

La rivista è peer-reviewed e ha periodicità annuale.
Utilizzando diversi approcci metodologici, propone una prospettiva di analisi e lettura interdisciplinare aprendo uno spazio di dialogo e di confronto tra le culture e le lingue.
Ogni numero si articola in tre sezioni: una a carattere monografico, una riservata alla traduzione e agli studi sulla traduzione e una rubrica di recensioni e letture.

Gli articoli possono essere redatti in italiano, francese, inglese, spagnolo, tedesco.

Articoli per pubblicazione e ogni corrispondenza di natura redazionale vanno indirizzati al
Direttore presso il Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Salerno – Via Giovanni Paolo II, 32 – 84084 Fisciano (Salerno).

Il testo è disponibile sul sito Internet di Carocci editore
nella sezione “PressonLine”
e sul sito del Dipartimento di Studi Umanistici
dell’Università di Salerno

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17
fax 06 / 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

Testi e linguaggi

Rivista di studi letterari, linguistici e filologici
dell'Università di Salerno

7/2013



Carocci editore

Direttore: Lucia Perrone Capano

Comitato scientifico: Michele Bottalico (Salerno), Laurel Brake (London), Joseph Bami (Maryland), Maria E. Brunner (Schwäbisch Gmünd), Gisella Maiello (Salerno), Marta Palenque (Siviglia), Carla Perugini (Salerno), Antonella Piazza (Salerno), John Paul Russo (Miami), Evgenij Michailovic Solonovic (Mosca), Miriam Voghera (Salerno).

Comitato di redazione: Antonella d'Amelia, Flora de Giovanni, Nicoletta Gagliardi

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno

1^a edizione, ottobre 2013
© copyright 2013 by
Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Giovanni Paolo II, 32
84084 Fisciano (Salerno)
Tel. 089 969470
Fax 089 969636

Realizzazione editoriale: Studioagostini, Roma

Finito di stampare nell'ottobre 2013
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-7183-8
ISSN 1974-2886

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

STUDI MONOGRAFICI
LETTERATURA IN PERFORMANCE
A cura di *Antonella d'Amelia* e *Antonella Piazza*

Introduzione di <i>Antonella Piazza</i>	II
---	----

MODALITÀ PERFORMATIVE

Tra narrazione biblica e performatività liturgica: il <i>Planctus virginum Israel super filia Iepte Galadite</i> di Abelardo di <i>Ileana Pagani</i>	23
Dal manoscritto alla scena: <i>El piadoso aragonés</i> di Lope de Vega di <i>Daniele Crivellari</i>	63
Sipari gotici. Lo strano caso del Dr. Boaden e Mr. Lewis di <i>Paolo Pepe</i>	77
Strategie del patetico e interludi circensi in <i>Hide and Seek</i> di Wilkie Collins di <i>Flora de Giovanni</i>	93
L'infinito intrattenimento. Dickens dalla pagina alle illustrazioni, agli schermi del "primo" cinema di <i>Marco Pistoia</i>	109
Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia di <i>Antonella d'Amelia</i>	123

Licence to Adapt: the Resilience of the 007 Narration in <i>Casino Royale</i> by Paola Attolino	139
Il didatta, lo sciamano e l'interprete: <i>Le baccanti</i> euripidee secondo Luigi Squarzina di Isabella Innamorati	149
O'Neill's <i>Long Day's Journey into Night</i> on the Romanian Stage: Valorizing the Performance Potential in Production History by Adriana Carolina Bulz	165
Performing <i>Dancing at Lughnasa</i> on screen by Mariagrazia De Meo	179
Memory and Performance in Dublin's Art Scenario: Brian O'Doherty and Sebastian Barry by Maria Anita Stefanelli	191
Performative pop. <i>Faserland</i> (1995) di Christian Kracht di Sergio Corrado	205
"Ich will nach Europa!": lingua e performance in <i>Perikızı. Ein Traumspiel</i> di E. S. Özdamar di Silvia Palermo	229

SHAKESPEARE IN PROGRESS

Raccontando «tristi storie della morte dei re». Testo, contesto e rappresentazioni del <i>Riccardo II</i> di Shakespeare di Cesare Catà	243
Gender and Cross-dressing in the Seventeenth Century: Margaret Cavendish Reads Shakespeare by Line Cottegnies	257
Weird and Queer on TV: <i>The Taming of the Shrew</i> between William Shakespeare and Sally Wainwright by Bianca Del Villano	267
Looking for his "Part": Performing Hamlet in New Millennium Europe by Nicoleta Cinpoes and Lawrence Guntner	283

Shakespeare's <i>Romeo and Juliet</i>: theatricality of reality against true love? by <i>Conny Loder</i>	305
Shakespeare's language and the contemporary cinema audience by <i>Ronan Paterson</i>	321
«Music to Hear...»: da Shakespeare a Stravinsky di <i>Manfred Pfister</i>	337
«Unsex Me Here»: Bodies and Femininity in the Performance History of <i>Lady Macbeth</i> by <i>Chelsea Phillips</i>	353
Dalla scena elisabettiana al teatro di figura: <i>La tempesta</i> di Shakespeare nella traduzione di Eduardo De Filippo di <i>Annamaria Sapienza</i>	363

RECENSIONI E LETTURE

Massimo Fusillo, <i>Feticci. Letteratura, cinema, arti visive</i> ; Ohran Pamuk, <i>L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul</i> ; Marilena Parlati, <i>Oltre il moderno. Orrori e tesori del lungo Ottocento inglese</i> (Maria Teresa Chialant) – Paola Bono (a cura di), <i>Amleto e Macbeth. Sfumature di noir</i> (Maria Izzo) – Elisa Gregori, <i>Le comiche smorfie. Avramiotti contro Chateaubriand</i> (Pierino Gallo) – Judith Schalansky, <i>Lo splendore casuale delle meduse</i> (Lucia Perrone Capano)	377
Gli autori	397

Studi monografici
Letteratura in performance
A cura di *Antonella d'Amelia* e *Antonella Piazza*

Introduzione

di Antonella Piazza

ACTOR PLAYING HAMLET

«I am not Hamlet. I don't play a part anymore.
My words no longer mean anything to me.
My drama no longer takes place.»

Heiner Müller, *Hamletmachine*, 1977

L'apparente eterogeneità degli interventi che seguono è il segno evidente della complessità della relazione tra testo e performance – tema cui è dedicato questo numero 7 di “Testi e linguaggi” 2013. Ma sono la multi/inter/disciplinarietà e l'attenzione all'apertura del testo e alla dinamicità dei processi culturali a costituire il filo rosso che tiene insieme i contributi e permette di includerli, a vario titolo, nell'area degli studi sulla *performance* (*performance studies*).

Testo e (sua) performance: dove risiede la verità, la forza del significato, l'energia del senso? L'opinione comune che opponeva la stabilità, la fissità, l'autorità, l'egemonia, la superiorità elitaria e l'autonomia del “testo” (letterario, musicale, drammatico, coreutico, prevalentemente verbale, orale, scritto e poi stampato e ora elettronico) alla instabilità, fluidità, impermanenza, evanescenza e subordinazione della “performance” (della realizzazione, della “messa in scena”, con il suo primato dell'azione, dell'immagine e del corpo) è stata superata definitivamente con il *performative turn*, lo slittamento performativo dei primi decenni della seconda metà del Novecento, tra gli anni Cinquanta e Settanta¹. Nell'ambito delle discipline umanistiche testo e performance sono ormai nozioni di una coppia ineludibile e inestricabile, due entità non più in conflitto permanente e senza esclusione di colpi per affermare la propria supremazia o egemonia, sono una relazione inscindibile, sebbene instabile, che muove verità, valori e significazioni in un processo di trasformazione culturale che prevede, accetta e include non solo la collaborazione, la combinazione e contaminazione tra le discipline umanistiche², ma si muove, non senza ansie, rischi e resistenze, verso un'insidiosa area post disciplinare e post umanistica³.

Modalità performative

Nel vocabolario e sulla scena contemporanei performance è anglicismo abusato e usurato: il suo variegato campo semantico si estende dalla misurazione della “prestazione/performance” che ciascun soggetto è chiamato a svolgere sulla scena pubblica alla “esecuzione/performance” generalmente in ambito artistico o sul mercato del tempo libero, solo per citare due frequenti, ma quasi opposte, occorrenze (*Oxford English Dictionary*, p. 2132). È prevalentemente

nel secondo ambito che si inscrivono gli articoli che appaiono nella prima sezione di questo numero, *Modalità performative*. Tutti considerano i passaggi da uno o più testi alla loro performance con gradazioni diverse: da un massimo di attenzione al testo ad un massimo di considerazione della performance, ad esclusione del testo. Alcuni si muovono, cioè, in una dimensione ancora squisitamente filologico-letteraria – è il caso delle variazioni testuali di *El piadoso aragonés* di Lope de Vega (Daniele Crivellari), – altri presentano eventi artistici nell’area della *Performance/Body/Land Art* che esclude, con programmatica evanescenza e improvvisazione, qualsiasi precedente testo letterario di riferimento, spostandosi dall’area letteraria a quella della pratica sociale: è il caso della sepoltura dell’alter ego dell’artista irlandese Brian O’Doherty nello spazio antistante l’Irish Museum of Modern Art a Dublino (*The Burial of Patrick Ireland*, 17-20 maggio 2008, analizzato da Maria Anita Stefanelli). Inoltre sebbene l’analisi “performativa”, sia ermeneutica che teorica, privilegi il rapporto tra testo drammatico e le vicende della sua “messa in scena” (dal vivo), i testi presentati sono anche narrativi e cinematografici laddove i passaggi performativi sono (più specificamente) interdisciplinari, diamesici (passaggi da un medium ad un altro), diacronici. È l’enfasi sullo sviluppo cronologico che si cercherà ora di privilegiare seguendo e segnando, per ipotesi, alcune tappe dello sviluppo storico del rapporto tra testo e performance esemplificate negli interventi di questo volume.

Anche quando non viene seguito da una reale “messa in scena” il testo è dotato di una sua “performatività”, di una sua apertura alla trasformazione e al cambiamento. Persino (e forse più di tutte) la Bibbia, la Scrittura più sacra e fondativa del Canone Occidentale è stata soggetta nel tempo ad una molteplicità di performance tematiche, come dimostra Ileana Pagani presentando la trasformazione dell’episodio dell’improvvido sacrificio della figlia di Iefte in *Giudici*: nel Medioevo Abelardo conferisce centralità alla figura femminile, rimasta fino ad allora vittima marginale, conferendole lo statuto di volontario modello sacrificale e verginale di devozione monacale.

Soprattutto nel caso paradigmatico di un testo drammatico, questo non è il luogo, immobile e inerte, dove risiede il senso indipendentemente dalla performance, ma si anima attraverso le frequenti pratiche performative delle sue riscritture:

Texts in the theatre, even printed texts, are altered by a variety of forms of labor: by acting, to be sure, but also by inscription, as actors, directors, stage managers and others delete, add, and alter the language, highlight individual parts, annotate blocking and movement, note personal and technical cues, and much more. Texts in the theatre are subjected [...] to rewriting that embodies the *performative* (emphasis added) constraints and conventions of a specific mode of theatricality. Far from guiding, controlling, authorizing the *performance*, writing is subject in critical ways to its labor: printed or otherwise, the text of a play in production is a unique document, a site for inscription that is itself only part of a larger process of production⁴.

