakespeare and the American Ideology of the 'Melting Pot'» (p. 280. Per l'opportuno riferimento al dibattito critico si vedano le pp. 51-56).

Molti sono i testi contenuti in *Shakespeare Reproduced* che affrontano — accanto alle problematiche che emergono dal rapporto fra i testi e la pratica significativa degli apparati ideologici dell'istruzione — anche quelle connesse con le relazioni che i testi shakespeariani instauravano con altri testi elisabettiani e giacomini: per esempio, il saggio di P. Erickson (intitolato «The Order of the Garter, the Cult of Elizabeth, and Class-Gender Tension in *The Merry Wives of Windsor*», pp. 116-142) discute dell'opera shakespeariana ponendola in rapporto con le cerimonie dell'Ordine della Giarrettiera, con la politica petrarchesca attuata da Elisabetta I nei confronti dei suoi cortigiani e con gli usi politici della pastorale nel Rinascimento. Ne scaturisce una lettura estremamente suggestiva della commedia di Shakespeare che viene mostrata come profondamente imbevuta della cultura epocale. Come scrive lo stesso Erickson:

The present study of *The Merry Wives of Windsor* focuses on class and gender as the two crucial ideological elements in the play. [...] What gives *The Merry Wives of Windsor* its special edge is that the two terms, class and gender, are in conflict rather than in alignment with each other. As dramatized in the play, the Order of the Garter reinforces class hierarchy, while the cult of Elizabeth, of which the Order is a part, reverses traditional gender hierarchy by affirming female authority. This asymmetry prevents the fulfilment of a unified scheme of class and gender hierarchy, and the desire for both thus produces unresolvable tension. Ultimately my thesis involves making a connection between the wives and Queen Elizabeth: the female-controlled plotting within the play parallels the Queen-dominated court politics and arouses a similar male uneasiness (pp. 118-119).

Analogamente, il saggio che Karen Newman dedica a una decostruzione complessiva del testo di *Othello* in relazione alle categorie di 'race' e 'gender' (il titolo del saggio è «'And wash the Ethiop white': Femininity and the monstrous in *Othello*», pp. 143-162) è particolarmente illuminante rispetto alla varietà di posizioni critiche e di metodologie analitiche applicate sui testi: anche in questo caso, Newman collega il testo shakespeariano ad altri tipi di rappresentazioni del femminile e della diversità etnica e ciò, tuttavia, non ha la funzione di contestualizzare *Othello* attraverso le pratiche misogine e razziste dell'Inghilterra cinquecentesca. Ciò che è importante è che le rappresentazioni teatrali sono svelate come rappresentazioni e non come specchi della verità. Il fine ultimo, dice Newmann, è un altro:

Our critical task is not merely to describe the formal parameters of a play, nor is it to make claims about Shakespeare's politics, conservative or subversive, but to reveal the discursive and dramatic evidence for such representations, and their counterparts in criticism, as representations (p. 158).

Posizioni analoghe — e del resto si sono già individuate in altre pagine di questa recensione — si riscontrano nel volume su *The Shakespeare Myth*; anche in questo caso, si vorrebbe cedere alla tentazione di soffermarsi su ogni singolo saggio o su ogni specifica intervista a registi, attori, critici che sono tutti familiari con il 'mito' di Shakespeare. Ciò non solo non è praticabile, per ovvie ragioni, ma toglierebbe anche ogni curiosità intellettuale e penalizzerebbe tutti coloro che sono intervenuti appassionatamente nel dibattito: forse, si potrebbe dire — con Holderness — che Shakespeare è 'the Shakespeare connection' che le ferrovie inglesi hanno creato per collegare la città di Londra con Stratford (p. 13); forse, Shakespeare è anche la 'Shakespeare Tower' del Barbican Centre di Londra (p. 110); forse, Shakespeare è anche una rappresentazione teatrale di un'opera prodotta nel cortile del tudoriano George Inn nel 1974 (p. 111); forse, Shakespeare è quanto di lui e delle sue opere ci dicono, riproducendole per noi, il teatro, il cinema, la televisione, la critica letteraria (pp. 173-189); forse, Shakespeare è *all this*. Importante è, comunque, capire che cosa e perché conduce a tutto questo: importante è, in ultima istanza, rendersi conto di come e fino a qual punto il 'materialismo culturale', variegato e britannico, possa contribuire a decostruire e svelare i procedimenti che spingono alla costituzione, ri-costruzione e uso del mito shakespeariano. *The Shakespeare Myth* sembra dare delle indicazioni convincenti e suggestive in tutte le aree che tocca. Nella conclusione del volume T. Eagleton scrive:

[...] the Shakespeare industry, as the essays in this collection suggest, interlocks with almost every major structure of late capitalism: commerce and finance (Holderness), popular culture (Longhurst), education (Hornbrook), communications (Holderness),

sexuality and the family (Ann Thompson, in her excellent review of recent feminist Shakespearean criticism). If this is indeed the case, then radical interpretations and productions of Shakespeare, though often conjuncturally valuable [...] cannot finally be the answer (p. 207).

L. Di Michele

S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra '800 e '900*, traduzione di Barbara Hay, Bologna, Il Mulino, 1988, 406 pp.

Il quarantennio intercorso tra il 1880 e la fine della prima guerra mondiale è certamente un periodo della storia europea e della cultura occidentale particolarmente fecondo.

Fu in questo periodo che la psicoanalisi acquisì uno status scientifico e la relativizzazione dell'esperienza divenne il substrato delle opere di M. Proust, J. Joyce, T. S. Eliot, T. Mann, mentre gli esponenti dell'Impressionismo e del Futurismo, con l'intento di eludere la divisione in arti spaziali e arti temporali, operata da G. Lessing nel XVIII sec., rappresentavano sulle loro tele «l'impressione» del tempo. Si pensi al ciclo di dipinti di C. Monet raffiguranti tutti la cattedrale di Rouen ma eseguiti in diverse ore del giorno e alle opere di pittori futuristi come G. Balla e L. Russolo, che miravano a rappresentare il movimento non solo nello spazio ma anche nel tempo. In tale ambito deve essere inquadrata anche la nascita del cinema, l'invenzione dell'aeroplano, del telefono, dell'automobile, tutte espressioni del prodigioso progresso tecnologico e scientifico di quel periodo culminato nella formulazione della teoria della relatività.

Nella sua analisi storico-culturale Kern pone in risalto la straordinaria, e non casuale, simultaneità di questi eventi, che hanno segnato in modo indelebile la nostra epoca, e dei quali egli elabora una fitta rete di rimandi e connessioni interdisciplinari. L'opera è così rivolta a quanti desiderino avere un resoconto il più possibile esaustivo, ma non per questo generico e superficiale, di una epoca ricca di novità. L'autore articola la sua ricerca in base al principio della «distanza concettuale», secondo il quale fare delle generalizzazioni circa la cultura di un'epoca risulta tanto più convincente quanto maggiore è la lontananza e la differenza fra gli ambiti culturali cui appartengono le fonti considerate. Egli riesce brillantemente nel suo intento: dimostrare che si ebbe proprio in quegli anni il mutamento radicale del concetto stesso di cultura, non più concepita come un agglomerato di nozioni distinte, ma piuttosto come un flusso continuo in cui non è possibile separare drasticamente una disciplina dall'altra.

Secondo Kern il catalizzatore di questo straordinario evento, che rivoluzionò il modo stesso di pensare, deve essere individuato in una nuova concezione del tempo (e conseguentemente dello

spazio, data la profonda relazione esistente tra queste due categorie filosofiche), che egli pone alla base della sua ricerca, poiché, come afferma nell'introduzione, «in quanto categorie filosofiche fondamentali, tempo e spazio, essendo comprensive, universali ed essenziali, sono particolarmente adeguate al compito di struttura di una storia culturale globale» (p. 8).

Quindi, in quanto categorie filosofiche, il tempo e lo spazio, analizzati nella loro evoluzione, forniscono un valido sussidio alla ricerca dei meccanismi e delle cause dei mutamenti in tutte le varie manifestazioni dell'impegno e dell'ingegno umano, in particolare negli anni a cavallo tra il XIX e il XX sec.

Fino ad allora e durante l'epoca moderna, la visione del tempo che aveva imperato in tutti gli ambiti culturali era quella esemplificata dalle parole di I. Newton, che nel 1687 affermava: «Il tempo assoluto, vero e matematico, [...] di per sé e per sua propria natura fluisce in modo eguale, senza relazione con alcuna cosa esterna» (p. 17).