È questo il caso evidenziato per il Seicento da Daniele Crivellari con le variazioni apportate da Lope de Vega e dal capocomico sul manoscritto di *El piadoso aragonés*, tese a correggere il testo in vista della sua migliore e più godibile messa in scena³. Nel Seicento del Siglo de Oro e soprattutto nell’Inghilterra elisabettiana il teatro è stato lo spazio egemone di produzione poetica e messa in scena corale della istituzione della modernità, sono appunto i testi drammatici a costruire il cuore del repertorio moderno che, come sarà evidente nella seconda sezione della rivista dedicata a Shakespeare, non ha mai smesso di essere per-formato e per-formare la scena moderna e contemporanea.

Nel Sette e Ottocento, nell’Occidente dell’ascesa della classe media, sarà invece la prosa del romanzo a conquistare il primato della scrittura letteraria e allora la focalizzazione performativa non si incentrerà sul passaggio dalla pagina alla scena, ma piuttosto sulla relazione tra forme narrative e forme variamente performative e spettacolari. In *Sipari gotici*, per esempio, Paolo Pepe rileva che quando il capolavoro del gotico, *The Monk* di Matthew Lewis, viene adattato per la performance teatrale perde la sua carica eversiva e sovversiva, mostrando una scena gotica britannica ansiosamente normalizzante, tutta in difesa contro i pericoli degli eccessi della Rivoluzione francese. Mentre, al contrario, nel saggio di Flora de Giovanni i corpi anomali e non normativizzati dello spazio liberatorio per eccellenza del circo trovano un residuo momento di espressione performativa e di ritorno del represso nel contenimento della pagina scritta vittoriana nel romanzo sentimentale di Wilkie Collins.

A fine Ottocento, quando il cinema ruberà al romanzo la sua egemonia come forma più popolare di espressione artistica, la relazione performativa privilegiata tra testo e performance sarà diamesica, tra temi forme e retorica del romanzo, da una parte, e linguaggio visivo prodotto dalla tecnologia della forma in movimento del cinema. Qui Marco Pistoia dimostra il debito che il cinema manifesta nei confronti del romanzo di Dickens attraverso la mediazione prima delle illustrazioni ai testi, poi delle traduzioni performative nelle immagini della lanterna magica e infine dei corpi in movimento nello spazio urbano del cinema. È, dunque, attraverso il romanzo che Griffith, alle origini della storia del cinema, scopre la vocazione narrativa del lungometraggio. Da allora – come dimostrano i contributi di Paola Attolino e Mariagrazia De Meo – il cinema non ha mai fatto a meno del passaggio performativo *from page to screen*, dalla parola narrativa del romanzo o del dramma alla sua dinamica traduzione visiva registrata sullo schermo.

Cinema e teatro, paradigmatici media della performance come *mise en scène*, nel Novecento si confrontano e si scontrano. Spesso la scena lascia al cinema la vocazione e l’identità narrative e si ripiega sulla sua originaria identità spettacolare, o meglio sulle sue proprie tecniche di medium visivo e visionario. È questa, in parte, la colta sperimentazione delle avanguardie teatrali degli anni Venti presentate nel contributo di Antonella d’Amelia che ricostruisce l’esperienza svolta da Anton Giulio Bragaglia per sprovvincializzare e interna-

zionalizzare la cultura italiana, quando adatta per la scena romana del Teatro degli Indipendenti la ricca produzione dell'avanguardia russa. Pantomima, cabaret e parodia sono i mezzi non verbali con cui Bragaglia fa della scena uno spazio di sperimentazione visiva con scenografie, illuminotecnica e costumi che avvicinano il teatro alle realizzazioni visive dei futuristi (Balla, Depero), rendendo l'esperienza di quegli anni uno dei più colti, raffinati e provocatori tentativi di contaminazione tra le arti.

Nella seconda metà del Novecento tra gli anni Sessanta e Ottanta con lo scoppio delle utopie libertarie giovanili e sociali, la sperimentazione della performance teatrale non si limita più alle élite colte, ma si "democratizza". È in questi anni che l'area degli studi sulla performance si sposta sensibilmente dal campo specificamente artistico a quello delle pratiche sociali e culturali. Rientra sorprendentemente in questo passaggio storico culturale la pionieristica regia del 1968 di Luigi Squarzina delle *Baccanti* di Euripide, presentata sapientemente nell'intervento di Isabella Innamorati. Proprio avvalendosi di un classico affidato alla cura di un grecista e alla traduzione di un poeta come Sanguineti, con la messa in scena della dimensione irrazionale e istintuale di Dioniso e del suo Coro di Baccanti, Squarzina supera la "regia d'autore" (fondata sul testo di autore e regista) in direzione di un'esperienza, diciamo ancora di una performance, corale, collettiva che coinvolga e trasformi creativamente attori e pubblico nello spirito utopico di quegli anni. Tornando alle origini, *Le Baccanti* di Squarzina traducono la furiosa funzione catartica della tradizione nell'agitazione irrequieta e ansiogena degli anni Sessanta. Con l'opera di Squarzina la cultura italiana segna l'inizio di un movimento che costituirà una svolta, come dicevamo, negli studi sulla performance. È dell'anno successivo un'altra messa in scena rivoluzionaria del testo euripideo *Dionysus in 69* di Richard Schechner, regista americano fondatore e teorico dei *performance studies*. Come Squarzina contribuisce all'istituzione del DAMS all'Università di Bologna, così Schechner, negli stessi anni, introduce a New York i *performance studies* tra le discipline accademiche. Con la pubblicazione di *Between Theater and Anthropology* (1985) Richard Schechner stabilisce una sorta di sovrapposizione e uno scambio produttivo tra teatro e antropologia, soprattutto con la riflessione di Victor Turner sui riti. Il rito, così come il teatro, non riproduce un testo, un'esperienza precedente, ma mette in atto, per-forma un'azione liminale/liminoide che, pur derivando da pratiche del passato e codificate, segna il passaggio di un limite e si configura come esperienza di trasformazione sociale (riparativa o meno), aperta al futuro, cioè un'esperienza definita di ricordo del futuro, "remember the future".

È, dunque, di quegli anni la cosiddetta svolta (*turn*) performativa. Non solo il teatro *tout court* è sede di una spericolata ansia innovatrice, ma apre il suo campo d'azione a spazi e orizzonti extraeuropei, all'interculturalità, a discipline diverse come la sociologia o la psicoanalisi: sono le esperienze di autori come Peter Brook, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski e altri. All'origine

di cambiamenti epocali in direzione della globalizzazione dei mercati e della cultura e della rivoluzione dei mezzi di informazione e comunicazione di massa il teatro quasi si presenta come metafora di uno slittamento epistemologico:

Clifford Geertz writes that in recent years there has been an enormous amount of genre mixing in social science, as in intellectual life generally (1980, 165). He goes on to specify that the “drama analogy” as one of the major trends in anthropological thinking. That analogy has been developed most thoroughly and thoughtfully by Victor Turner, who saw social conflict following the structure of drama and adopting its subjunctive “as if” mood. Turner’s work fits nicely with that of Erving Goffman, who at the level of scene and “character” (who is being, or pretending to be, who), found theater everywhere in everyday life⁶.

Soprattutto in ambito anglosassone anche dopo lo spegnersi della passione rivoluzionaria e il trionfo del consumismo narcisistico i *performance studies* non hanno perso la loro carica innovativa e la loro “pre/occupazione” del futuro, l’orizzonte della loro sfera di interessi si è enormemente, forse eccessivamente, ampliata fino a far coincidere performance con una nozione così ampia come azione e pratica sociali: «Is it axiomatic that social life precedes theatrical life? [...] Theater and ordinary life are a möbius strip each turning into the other»⁷.

Con questo spostamento dall’area artistico/letteraria a quella più propriamente dei processi culturali, le aree di interesse dei *performance studies* si confluiscono con quelle dei *cultural studies*: le nozioni e le categorie di identità di genere, etnica e nazionale, ora confluiscono nei testi della narrativa contemporanea come mostrano i contributi di Silvia Palermo e Maria Anita Stefanelli che affrontano entrambi l’impatto dell’emigrazione – una turca, l’altra irlandese – appunto sull’identità di genere e di etnia.

Shakespeare in progress

Shakespeare segue tutte le tappe del percorso della relazione tra testo e performance che è stato appena tracciato, i suoi testi sono un paradigma di energia performativa e gli interventi che seguono contribuiscono a darne testimonianza e continuarne lo sviluppo, il “progress”.

Il rapporto tra macrotesto shakespeariano e le sue performance sulla scena di geografie e storie nazionali e globali si muove in un turbinoso processo centripeto e centrifugo di una complessità così disorientante da poterne sfiorare, in questa sede, solo alcuni snodi cruciali.

Al contrario di Lope de Vega, come si sa, Shakespeare non ha autorizzato nessun testo manoscritto, né a stampa dei suoi drammi⁸ (pubblicati per la prima volta nell’*in-folio* del 1623 dopo la sua morte), in cui poter rintracciare e ricostruire la sua “intenzione autoriale”. Il testo shakespeariano e la sua straordinaria parola poetica sono stati, dunque, fin dall’inizio, molteplici,

continuamente e senza fine costruite, ricostruite e decostruite. Non è allora difficile smentire chi come Harold Bloom – il più strenuo e contestato difensore del Canone Occidentale al cui vertice colloca Shakespeare – considera il testo scritto l'unica autorevole sede di produzione di significato e guarda alla performance, alla traduzione scenica del testo, solo come ad una "lettura" del testo verbale. L'opera di Shakespeare⁹ è un caso esemplare, dunque, in cui ad essere mobili, instabili e impermanenti non sono solo le sue performance, le sue messe in atto, i suoi passaggi all'azione, ma anche le sue parole, su manoscritto, stampa o ipertesto. Anche il testo a stampa, apparentemente il più fisso e stabile, come riconoscono studi bibliografici e testuali shakespeariani, ha un'identità fluida e mutevole:

The transformation of an understanding of print logic is familiar enough in Shakespeare studies, where there is no longer a single *Hamlet* or *King Lear*, nor are there merely two or three relatively (im)perfect versions of a lost ideal, but instead many instantiations. Q1, Q2, *Hamlet* but also Rowe's, Pope's, Marlowe's, Bowdler's, Bowers's, and Gary Taylor's as well as Betterton's, Garrick's, Irving's, Olivier's, Gibson's and even sullen Ethan Hawke. The ideological character of print's apparent fixity and uniformity also animates the central controversy in contemporary bibliography and textual studies, in which the notion of the printed text as the fixed reiteration of a final artistic intention is opposed to an alternative understanding of the printed text as a discrete object in history, recording and instigating different uses of the authorial work, and so manifesting the authorial work as a locus of multiple identities¹⁰.

È dunque alla impermanenza e provvisorietà sia del testo che della sua performance che si deve la loro ormai inestricabile relazione¹¹ e, dunque, la esemplare "performatività" di Shakespeare, la sua disponibilità e apertura al processo culturale e alle sue trasformazioni¹². «Shakespeare's play is no longer simply a vehicle for recovering, or creating, a national cultural memory but has become a trans-national, multi-cultural, "glocalized" site for positioning both play and protagonist between quickly changing geo-political developments and local events», affermano convincentemente nel loro articolo Lawrence Guntner e Nicoleta Cinpoș.

Ad essere "performativo" non è solo il canone delle opere teatrali, ma anche di quelle liriche come i sonetti e non solo per la loro struttura drammatica prodotta dalla alta ricorrenza dei pronominali io-tu, come dimostrava Giorgio Melchiori, ma per la loro disponibilità a passaggi e contaminazioni con le altre arti come nel caso dell'adattamento di Stravinsky del sonetto 8 di Shakespeare sulla musica, *Music to hear*, analizzato puntigliosamente da Manfred Pfister. Il passaggio tra le due arti è interessante più che per le analogie, per le varianti dovute ovviamente alla loro inclusione in codici diversi ma anche a consapevoli slittamenti tematici: l'amore coniugale che ispirava la musica del/nel sonetto shakespeariano assume note, toni e accenti dissonanti nella musica e nel tempo di Stravinsky.

Eppure non la musica, bensì il cinema è divenuto fin dalla sua nascita lo spazio performativo privilegiato in cui tradurre e adattare Shakespeare da un medium artistico ad un altro, aggiungendosi e spesso entrando in competizione con la scena teatrale. Dalla pagina alla scena e allo schermo (grande e piccolo fino a includere quello del pc per Shakespeare su YouTube¹³) è il percorso più frequentato negli “adaptation and performance studies” shakespeariani contemporanei ed è questo il caso anche per i contributi offerti qui su Shakespeare. Questi affrontano sincronicamente la vicenda performativa di un solo testo oppure diacronicamente la questione teorica sulla definizione di *Shakespearean movie*. In particolare Ronan Paterson analizza il complesso rapporto tra la parola poetica di Shakespeare quando viene tradotta per le immagini in movimento sullo schermo e, piuttosto discutibilmente, tende ad escludere tutti i casi in cui quella parola non compare, compresi anche adattamenti così autorevoli e riconosciuti come i capolavori shakespeariani di Kurosawa e Kozincev. Più del medium teatrale, è il linguaggio visivo del cinema, invece, ad offrire gli esempi più convincenti della forza performativa del testo shakespeariano che in film epocali come *Prospero's Books* di Peter Greenaway¹⁴ mette in scena la magia trasformativa del medium della parola shakespeariana tradotta nel medium elettronico del naufragio visivo dell’“ultima tempesta” greenawayana.

Altri interventi affrontano passaggi di un unico testo: Annamaria Sapienza tratta la traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo della *Tempesta* messa in scena dai burattini dei fratelli Colla; Conny Loder offre una lettura decostruzionista di adattamenti contemporanei di *Romeo and Juliet* che rivelano l’eccesso contemporaneo di segni e significanti autoreferenziali responsabili di bloccare entropicamente la comunicazione e la possibilità di amare; analizzando *Richard II* Cesare Catà con competenza dimostra in classici adattamenti per la scena e lo schermo l’apertura performativa e interpretativa della *history* shakespeariana – paradigma della tragica deposizione del re – attraverso differenti possibilità di lettura sulla natura del potere – da quella trascendente e sacrale schmittiana a quella immanente democratica di Kelsen.

Uno degli argomenti privilegiati dai *performance studies* shakespeariani è sicuramente il *boy actor*, il giovane attore che portava in scena personaggi femminili per il divieto alle donne di recitare sulla scena elisabettiana. Le pratiche del *cross gender* e del *cross dressing*, del travestitismo e dello scambio di ruoli sessuali, spostano la questione della performance shakespeariana dall’ambito più specificamente letterario al campo dei *gender studies* che considera e lavora sulla questione dell’identità sessuale come performance. La messa in scena, la performance di un personaggio femminile incarnato e interpretato da un attore/ragazzo – che spesso a sua volta si traveste e si trasforma in un personaggio maschile (è il caso di Rosalind in *As You Like It*, di Viola in *Twelfth Night*, di Portia in *The Merchant of Venice*) – denaturalizza e demistifica la eteronormatività e la denuncia come costruito sociale e dunque soggetta a trasformazioni

(proprio attraverso pratiche e performance sociali)¹⁵. Bianca Del Villano considera la performance gay di Petrucchio in un adattamento di *The Taming of the Shrew* per “ShakespeaRe-Told” della BBC, Chelsea Phillips considera le trasformazioni performative di Lady Macbeth quando il suo appello alle metafisiche forze del male a desessualizzarla («unsex me»), a privarla delle mestruazioni, sono pronunciate da un androgino *boy actor* nel Seicento o da una grande attrice come Sarah Siddons visibilmente e teatralmente incinta in due interpretazioni lontane nel tempo nel teatro successivo alla Restaurazione che finalmente aveva aperto alle donne la scena; Line Cottagnies ancora guarda all’influenza delle performance shakespeareane di decostruzione del gender in un testo di Margaret Cavendish, l’utopia proto femminista di *The Convent of Pleasure*.

Infine è giusto concludere questa breve introduzione citando il contributo di Nicoleta Cinpoș e Lawrence Guntner che presentano una carrellata del cospicuo numero di performance di *Hamlet*/testo, Amleto/personaggio sulla scena europea del nuovo millennio. Il segno teatrale più paradigmatico del moderno, Amleto, dopo la caduta del muro (dopo avere aver esaurito la funzione politica di dare a ciascuna nazione europea la sua voce rispetto ai regimi vigenti) sembra aver perso la parola, la sua parte, il suo ruolo, la sua dimora patria. Non ha più storie da raccontare, nessun passato da tradurre nel futuro. È ridotto a un significante sperduto, che vaga in setting diversi dall’Accademia della follia (esperienza basagliana) a Trieste al setting polacco del cantiere navale di Danzica, dove Wałęsa dette inizio a uno sciopero che segnò l’inizio del processo della caduta del muro di Berlino (per nominare due *locations*, o *dislocations* di performance del più famoso testo drammatico).

The rest is “silence” [...] such productions refused to tie *Hamlet/Hamlet* to the past – as stories, histories, theatrics. Instead, they “gave” their audiences “pause” before posing, from beyond the grave and with renewed urgency, the question “Who’s there?”, thus turning the page to *Hamlet’s* and Europe’s *new histoire*.

L’Amleto presentato da L. Guntner e N. Cinpoș sembra occupare la posizione più estrema della performance, del suo dubbio radicale, sulla soglia contemporanea “in pausa” e in attesa di un post...

Note

1. È del 1955 il famoso testo *How to do Things with Words*, in cui Austin inaugurava la linguistica performativa degli *speech acts* che appunto legava indissolubilmente la parola all’azione.

2. È l’esperienza accademica in Italia dei DAMS a partire da Bologna nel 1968 fino al Davimus della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell’Università di Salerno nato nel 2006. Anche l’associazione shakespeareana italiana IASEMS (Italian Association of Shakespearean and Early Modern Studies) come tutte le associazioni nonché i *companions*/manuali shakespeareani affiancano ormai sempre al settore storico-critico quello sulla performance shakespeareana.

3. W. B. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2003. In un tempo di crisi delle discipline umanistiche nelle accademie del

globo i *performance studies* sono considerati con ambivalenza: positivamente da una prospettiva post e interdisciplinare e con diffidenza da chi come Michael Kirby li definisce polemicamente “antidisciplinari”.

4. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, cit., p. 23.

5. Sicuramente gli shakespeareiani – privi di un testo autorizzato dal drammaturgo – invidiano i colleghi ispanisti del Siglo de Oro per la cura performativa del manoscritto teatrale di Lope.

6. R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985. Cfr. anche J. Rifkin, *The Theatrical Self in an Improvisational Society*, in *The Empathic Civilization: The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*, Penguin, New York 2009.

7. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, cit., p. 14.

8. I *good and bad quartos* furono, con ogni probabilità, prodotti da attori della Compagnia.

9. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, cit.: «The West's most salable performance commodity; an author sustained by a dazzling variety of language, stages, audience; a vehicle at once for attractions of an exoticized familiarity, and for resisting the representational dynamics of a pervasive European imperialism, Shakespeare participates in both what might be called the commodity universalism of contemporary global capital (Shakespeare and Coke as world-historical consumer goods) and in an effort to realize the contestatory possibilities of theatrical performance (p. 122) [...] Shakespearean drama once shared the space of performance with bear baiting, sermons and jigs, as well as other kinds of theatre, in a culture that was still dominated by oral forms of communication. Today it shares the cultural horizon with a wide range of live and mediatized enactments, modes of dramatic writing and of theatrical and nontheatrical performance that define what we think Shakespeare – or any scripted drama – can be made to *do* as performance. As the history of modern theatre attests, Shakespearean drama not only occupies the sphere of the “classic” but also has frequently provided the site for innovation in the style, substance, and practice of modern performance» (p. 2).

10. Worthen, *Shakespeare and the Force of Modern Performance*, cit., p. 171.

11. Excursus sulle performance si trovano dal cosiddetto *performative turn* anche nelle edizioni più orientate filologicamente. Nel campo di Shakespeare in performance cfr. J. R. Brown, *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford University Press, Oxford 2001; *Studying Shakespeare in Performance*, Oxford University Press, Oxford 2011.

12. Gary Taylor nel 1989 affermava che in termini performativi la storia della canonizzazione di Shakespeare deve essere vista come un continuo processo di elaborazione, riciclaggio e “reinvenzione” (*Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present*).

13. Cfr. gli studi pionieristici di Stephen O'Neill: *Uploading Hamlet: Agency, Convergence and YouTube Shakespeare* (<http://www.academia.edu/1003876/>) e il volume fresco di stampa di Maurizio Calbi, *Spectral Shakespeares. Media Adaptations in the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

14. Cfr. P. S. Donaldson, *Digital Archives and Sibylline Fragments: The Tempest and the End of Books*, in “Postmodern Culture”, vol. 8, n. 2, January 1998 (<http://muse.jhu.edu/journals/pmc/v008/8.2donaldson.html>) e Id., *Shakespeare in the Age of Post-Mechanical Reproduction: Sexual and Electronic Magic in Prospero's Books*, in L. E. Boose, R. Burt (eds.), *Shakespeare, the Movie*, II, *Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*, Routledge, London 1997, pp. 169-86; A. R. Guneratne, *Shakespeare, Film Studies, and the Visual Cultures of Modernity*, Palgrave Macmillan, New York 2008 e Id., *Shakespeare and Genre: From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies*, Palgrave Macmillan, New York 2012.