Il tempo veniva allora equiparato a una linea retta procedente dal lontano passato al lontano futuro, costituita da punti privi di estensione e senza alcuna relazione, né reciproca né con l'esterno, e sulla quale il presente era ridotto ad un punto che costantemente separava il passato dal futuro. Bisognerà attendere fino al 1781, anno della pubblicazione della *Critica della Ragion Pura*, per avere in I. Kant uno dei primi oppositori a questa teoria ed un convinto sostenitore della natura soggettiva e quindi relativa del tempo.

Ma fu solo più tardi che si diffuse la convinzione comune che non aveva senso parlare di tempo assoluto, dal momento che il passaggio del tempo in quanto tale necessitava dell'esistenza di un organismo concettualizzante, o per lo meno di un sistema di riferimento che testimoniava il suo passaggio. Solo nell'epoca della comunicazione in «real time», della diffusione dei quotidiani e dei mezzi di trasporto, fu chiaro che non aveva senso paragonare il tempo a una linea retta, ma piuttosto ad un flusso, in quanto il «nunc» non era più limitato ad un singolo evento circoscritto ad un determinato luogo, ma includeva la vasta simultaneità degli eventi nel mondo.

Parallelamente anche in ambito scientifico la nuova immagine del tempo sortì effetti straordinari, espressi nella teoria della meccanica quantistica, della termodinamica e della relatività, rivoluzionando il modo stesso di concepire l'indagine della natura, non più considerata come un oggetto a se stante, bensì profondamente legata all'interazione con l'osservatore. Quindi durante questo cruciale periodo la categoria del tempo ha operato una sorta di permeazione tra culture, quella umanistica e quella scientifica, un tempo considerate distinte se non addirittura opposte, ma che Kern armonizza in modo brillante e convincente.

Maria Bencivenga

INDICE DELL'ANNATA XXXI (1988)

ARTICOLI E SAGGI

	fasc.	pagg.
I. Caschera e M. Laudando, <i>Comico, grottesco, parodia: linguaggi della trasgressione</i>	1-2	217-234
C. Corti, <i>I trasgressori di William Blake</i>	1-2	85-106
D. de Filippis, Moll Flanders, <i>cronaca di una narrazione annunciata</i>	1-2	155-180
A. Dicks, <i>Desire and Denial in Salome</i>	1-2	53-70
L. Di Michele, <i>La doppia trasgressione della scrittura femminile</i>	1-2	235-2
P. Elia, L. Gentile, C. Formisano, A. Scarano, <i>Famiglia, controllo e trasgressione in The Beggar's Opera</i>	1-2	107-124
L. Fascia e P. Marcialis, <i>La trasgressione e il testo fantastico</i>	1-2	71-84
F. Ferrara, <i>Otto trasgressioni di D. H. Lawrence alla ricerca di antichi confini</i>	1-2	7-32
A. Iandorio, <i>L'enigma dell'androgina in Twelfth Night</i>	3	7-36
V. Monaco, <i>La traduzione in napoletano di The Tempest</i>	3	37-50
A. Morelli, <i>Dalla parola alla spada. La strategia del conflitto in King Lear</i>	3	51-70
M. G. Mossa, <i>Timon of Athens o delle opposizioni</i>	3	71-102
A. Notaro, <i>L'arabesque narrativo di Angela Carter</i>	1-2	199-216
A. Ruggiero, <i>The Beggar's Opera, ovvero il travestimento parodico del linguaggio sentimentale</i>	1-2	181-198
A. Serpieri, <i>La trasgressione moderna e postmoderna</i>	1-2	33-52
S. Tondo, <i>Il 'Brave New World' di Alice</i>	1-2	155-180

RECENSIONI

E. Gaskell, <i>Storie di bimbe, di donne, di streghe</i> , Firenze, Giunti, 1988 (S. Manferlotti)	3	105-107
J. E. Howard (a cura di), <i>Shakespeare Reproduced. The Text in History and Ideology</i> , London, Methuen, 1987; G. Holderness (a cura di), <i>The Shakespeare Myth</i> , Manchester, Manchester U.P., 1988 (L. Di Michele)	3	107-115
S. Kern, <i>Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra '800 e '900</i> , Bologna, Il Mulino, 1988 (M. Bencivenga)	3	115-116