15. Enormemente influenti in questo settore sono le teorie di Judith Butler, in particolare *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997) e *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

Modalità performative

Tra narrazione biblica e performatività
liturgica: il *Planctus virginum Israel super filia
Iepte Galadite* di Abelardo
di Ileana Pagani

Abstract

The *Planctus virginum Israel super filia Iepte Galadite* is the best known of six poems for music unanimously attributed to Abelard, generally known as the *planctus*. Reconsideration of some significant moments in the patristic and medieval Latin tradition of reworking and commentary of the biblical episode which is the subject of the *planctus* (Judges 10-12), reveals Abelard's peculiar approach as a reflection of his view of feminine sanctity. Moreover, analysis of the *planctus* highlights the complexity of its structure: the story, framed by the mimesis of a commemorative liturgical celebration, unfolds partly in narrative, partly in dialogical form, constantly stressing its visual and dramatic dimension.

Nella produzione poetica di Abelardo la raccolta delle sei composizioni di poesia per musica comunemente denominate *planctus*¹ rappresenta una porzione quantitativamente minore ma molto significativa, sulla quale l'attenzione della critica si è soffermata forse più che sul ben altrimenti impegnativo insieme costituito dall'*Innario Paraclitense*.

A motivare questa attenzione è stato solo in parte il loro pur indubbio valore letterario; più ha contato la *communis opinio* che, inserendo i *planctus* tra le opere dedicate ad Eloisa, li ha resi interpretabili come tracce della nota vicenda biografica². La soverchiante lettura biografistica, che ha segnato in negativo la vicenda critica dell'intera produzione paraclitense (e in particolare della sua componente più nota, l'*Epistolario* di Abelardo ed Eloisa)³, ha così finito per incidere anche sulla lettura dei *planctus*, fino a trasformarli, in un'interpretazione datata ma più volte ripresa ancora di recente, in una sorta di coerente, quanto largamente fantasiosa, autobiografia poetica di Abelardo⁴.

Pur restando possibile rintracciare nella trama letteraria di alcune di queste composizioni anche sotterranei legami con le esperienze personali di Abelardo – e al proposito si dimostrano ancora fondamentali gli interventi di Wolfram von den Steinen⁵ –, così come per l'*Epistolario*, anche per i *planctus* tutt'altre sono in realtà le ragioni di interesse, o perlomeno le priorità interpretative. Molto più fruttuosa della caccia a eventuali riflessi autobiografici rimane, in-

fatti, l'identificazione delle dinamiche costruttive delle composizioni, letterarie e concettuali, dei rapporti con la tradizione e con i temi caratteristici dell'insieme del pensiero aberlardiano.

Su questo piano, il primo elemento significativo è certo la scelta compiuta da Abelardo, in controtendenza rispetto alla poesia biblica tardoantica e medievale⁶, di rivisitare gli episodi biblici argomento dei *planctus* dal punto di vista della *littera*, come narrazioni di esclusiva umanità, prescindendo dalla potenzialità figurale dei personaggi e delle storie trattate (potenzialità pure ben presente alla consapevolezza di Abelardo che la sfrutta in altri contesti).

Proprio perché Abelardo sceglie di riscrivere l'evento biblico prescindendo dai suoi possibili significati simbolico-figurali, la via primaria di interpretazione del suo operato di poeta non può che essere il confronto con la costruzione dell'originaria narrazione biblica e con eventuali altre riscritture, mantenendo tuttavia il contatto con i lineamenti della tradizione esegetica, che consentono di evidenziare quanto Abelardo ne accoglie o ne scarta.

In questa direzione l'esempio più significativo è certamente il *Planctus virginum Israel super filia Iefte Galadite*, il più complesso e conosciuto tra i sei *planctus*, che, per scelte strutturali e originalità tematica, costituisce anche un episodio di rilievo nella ricca tradizione di rielaborazioni della storia biblica di Iefte e di sua figlia.

Tale tradizione è stata oggetto di attenti studi che, anche in tempi recenti, ne hanno esaminato momenti antichi e più recenti⁷. Alla luce di questi contributi non pare inutile rivedere la collocazione della composizione abelardiana rispetto ai suoi antecedenti.

Nell'economia del *Libro dei Giudici*, Iefte si colloca in una posizione intermedia tra le figure minori e i personaggi maggiori di Debora, Gedeone e Sansone. Inquadrato nella dinamica basilare del libro, o se si vuole dell'intera storia deuteronomica, apostasia di Israele, ira di Dio e punizione mediante l'oppressione da parte dei popoli vicini, pentimento e invocazione di aiuto a Dio, soccorso divino attraverso una figura carismatica e liberazione⁸, il racconto presenta tuttavia specificità strutturali e problematicità interpretative che consentiranno/genereranno nei secoli un ampio dibattito e differenti chiavi di lettura e riscrittura⁹.

È utile ricordarne alcune. Nella vicenda di Iefte non troviamo, come in altri casi, uno stretto collegamento tra la decisione di Dio di muovere in soccorso di Israele e la comparsa del giudice ed una costante, attiva presenza di Dio nella storia. Egli resta, invece, più sullo sfondo, quasi relegato alle premesse¹⁰, mentre la scelta stessa di Iefte come condottiero è conseguenza di una trattativa umana¹¹, con l'intervento di Dio limitato alla, pur decisiva, investitura carismatica¹² e alla sconfitta degli Ammoniti che ne consegue¹³. La tragica vicenda del voto, dell'incontro di Iefte con la figlia e del sacrificio di lei, costituisce già nel racconto biblico un momento di alta drammaticità, tale da entrare potenzialmente in concorrenza con la stessa vittoria sugli Ammoniti, trasformandosi

da inciso dipendente da questa a centro focale della narrazione¹⁴. Tra i due personaggi di Iefte e della figlia, che finiscono per attrarre su di sé l'attenzione a scapito dello stesso Dio, si stabilisce, inoltre, un instabile equilibrio, in cui l'iniziale dominanza del padre può affievolirsi per la potenziale concorrenza della figlia. L'assenza, infine, di ogni commento da parte del narratore relativamente al compiersi dell'atto sacrificale, come al non-atto di Dio, che quel sacrificio lascia compiere, consegna aperta al lettore ogni valutazione sull'insieme dell'episodio e sulla sua problematica interpretazione.

I

La tradizione ebraica antica.
Giuseppe Flavio e il *Liber antiquitatum biblicarum*

Le due prime riscritture conosciute dell'episodio appartengono, come noto, all'ambiente ebraico e sono contenute nelle *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio e nell'anonimo *Liber antiquitatum biblicarum*.

Nelle ampie sezioni in cui il primo riprende la materia biblica del *Libro dei Giudici* – ma, ancor prima, di quello di Giosuè – il racconto assume un carattere prevalentemente diegetico, con riduzione estrema degli incisi dialogici che nella narrazione biblica segnavano i momenti in cui più evidente si faceva la presenza di Dio quale motore e protagonista delle vicende¹⁵. Ciò contribuisce a produrre la desacralizzazione della storia che è caratteristica generale della narrazione di Giuseppe. Egli attenua la predominante presenza del Dio biblico e i motivi più specificamente religiosi del patto sacro, del dono della terra promessa, della fedeltà, dell'apostasia-punizione-pentimento-salvezza, e porta invece in primo piano gli uomini, in particolare i condottieri-eroi, attori diretti e non più meri strumenti di Dio, e il loro agire, connotato, e spesso chiarito, in termini morali, psicologici, razionali e politici. In tal modo l'insieme del racconto è ricondotto alla dimensione storico-narrativa che caratterizza tutte le *Antiquitates* e che è funzionale alle finalità dell'opera: istillare un senso di orgoglio nei lettori ebrei, ma soprattutto rendere apprezzabile la storia del popolo ebraico al pubblico greco-romano, cui la narrazione era primariamente destinata, eliminando ciò che poteva essere oscuro, inutile o imbarazzante, e riconfigurando personaggi, azioni, virtù secondo le aspettative e i modelli culturali e letterari familiari a questo pubblico¹⁶.

In questa direzione Giuseppe opera anche nell'episodio di Iefte¹⁷. Rispetto all'obiettivo, costantemente perseguito nelle *Antiquitates*, di esaltare il profilo dei condottieri che guidano il popolo di Israele, conformandoli ai modelli greco-romani di virtù, la figura di Iefte risulta tuttavia problematica, a causa dell'indifendibilità dell'uccisione sacrificale della figlia da lui compiuta. La soluzione che Giuseppe sceglie è di rielaborare il racconto ponendo al centro di esso la figura di Iefte quale eroe-condottiero, da una parte indubbiamente capace di rispondere alla richiesta di una guida politica e militare, razionalmente

maturata dal popolo di Israele, grazie alle sue umane virtù – ogni riferimento all’investitura carismatica di Dio o al suo intervento viene omesso – ma anche segnato da difetti strutturali che lo trascinano verso la catastrofe, determinata dal gesto improvvido del voto e della conseguente uccisione della figlia, di cui Giuseppe non tace la negatività, prendendone nettamente le distanze¹⁸.

Per fare ciò, egli modifica il profilo del personaggio, costruendogli un’identità e una storia familiare più nobili¹⁹, esaltandone le qualità di generale coraggioso, votato alla difesa del suo popolo, rapido ed efficace nell’organizzare i piani di guerra, ma anche, secondo i principi romani, prudente e giusto, disposto cioè al ricorso alle armi solo per legittime motivazioni e dopo aver esperito ragionevoli trattative. Il voto stesso, nel momento della sua formulazione, appare inserito in un rituale religioso militare e pronunciato in modo da attenuarne la gravità, almeno nell’iniziale consapevolezza di Iefte, che fa riferimento al sacrificio non di un essere umano, come nel testo biblico, ma di un oggetto neutro (e dunque anche potenzialmente un animale)²⁰, anche se l’eco di analoghi tragici errori compiuti da eroi mitici ben presenti alla memoria dei lettori greco-romani²¹ può far antivederne a questi l’esito tragico.

Dopo aver condotto in tal modo il racconto fino al vertice del successo, enfatizzato dall’inserimento dell’inciso, non presente nel testo biblico, che Iefte aveva liberato i suoi da una schiavitù durata diciotto anni, Giuseppe fa precipitare il suo eroe nella catastrofe seguendo l’andamento classico della peripezia tragica, la cui terribile conclusione – l’effettivo sacrificio della figlia – è solo inizialmente e apparentemente attribuita al destino, in realtà posta interamente a carico dell’assenza di razionalità e dell’empietà di Iefte stesso, che Giuseppe condanna senza attenuanti, anche per allontanare dal Dio biblico ogni sospetto di compiacimento verso i sacrifici umani²².

Rispetto alla dominante figura paterna, il profilo della figlia assume in Giuseppe uno spessore contenuto, ancora più ridotto che nel testo biblico; l’andamento diegetico del racconto la rende personaggio muto, tutto riassunto in un atto di passiva, filiale ubbidienza alla scelta paterna e alla paterna missione di liberatore del proprio popolo, secondo un modello di eroismo patriottico femminile anch’esso destinato a richiamare valori comportamentali e modelli letterari familiari e condivisi dal lettore greco-romano²³.

Completamente diverso è il procedere dell’anonimo, e forse di poco precedente, autore del *Liber antiquitatum biblicarum*²⁴.

Se il racconto di Giuseppe può considerarsi nella sostanza una parafrasi abbreviata del testo biblico, con significative ma modeste modificazioni, anche nell’episodio di Iefte emergono le tutt’altre caratteristiche del *Liber*, narrazione di tipo midrashico che, pur seguendo la trama biblica, interviene con grande libertà, quasi a costruire un racconto parallelo, omettendo passi e particolari, elaborando e dilatando episodi e sezioni, arricchendolo di materiale dal carattere spesso novellistico e amplificando e innovando le parti dialogiche e i discorsi²⁵.

Integrata di nuovi elementi, l'intera storia di Iefte si espande e acquista anche una diversa proporzione interna; completamente rielaborato, il segmento narrativo voto-incontro con la figlia-sacrificio, da una parte diviene la componente largamente dominante dell'intero insieme, dall'altra si trasforma in una vicenda tragica con tre co-protagonisti: Iefte, destinato tuttavia a perdere il suo ruolo primario, Dio che, diversamente dal racconto biblico, interviene in maniera attiva e decisiva e la figlia, che acquista insieme ad un nome, Seila, un profilo articolato, un ampio spazio autonomo e finisce per prevalere sul padre stesso²⁶.

Come già aveva fatto Giuseppe Flavio, anche l'anonomo procede inizialmente a nobilitare Iefte, tacendone la nascita spuria ed esaltandone il ruolo, in senso tuttavia non tanto politico-militare quanto religioso; il confronto dialettico tra Iefte e i capi di Israele che vanno a chiedere il suo aiuto assume così tonalità spirituali e non di mera contrattazione per il potere come nel racconto biblico²⁷; nel discorso al popolo, che dà corpo all'accenno di *Iud.*, II, II, Iefte svolge il ruolo profetico di richiamare Israele alla fedeltà alla legge di Dio, ne provoca il corale pentimento e la preghiera, il conseguente placarsi dell'ira di Dio, il suo affiancarsi a Iefte stesso²⁸, che consente e determina l'inizio dell'azione, le trattative, cioè, con il re degli Ammoniti, anch'esse risolte in termini più accentuatamente religiosi che nel dettato biblico²⁹.

Nel successivo snodo narrativo l'autore biblico consolidava il rapporto di Iefte con Dio, costruendo la problematica sequenza di investitura carismatica, promessa del sacrificio umano esplicitamente fatta a Dio, sconfitta degli Ammoniti determinata da un Dio silente e perciò sospettabile di aver provocato/accettato il sacrificio. Proprio in questo punto il *Liber* sceglie, invece, una via contraria, che lacera il rapporto Dio-Iefte e modifica gli equilibri narrativi dell'intero racconto, il cui centro focale si rivelerà essere alla fine non la guerra (e Iefte condottiero vincitore) ma la figlia e il suo volontario sacrificio³⁰.

Cancellata l'investitura carismatica, il *Liber* modifica le circostanze stesse del voto: Iefte non si rivolge più a Dio, interpellandolo in seconda persona e proponendogli una sorta di patto, in cui il sacrificio è condizionato dalla concessione divina della vittoria, ma si rivolge al popolo in arme promettendo in forma assertiva il sacrificio dopo una vittoria, certo determinata dalla benevolenza di Dio, ma non esplicitamente a lui attribuita. L'innovazione decisiva del racconto sta, tuttavia, nel successivo intervento in prima persona di un Dio irato che, spazzando via ogni possibile dubbio circa il valore dell'atto di Iefte, non solo lo condanna, e ne dichiara l'inutilità per le sorti della guerra e la salvezza di Israele, ma ne determina anche la punizione, in una sorta di terribile taglione³¹. Se l'incauta promessa di Iefte poteva configurare addirittura la possibilità di un'offerta indegna e impura, quella di un cane, nel caso fosse questi ad andargli incontro per primo, Dio punisce tale offesa predeterminando un incontro che costerà a Iefte il sacrificio della cosa per lui più preziosa, l'unica figlia, di cui l'anonomo anticipa qui gli attributi distintivi, dilatandoli anche con

il ricorso ad espressioni da lui già riferite ad Isacco³², proprio per sottolineare la preziosità della vittima e il terribile paradosso della punizione.

L'intervento di Dio, se spegne l'effetto di attesa drammatica rispetto al racconto biblico, giacché il lettore sa già cosa avverrà, trasforma tuttavia il peso specifico dell'incontro successivo, che da accidente casuale diviene atto in cui è impegnata la volontà divina e che acquista, quindi, una più stringente necessità narrativa, soverchiante rispetto all'esito stesso della guerra, che viene infatti rapidamente riassunto.

Poiché, tuttavia, l'esito drammatico dell'incontro è stato anticipato e non è più una sorpresa per il lettore, non è più l'evento in sé ad essere narrativamente significativo, e dunque la sua visualizzazione fisica, ridotta rispetto al dettato biblico³³, ma la reciproca reazione interiore dei due protagonisti, che viene infatti esternata in un interscambio dialogico, che segue le movenze di quello biblico ma modificandone i contenuti. Nelle battute di Iefte il destino sacrificale della fanciulla viene più chiaramente esplicitato, attraverso l'*interpretatio* del suo nome, Seila, ma soprattutto è reso evidente il tormento interiore dell'uomo, non più caratterizzato come nella Bibbia dalla percezione di essere stato tragicamente ingannato dal suo stesso gesto (questo elemento sarà ripreso invece nelle parole della figlia), quanto dalla transizione dalla felicità per la vittoria al dolore per le conseguenze del voto, di cui viene affermata categoricamente l'irrevocabilità³⁴.

Seguendo lo scheletro dell'impianto biblico, ma con una formulazione totalmente innovata, la figlia risponde a tono alle parole del padre, censurando la duplicità dei sentimenti di lui; l'avvenuta liberazione del popolo d'Israele, infatti, non consente tristezza e l'esempio antico dei padri impone a lui, e soprattutto a lei stessa, un modello comportamentale vincolante: il sacrificio a Dio deve essere fatto e accettato con gioia e totale disponibilità³⁵.

Pur se non esplicito, il riferimento è evidentemente al sacrificio di Isacco – nella rielaborazione che esso ha subito entro la tradizione ebraica recepita dal *Liber*³⁶ – ma con uno scarto fondamentale; da un punto di vista oggettivo i due eventi non sono infatti parificabili, poiché l'uno, l'antico, è prova di Abramo, voluta da Dio e funzionale al piano divino di elezione del popolo di Israele – ed è da Dio interrotto – l'altro è colpevole iniziativa dell'uomo, inutile ai fini della salvezza d'Israele, condannata da Dio e di Dio punizione – e che perciò dovrà realizzarsi compiutamente. Nella soggettività di Seila, invece, i due eventi si sovrappongono, anche se non totalmente, ed è da questa non totale sovrapposizione che nasce la soggettiva percezione della sua situazione e quel dolore cui ella vuole dar voce insieme alle sue compagne, nei due mesi di dilazione del sacrificio che, seguendo la narrazione biblica, richiede al padre. Nella prima enunciazione di tale dolore, che anticipa i contenuti del successivo grande lamento lirico, Seila sottolinea come esso non sia provocato dalla morte in sé, ma dal contrasto interno al tragico evento. Da una parte, infatti, ella percepisce che il sacrificio scaturisce in maniera accidentale dal gesto del padre, contro la

stessa volontà di questi; dall'altra ella è consapevole di dover comunque rendersi capace di acconsentire autonomamente al sacrificio, perché solo la sua spontanea adesione consente a questo di acquisire valore e ove essa mancasse ella sarebbe uccisa inutilmente³⁷.

Prima di avviarsi sui monti insieme alle compagne Seila, secondo il *Liber*, si reca dagli anziani e narra loro quello che è accaduto, ponendo domande alle quali essi non sanno rispondere. Il contenuto di queste domande, che l'anonimo tace, può essere dedotto dal successivo intervento in prima persona di Dio che, meditando sul comportamento della fanciulla, rivela di aver reso i sapienti del popolo incapaci di risponderle perché al disegno da lui definito non sorgesse ostacolo, nel ritrovamento cioè di una legittima forma di annullamento del voto, che eliminando il sacrificio impedisse l'atto punitivo. Ma nel contempo Dio, contrapponendo la saggezza della fanciulla all'inadeguatezza del padre e degli anziani, ne accetta e ne sancisce la travagliata decisione, esaltandone la morte nei termini riservati a coloro che per lui si sacrificano³⁸: la lacerazione dell'iniziale rapporto tra Dio e Iefte è a questo punto conclusa perché in tale rapporto Seila ha sostituito il padre.

Ancora una volta integrando la narrazione biblica, l'anonimo segue Seila sui monti e ne articola in forma diretta il lamento, trasformando lo scarno accento biblico in una distesa composizione lirica che recupera fors'anche motivi di tradizione letteraria non ebraica³⁹. La fanciulla chiama la natura a partecipare al suo dolore riproponendo dapprima la tensione di fronte a cui l'ha posta l'atto paterno, la necessità cioè di consentire alla morte per non renderla vana, ed esprimendo finalmente il suo consenso in forma altamente drammatica, che non nega il dolore, che deve anzi innalzarsi fino a Dio, ma che si trasforma poi nell'invito perentorio al padre e principe a dare realtà alla scelta della figlia⁴⁰.

Seila ha, dunque, infine deciso ma il suo consenso non è nella gioia, è nel dolore, è nonostante il dolore, un dolore che, nella seconda e ultima parte del lamento, assume una dimensione differente. L'anonimo, infatti, dopo aver accolto, dilatato e problematizzato la prima dimensione della figura biblica, l'accettazione del voto paterno/sacrificio, ne accoglie anche la seconda, il lamento sulla verginità, ma amplificando anche questa, finisce per costruire in Seila un personaggio complesso fino al limite della contraddittorietà.

È stata giustamente sottolineata l'innovazione con cui l'anonimo introduce a questo punto un nuovo personaggio, la madre, alla quale la fanciulla, come avesse abbandonato la spazio pubblico del dovere verso Dio e il padre, si rivolge ora per far emergere uno spazio contrapposto a quello paterno, quello intimo, naturale, totalmente femminile della madre e della nutrice, e dare voce al dolore per un futuro di nozze e di figli cancellato nella morte, sacrificato al dovere pubblico, per una vita naturale che il sacrificio pubblico, utile perché autonomamente accettato, rende inutile⁴¹.

Se il ritorno e l'uccisione di Seila ricalcano lo stringato dettato biblico, più ampio è nel *Liber* il racconto dell'istituzione dell'annuale rito commemorativo

che, in unione con l'espressione già utilizzata nell'ultimo intervento divino per alludere alla morte della fanciulla (*et abiens decidet in sinuum matrum suarum*), finisce per parificare Seila alla dignità delle figure carismatiche dei giudici, facendola assurgere a sostituto del padre non solo rispetto a Dio ma anche nel rapporto con il popolo.

2

La tradizione cristiana. I padri

La problematicità che l'episodio rivela già in ambiente ebraico si accentua nel passaggio a quello cristiano. L'inserimento di Iefte tra i personaggi veterotestamentari di cui, nell'*Epistola agli Ebrei* (II, 32 ss.), viene esaltata la fede complica, infatti, il problema della valutazione del suo gesto, stretto tra inammissibilità del voto e del sacrificio umano e fedeltà alla promessa fatta a Dio, mentre si conserva anche negli interpreti cristiani la preoccupazione di un'implicazione nel gesto di Dio stesso, in forma di ordine, autorizzazione, gradimento (con sullo sfondo il richiamo costante all'episodio parallelo/antitetico del sacrificio di Abramo, prototipo proprio di quella fede esaltata nell'*Epistola agli Ebrei*)⁴². Anche la vittima conserva un suo spazio, pur se minoritario, vuoi come appendice del gesto paterno vuoi come figura che acquisisce un'autonoma significazione⁴³.

Finalizzata all'individuazione di antecedenti utili all'interpretazione dell'operato di Abelardo, di suoi possibili riferimenti o modelli, l'indagine può qui lasciare da parte la tradizione greca⁴⁴, inaccessibile ad Abelardo, e limitarsi a quella latina. In questo ambito la storia biblica e i due personaggi sono presenti prevalentemente nel dibattito esegetico o spirituale, mentre compaiono in maniera episodica sul versante letterario, in cui, con poche eccezioni, non sembrano possedere la produttività che dimostreranno in periodo postmedievale e moderno.

Il primo ad offrire significativi esempi di rivisitazione dell'episodio è Ambrogio, non in interventi sistematici di commento, quanto piuttosto per riutilizzazioni frammentarie in contesti tematici differenti, in funzione dei quali la valutazione di eventi e comportamenti può subire variazioni anche notevoli⁴⁵.

A consentire spazi di lettura multiformi e quasi contraddittori è in particolare Iefte.

Nel *De apologia prophetarum David ad Teodosium*, egli è introdotto insieme a Sansone e ad Aronne per testimoniare l'impossibilità di trovare anche tra uomini forti e santi qualcuno *sine prolapsione delicti*. E il *delictum* di Iefte è per Ambrogio un giuramento fatto con troppa facilità, senza conoscerne le possibili conseguenze e che può essere rispettato solo a patto di *cruenta funera*⁴⁶.

Appena più sfumata la posizione nel *De officiis*. Nel delineare in I, 50, 255 i doveri e le virtù dei sacerdoti, nonché le circostanze in cui un comportamento in sé dovuto si rivela in realtà contrario al dovere, viene affrontato il caso in

cui il rispetto di un giuramento è *contra officium*. Esempi di tale circostanza sono Erode, che uccide Giovanni per non infrangere il giuramento fatto ad Erodiade, e proprio Iefte, che uccide la figlia per mantenere il voto fatto a Dio, un voto, precisa Ambrogio, che sarebbe stato meglio non fare piuttosto che mantenere a costo dell'uccisione di un figlio⁴⁷.

I due esempi sono ripresi ed amplificati in III, 12, ove, nell'ambito di una casistica del rapporto tra onesto e utile, esemplificata attraverso episodi scriturali, e di vari aspetti della disonestà e della frode, viene affrontato il tema del promettere qualcosa di disonesto. Privo di problemi in tale contesto è condannare Erode quale esempio dei molti che giurano e, pur scoprendo che non avrebbero dovuto promettere, per rispettare il giuramento compiono un atto turpe⁴⁸.

Più sfumata è, invece, la valutazione dell'esempio parallelo di Iefte, che richiede un discorso più ampio e non privo di qualche virtuosità retorica. La promessa di Iefte è indubitabilmente avventata; di tale avventatezza sono testimoni Iefte stesso, la disperazione che lo assale quando, incontrando la figlia, constata la tragica conseguenza del suo atto, il suo lutto che viene eternato nel tempo dalla commemorazione funebre, la cui istituzione Ambrogio gli attribuisce. Ma Ambrogio sceglie anche di introdurre il discorso con una circonlocuzione in qualche modo cautelativa: «Neque umquam adducar ut credam non incaute promississe principem Iephthe ut immolaret deo quidquid sibi revertenti intra limen domus suae occurreret, quod et ipsum voti paenituerit sui, postquam filia occurrit sibi»⁴⁹. E se l'adempimento del voto è crudele, esso è pur sempre compiuto *pio metu ac formidine*. Donde, infine, ancor più controllata la successiva valutazione: «Non possum accusare virum qui necesse habuit implere quod voverat, sed tamen miserabilis necessitas, quae solvitur parricidio»⁵⁰.

Ambrogio sembra non voler giungere alla condanna aperta della scelta di fedeltà verso Dio, ma egli in realtà indirettamente la esprime subito dopo, confrontando il comportamento di Iefte con quello di Dio: «Melius est non vovere quam vovere id quod sibi, cui promittitur, nolit exsolvi. Denique in Isaac habemus exemplum, pro quo arietem Dominus statuit immolari sibi. Non semper igitur promissa solvenda omnia sunt. Denique ipse Dominus frequenter suam mutavit sententiam, sicut scriptura indicat»⁵¹. L'immane accostamento all'interrotto sacrificio di Isacco dimostra, dunque, come in Iefte all'incautela della promessa abbia corrisposto anche un'insufficiente consapevolezza della *necessitas* che lo spinge ad agire, un'inadeguata valutazione del messaggio che Dio aveva inviato agli uomini impedendo il sacrificio di Isacco, nonché dell'insegnamento derivabile dall'esempio stesso di Dio, capace, di fronte alla preghiera di Mosè, di mutare le sue decisioni e di non mantenere le sue terribili promesse.

Nell'episodio Iefte non è, tuttavia, l'unico a formulare una promessa, anche la figlia assume e rispetta un impegno solenne, ritornando al sacrificio dopo la

dilazione di due mesi richiesta e ottenuta dal padre: in chiusura del capitolo l'attenzione di Ambrogio si rivolge proprio a questa promessa. La valutazione è, però, opposta, e la fanciulla, pur giovane e donna, assurge a modello di coerenza e rigore esemplari, che Ambrogio può porre con successo al di sopra di quello degli uomini illustri e dotti proposti dalla tradizione filosofica antica, per divenire alla fine, grazie alla sua spontanea ed inflessibile decisione, santificatrice dell'empietà paterna: «Rediit ad patrem, quasi ad votum rediret, et voluntate propria cunctantem inpulit fecitque arbitratu spontaneo ut, quod erat impietatis fortuitum, fieret pietatis sacrificium»⁵². Il mantenimento del voto, che in Iefte è stoltezza, diventa nella figlia esempio di virtù anche nell'*Epistola* 37 a Simpliciano, ove, accanto a Susanna, ella diviene modello della costanza dell'*animus* del sapiente di fronte alla morte, anche qui in una contrapposizione con i filosofi pagani, che culmina significativamente nell'esaltazione delle *puellae* cristiane che affrontano intrepide il martirio⁵³.

La vicenda torna in apertura del *De virginitate*, premessa e strumento del discorso con cui Ambrogio sostiene la legittimità di votare alla verginità consacrata le figlie e difende se stesso dalle critiche di coloro che lo hanno attaccato per aver operato a tutela di tale scelta. Il gesto di Iefte mantiene anche qui una connotazione negativa, ma la diversa finalità della riutilizzazione spinge a scomporre e valutare in maniera almeno in parte differente gli elementi della storia.

Poiché il riferimento all'episodio serve per difendere ed esaltare, pur attraverso il confronto con un esempio estremo e negativo, l'atto meritorio di dedicare un figlio a Dio e di mantenere tale promessa⁵⁴, l'attenzione di Ambrogio non si focalizza sulla stoltezza del voto e sul suo improvvido rispetto, ma sull'uccisione in sé, azione talmente efferata che la Scrittura rifugge addirittura dal narrarla⁵⁵. Condannato il contenuto del gesto, riceve invece apprezzamento quella motivazione che aveva riscosso nel *De officiis* un incerto riconoscimento, il timore, cioè, che Iefte prova di mancare alla promessa fatta a Dio, secondo un insegnamento che viene fatto derivare proprio dal comportamento di Abramo⁵⁶.

Riavvicinandosi al *De officiis*, il confronto con il sacrificio di Isacco evidenzia anche qui l'incapacità di Iefte di cogliere nell'esempio antico la condanna divina del sacrificio umano, e la conseguente disumanità con cui ricambia la *pietas* della figlia, ma nel diverso contesto del *De virginitate* esso serve soprattutto per esaltare, attraverso la contrapposizione, la valenza religiosa dell'offrire i figli a Dio, quando ciò sia correttamente compiuto⁵⁷.

Ma Ambrogio, avendo messo l'accento sull'avvenuta uccisione, non può evitare lo spinoso interrogativo circa il comportamento di Dio che, in un caso, ferma il sacrificio e, nell'altro, lo lascia compiere. La motivazione sta per Ambrogio nel diverso livello di merito e di fede dei protagonisti. Iefte si addolora, la figlia piange, il sacrificio viene rimandato, perché entrambi dubitano della misericordia di Dio; Abramo non si duole, non differisce il sacrificio, Isacco

non piange, non chiede dilazioni, perché entrambi sono colmi di fede. Di qui il non intervento di Dio, quasi atto di giusta punizione⁵⁸.

Ancora in funzione del tema della dedicazione dei figli a Dio e alla verginità consacrata, viene ripreso l'episodio anche nell'*Exhortatio virginatis*. Tornato sullo sfondo l'agire divino, in primo piano sono di nuovo i due personaggi umani, nei loro reciproci comportamenti: il padre, che promette, e la figlia che si mantiene fedele alla promessa a costo della propria vita. E Ambrogio, funzionalmente alla sottolineatura del valore vincolante che deve comunque avere per i figli la promessa paterna, può recuperare la scala di valori del *De officiis*, facendo della figlia il protagonista positivo dell'episodio, poiché, se l'offerta del padre è ancora una volta *incauta*, indubitabilmente esemplare è l'obbedienza della figlia: «Quanta vis sit in votis parentum Iephthe Galaaditidis filia vos debet docere, quae ne frustraretur oblationem patriam, etiam mortem suam obtulit. [...] Itaque incautam patris oblationem sanguine suo solvit»⁵⁹.

L'attenzione e lo spazio che Ambrogio riserva al personaggio femminile si attenua negli interventi che altri dei Padri dedicano all'episodio.

Sensibile alla tradizione ebraica, Gerolamo ne riprende i termini, in particolare nell'*Adversus Iovinianum*, ove controbatte l'interpretazione di questi che, nella sua sistematica svalutazione della condizione virgine, non aveva riservato alcun privilegio alla vergine fanciulla immolata, ed anzi aveva preferito al suo pianto la *fides* del padre. Gerolamo concorda nel sostanziale deprezzamento della figura femminile, vergine sì, ma non dell'unica verginità valida, quella consacrata a Cristo, ma dissente sulla valutazione del gesto di Iefte proprio facendo esplicito riferimento alla condanna espressa a *plerisque Hebraeorum*. Il voto di Iefte è *temerarium*, perché avrebbe potuto comportare l'offerta a Dio di un animale immondo, e l'esito, l'incontro fatale con la figlia, è provvidenzialmente voluto da Dio proprio perché colui che aveva pronunciato un voto *improspecte* ne percepisca l'errore attraverso la morte della figlia⁶⁰. Il giudizio negativo torna nel commento a Michea, ove il voto di Iefte è temerario ed empio e non riscattabile con il sacrificio della figlia, e nel tardo commento a Geremia, in cui, se si apprezza l'*animus offerentis*, il contenuto del sacrificio resta fuori dalla legge di Dio⁶¹.

Il punto centrale della problematica religiosa implicita nel gesto di Iefte, il collegamento possibile tra il suo agire e quello di Dio, viene affrontato con rapida incisività dal quasi contemporaneo Ambrosiaster nelle *Quaestiones veteris et novi testamenti*: se ad Abramo fu proibito da Dio di immolare il figlio, perché non fu proibito a Iefte di portare a termine il sacrificio della figlia?⁶² La risposta, anch'essa sensibile alla tradizione ebraica, è di devastante negatività. Abramo e Iefte sono inconfondibili sin dalla qualità della loro nascita e della loro vita; Abramo, *vir iustus*, obbedisce ad un ordine, che intende metterlo alla prova per dimostrarne pubblicamente la fede, e viene premiato in virtù della sua obbedienza e della sua fede nella possibilità che Dio, sovvertendo le leggi naturali, risusciti il figlio morto. Iefte, *filius meretricis, princeps latronum, homo*

facinorosus et improvidus, promette a Dio un sacrificio con stolta devozione, un sacrificio non richiesto e di cui non sa valutare le possibili implicazioni: cosa avrebbe fatto se gli fosse venuto incontro un animale impuro, o il figlio o la moglie di qualcun altro? Neppure dopo l'incontro con la figlia si rende conto della sua stoltezza e non comprende che Dio non avrebbe potuto apprezzare il suo sacrificio, e che avrebbe dovuto pregare e offrire qualcos'altro di non contrario alla Legge; si mantiene invece fedele al giuramento, *fatuus*, giacché è chiaro che una fedeltà stolta non solo non giova ma porta alla rovina. E viene perciò abbandonato da Dio al suo atto criminale. Né d'altra parte egli aveva agito ispirato da Dio, né Dio lo aveva scelto realmente, né aveva concesso la vittoria per merito suo o del popolo di Israele, ma solo per esaltare se stesso, punendo i pagani che gli avevano contrapposto i loro dei sfidandolo. Con tranquilla noncuranza il commentatore liquida, infine, la sorte della figlia: dalla morte ella ha tratto un guadagno, perché morendo innocente non è incorsa nella punizione infernale, cosa che avrebbe potuto non meritare vivendo più a lungo. Solo apparentemente più attenuato è il giudizio dell'Ambrosiaster nel commento alle epistole paoline, ove il voto di Iefte è ancora giudicato stolto, i suoi atti inaccettabili, ma può essere portata ad esempio la *perseverantia* della sua fede: una posizione che ricorda quella del commento a Geremia di Gerolamo, a segnalare il disagio che persiste nel combinare la valutazione del passo veterotestamentario con quella dell'*Epistola agli Ebrei*⁶³.

E difatti, qualche decennio più tardi, Agostino, offrendo nelle *Questiones in Heptateuchum* l'interpretazione più ampia e complessa della vicenda, sorta di sintesi di tutti i problemi da essa generati, la definisce *magna et ad diiudicandum difficillima quaestio*, ove si contrappongono gli sforzi di chi vuole comprendere con animo pio e di chi vuole, invece, usarla per accusare il Dio della Legge e dei profeti di aver gradito i sacrifici umani⁶⁴. Agostino allinea tutte le questioni, dall'esplicita condanna divina dei sacrifici umani, all'incomparabilità tra il sacrificio ordinato ad Abramo e quello autonomamente promesso da Iefte, dall'assenza di ogni commento scritturale sull'omicidio, al problematico inserimento di Iefte tra i *viri laudabiles* dell'*Epistola agli Ebrei*, alla possibilità che tutto il suo agire debba essere ricondotto ad un'ispirazione divina svincolante da ogni responsabilità, e le risolve una dopo l'altra per consegnarci alla fine un personaggio di tragica grandezza. Il disegno provvidenziale di Dio, entro cui si collocano le vicende bibliche, non qualifica gli individui, perché Dio può utilizzare per i suoi scopi creature innocenti o peccatori, come può usare atti umani anche orribili per comunicare contenuti spirituali: il valore dell'agire dei singoli riposa nell'intenzione con cui hanno operato. Iefte può aver ucciso ispirato da Dio e per suo ordine e sarebbe allora giustificato, ma ciò non è reso esplicito dalla Scrittura. Se invece Iefte pensò di dover offrire un sacrificio umano seguendo un errore umano, allora il suo atto è peccaminoso e il peccato è giustamente punito nella sua unica figlia. Ma la disperazione che egli manifesta nell'incontrarla rivela che proprio questo è il contenuto tragico della

vicenda: Iefte capisce di aver sbagliato, capisce che l'incontro con la figlia è la punizione che Dio gli impone e l'accetta, con una fedeltà che, pur nell'errore, merita considerazione. Egli si sottomette anche perché è certo che l'anima della figlia, retta e vergine, sarà accolta da Dio, poiché non è stata lei stessa a far voto di essere sacrificata, ma non si è opposta al voto e alla volontà del padre e ha accettato il giudizio di Dio⁶⁵: come nell'Ambrosiaster anche in Agostino alla fanciulla non tocca che un ruolo di marginale passività.

La risoluzione delle difficoltà poste dall'interpretazione letterale dell'episodio rappresenta solo una delle componenti della *quaestio*, accanto alla quale Agostino dispiega un'articolata esposizione delle dimensioni spirituali della *littera*, di cosa, cioè, lo spirito di Dio ha voluto prefigurare attraverso l'agire di Iefte, al di là di ogni consapevolezza o moralità di questi. Nella minuta disarticolazione della storia che ne consegue, in cui Iefte diviene per vari aspetti figura di Cristo e la vittima figura della Chiesa, gli eventi in sé, come sempre avviene nel processo figurale, perdono il significato morale e umano che avevano nella sequenza storica; ciononostante per due volte Agostino ritorna ancora alla dimensione letterale per ribadire come la promessa e il sacrificio debbano essere considerati peccati, di cui la non impedita uccisione della figlia è giudizio divino e punizione⁶⁶.

Se la *Quaestio* è probabilmente l'interpretazione in assoluto più organica, impegnativa e influente della figura di Iefte⁶⁷, forse altrettanto rilevante per il suo *Fortleben* medievale è il breve inciso a lui dedicato nel *De civitate Dei*, ove Agostino si chiede quando l'uccisione di un individuo o di se stessi possa non essere considerata un crimine. Egli individua tale evenienza nei casi in cui questo atto derivi da una legge divina o da uno specifico ordine di Dio e formula, pur con qualche cautela ma in maniera più aperta che nella *Quaestio*, la possibilità che l'uccisione compiuta da Iefte sia da giustificare proprio perché ordinata da Dio: «Et merito quaeritur utrum pro iussu Dei sit habendum, quod Iephthe filiam, quae patri occurrit, occidit, cum id se vovisset immolaturum Deo, quod ei redeunti de proelio victori primitus occurrisset... His igitur exceptis, quos vel lex iusta generaliter vel ipse fons iustitiae Deus specialiter occidi iubet, quisquis hominem vel se ipsum vel quemlibet occiderit, homicidii crimine innectitur»⁶⁸.

Allo stesso torno di anni risale probabilmente l'unica significativa rielaborazione letteraria dell'episodio, i sessanta versi che ad esso dedica l'anonimo autore dell'*Heptateuchos*⁶⁹. Il racconto biblico vi appare prosciugato di particolari e ridondanze e trasformato in un'edificante rappresentazione eroico-patetica⁷⁰. Nonostante il ricordo della sua dubbia genealogia – la madre è dichiaratamente una prostituta – Iefte vi figura come il condottiero eroico e vittorioso che ricorda le atmosfere di Giuseppe Flavio, il suo agire è rapido e incisivo. Il voto è privo di criticità, come in un racconto epico di tipo antico e, introdotto già suggerendone la tragica conseguenza, serve soprattutto per anticipare la tensione emotiva del momento centrale della vicenda, l'incontro

tra i due protagonisti, di cui gli eventi bellici sono divenuti semplici premesse, rapidamente delineate. Con il ritorno di Iefte e l'incontro con la figlia il flusso del racconto rallenta, si arricchisce di dettagli visivi, di aggettivazioni che esaltano le tonalità sentimentali, anche attraverso il riecheggiamento dei poeti antichi⁷¹. Il dialogo originale tra padre e figlia è ridotto alle sole battute di Iefte, che sono tuttavia dilatate, non tanto per rendere il voto e le sue conseguenze più espliciti rispetto al dettato biblico, quanto per rappresentare in forma più efficace lo stupefatto dolore di lui. La reazione della figlia è riassorbita nel discorso indiretto, ma anche arricchita di un'aggettivazione che amplifica la dimensione emotiva, immediatamente caratterizzata da una totale, consonante e festosa adesione alla decisione paterna e al sacrificio, di trasparente ricalco agiografico⁷². Così connotata la fanciulla resta al centro della scena che, con rapide movenze, si chiude su un sacrificio di cui sembra cancellata ogni drammaticità⁷³, «a christianized periphrasis for killing», ove la verginità, trasformata da connotato sessuale a tratto spirituale, trova la sua celebrazione e il racconto la sua morale: «Chastity and devotion find their reward in heaven. The daughter's willing self-sacrifice is represented as a triumph that exceeds any that can be gained by military means»⁷⁴. Rispetto agli esempi precedenti l'anonimo poeta ha, certo, riequilibrato il rapporto tra i due protagonisti valorizzando la figura femminile, ma anche cancellato ogni tensione religiosa e ogni nodo problematico, e trasformato la vicenda in «a morally edifying vignette», dal tono agiografico o di «popular romance»⁷⁵.

Di nuovo interamente incentrata sulla figura di Iefte, con la fanciulla ridotta a mero oggetto del sacrificio, è infine la lettura offerta, qualche decennio dopo, da Quodvuldeus, in cui è visibile l'influenza agostiniana, ma con un significativo margine di autonomia. Nel primo *Sermo de tempore barbarico* Iefte, che sacrifica la figlia per sconfiggere i nemici idolatri, è esempio eroico, di quell'eroicità a cui la fede, il timore e l'amore di Dio spinsero i padri, Mosè, Finea, Sansone, Daniele, i tre fanciulli nella fornace, e a cui si contrappone l'innetta debolezza verso il male dei contemporanei⁷⁶. Questa eroicità si conferma anche nel *Liber promissionum et predictorum Dei*, pur in un quadro comportamentale segnato dalla negatività. Il voto di Iefte è, infatti, frutto di temeraria presunzione, un'audacia punita dall'incontro con la figlia, e la *quaestio famosa et ad solvendum difficilis* del perché Dio non intervenga, come aveva fatto per Abramo, trova soluzione nel fatto che Iefte, contrariamente ad Abramo, non era stato richiesto e messo alla prova da Dio, ma, formulando il suo voto, aveva messo lui alla prova Dio; e Dio, proprio facendogli incontrare una vittima non prevista, la figlia, aveva voluto saggiare la sua *virtus* e la saldezza della sua promessa. E proprio in virtù della sua risposta, Paolo, nell'*Epistola agli Ebrei*, include anche Iefte tra coloro che hanno operato giustizia, a dimostrazione del fatto che, se la città terrena poteva menar vanto dei sacrifici dei propri Torquato, Muzio Scevola e Curzio, la città celeste può vantare gli atti ben più eroici dei propri cittadini. Ma l'*operatio iustitiae* di Iefte deve spingere ad indagare il

mysterium dell'agire divino, e Quodvuldeus, inoltrandosi, come Agostino, ma con soluzioni differenti, nella selva delle interpretazioni spirituali, vi spegne anche la tensione e la drammaticità dell'evento storico⁷⁷.

3 Il Medioevo

Le testimonianze finora proposte possono rappresentare lo stadio iniziale ma anche i lineamenti lungo i quali si muoveranno la lettura e il riuso dell'episodio nei secoli successivi.

Al centro dell'attenzione si mantiene l'agire di Iefte e la sua irrisolta duplicità. Il suo voto è un gesto la cui *stultitia* può essere sottolineata addirittura commentando quell'*Epistola agli Ebrei* che ne esalta la fede⁷⁸, così come può essere messa in discussione l'opportunità dell'aver mantenuto fede al giuramento, con diretto o indiretto riecheggiamento del *De officiis* di Ambrogio⁷⁹; la *stultitia* nel pronunciare il voto, la *stultitia* nel mantenerlo e l'empietà del sacrificio, sulla traccia del *De civitate Dei* di Agostino, possono forse trovare giustificazione in un segreto ordine divino⁸⁰, in un'ispirazione dello Spirito Santo, la cui esistenza può tuttavia anche essere esplicitamente esclusa, riconducendo il sacrificio ad atto peccaminoso e sgradito a Dio, e giustificando con un successivo pentimento o con altri atti meritori l'inserimento di Iefte nel paolino catalogo dei giusti⁸¹, o distinguendo tra lodevole decisione interiore di pronunciare un voto e colpevole concretizzazione verbale⁸². Ma il voto stesso e soprattutto la fedeltà di Iefte possono essere anche esaltati e portati ad esempio e come discrimine tra valutazione negativa e positiva può fungere la finalità con cui l'episodio viene riutilizzato in contesti diversi. Così, per esempio, Rabano Mauro, che nelle opere esegetiche si muove sulla traccia di Agostino e di Gerolamo⁸³, nel *Liber de oblatione puerorum* può esaltare il comportamento di Iefte per utilizzarlo a sostegno della legittimità dell'oblazione⁸⁴, salvo a riprendere letteralmente la censura del *De officiis* di Ambrogio nel *Liber poenitentium ad Otgarium*, quando deve consolidare la condanna dei giuramenti iniqui⁸⁵.

La figlia resta in una posizione marginale e sostanzialmente dipendente dalla figura paterna⁸⁶, esaltata per l'eroicità "maschile", *non feminea constantia*, con cui aderisce alla decisione paterna⁸⁷, per la totale obbedienza al padre terreno, che prefigura la disposizione con cui il cristiano deve porsi rispetto al padre celeste⁸⁸, o che costituisce esempio per le figlie del rispetto assoluto dovuto ai voti con cui i genitori le hanno dedicate a Dio monacandole⁸⁹; ma la sua vicenda, in quanto storia di violenza di cui è vittima positiva una donna, può perciò anche essere interamente censurata, come in Aelfric di Eynsham⁹⁰.

In una catena di successive riprese, infine, si ripropone per tutto il medioevo quell'interpretazione spirituale, figurale o tropologica, che risolve ogni complessità della vicenda umana disattivandone la drammaticità⁹¹.

4 Abelardo

Nella tradizione finora delineata Abelardo si inserisce affrontando a più riprese l'episodio con una netta presa di posizione tra le opzioni concettuali elaborate.

In *Ep.*, III, 4-5⁹², per sottolineare la forza che la preghiera possiede presso Dio, egli allinea una successione di passi biblici che dimostrano come, spinto dalle preghiere, Dio abbia talora mutato il suo volere, anche quando questo era atto di giusta punizione, contemperando in tal modo giustizia e misericordia. A tale disponibilità di Dio Abelardo contrappone, nella successiva breve ma aspra invettiva, la stoltezza dei principi della terra che, ostinati nel mantenere fermo ciò che hanno decretato, non solo non sanno esercitare la giustizia nella misericordia ma neppure correggere ciò che hanno stabilito con poca saggezza; di tale ostinata insipienza appare modello esemplare proprio Iefte «qui quod stulte voverat stultius adimplens unicam interfecit»⁹³. La concatenazione del ragionamento di Abelardo riecheggia il passo del *De officiis* che Ambrogio aveva dedicato all'episodio, ma la valutazione negativa del gesto di Iefte è ora univoca ed esplicita, senza più traccia delle sfumate cautele ambrosiane.

La seconda, più distesa, occorrenza della storia è in *Ep.*, VII, 34, ma qui protagonista è la figlia, inserita, accanto a Debora, a Giuditta, a Ester e alla madre dei Maccabei, nella sequenza delle figure femminili veterotestamentarie che illustrano i doni e l'onore dispensati dalla Grazia divina alla donna fin dal principio dei tempi; grazie ad essi la donna, pur ontologicamente inferiore all'uomo, è resa capace di una santità e di un eroismo che fanno arrossire la forza del sesso maschile, secondo la tesi che costituisce il fondamento delle concezioni abelardiane della vocazione monastica femminile, alla cui esposizione è, appunto, dedicata l'*Epistola* VII.

Rileggendo in questa chiave l'episodio Abelardo contrappone al *votus improvidus* e *stultus* del padre l'invitto fervore della fanciulla che, pur di tener fede alla promessa fatta a Dio, si offre spontaneamente alla morte, non la teme, anzi la provoca, e *victorem patrem in iugulum proprium animavit*; nella testimonianza di fedeltà a Dio ella, *amatrix maxima veritatis*, è pronta a sostituire un padre di cui si intuisce di riflesso la titubante disponibilità allo spergiuro. La fanciulla diviene esempio di *tanta puellaris animi fortitudo* da meritare la commemorazione annuale delle fanciulle di Israele, ma soprattutto può perciò essere esplicitamente accostata al martire cristiano, in una femminile testimonianza di fedeltà a Dio, qui opposta alla viltà maschile rappresentata dal principe degli apostoli: «Quid haec, quaeso, in agone martyrum factura esset, si forte ab infidelibus negando Deum apostatare cogeretur? Numquid interrogata de Christo cum illo iam apostolorum principe diceret: "Non novi illum"?»⁹⁵.

La stessa serie di donne eroiche e la stessa immagine della figlia di Iefte è proposta, quasi con le medesime parole, ma in una icastica sintesi, nell'inno secondo *De sanctis mulieribus*⁹⁶

<i>Ipte nata</i>	<i>victoris in proprium</i>
<i>patris dextram</i>	<i>animavit iugulum,</i>
<i>mori magis</i>	<i>eligens quam gratiam</i>
<i>voto pater</i>	<i>fraudet sibi prestitam</i>

e ancora nell'inno terzo, ove il tema sviluppato è proprio la contrapposizione tra la superiore *constantia* che la Grazia genera nella donna e la forza maschile, superiore solo sul piano naturale⁹⁷

<i>Si cum viris</i>	<i>feminas contendere</i>
<i>de virtute</i>	<i>liceat constantie,</i>
<i>quis virorum</i>	<i>mentis fortitudine</i>
<i>adeguari</i>	<i>possit Iefte filie,</i>
<i>que ne voti</i>	<i>pater reus sit,</i>
<i>se victimam</i>	<i>patri prebuit?</i>

<i>Quid fecisset</i>	<i>in agone martirum,</i>
<i>si negare</i>	<i>cogeretur dominum?</i>
<i>unde tanta</i>	<i>virginis constantia</i>
<i>quadam pollet</i>	<i>spiritali gratia,</i>
<i>ut sollemnes</i>	<i>hymni virginum</i>
<i>virgineum</i>	<i>colant exitum</i>

La tematizzazione concettuale del *planctus* è già tutta definita, non manca che darle un'adeguata forma poetica. Con un gesto inedito, e che rimarrà pressoché isolato anche rispetto alle rielaborazioni successive, Abelardo sceglie di non percorrere la via maestra della variazione della sequenza narrativa biblica, ma guarda quest'ultima da un momento cronologico successivo, incorniciandola entro una sorta di messa in scena della cerimonia commemorativa dell'evento, la cui rilevanza era già stata sottolineata nell'*Epistola* VII e nell'inno, e che diventa ora l'elemento ispiratore dell'intera composizione⁹⁸.

Già il racconto biblico, concludendosi col riferimento al rito annuale di commemorazione, unica transizione ad una dimensione cronologica diversa, poteva segnalare che «it was not the victory of Jephthah, but the sacrifice of his daughter that was worthy of commemoration»⁹⁹. Abelardo coglie appieno il suggerimento e lo dilata nell'invenzione di una struttura compositiva di inusitata complessità¹⁰⁰, che chiarisce fin dall'inizio la gerarchia dei protagonisti e fa da supporto efficace alla trasformazione della fanciulla nella smaltata immagine di santo eroismo femminile già configurata nelle epistole e negl'inni.

Il *planctus* si apre con la voce di una sorta di capocoro che, con le espressioni tipiche dell'invitatorio sacro, si rivolge direttamente alle fanciulle di Israele e le chiama all'azione cantata della solennità. Qualificando poi e motivando la cerimonia, egli introduce la protagonista con parole che trasformano progressivamente la sua iniziale esaltazione in ricordo degli eventi – il voto, la guerra e la vittoria – che ne determinano il tragico destino¹⁰¹. Non si tratta, tuttavia, di un'esposizione organica quanto piuttosto dell'inserimento di allusioni frammentarie in un ritratto che, riproponendo lo schema dell'eroismo femminile che supera quello maschile, fissa già in maniera inequivocabile la qualificazione dei protagonisti e il significato primario dell'episodio. L'unico eroe è la fanciulla, rispetto alla quale il padre incomincia a scivolare nella posizione di antieroe, e l'episodio è tutto risolto nell'opposizione tra l'immediata volontà di lealtà verso Dio e di sacrificio della figlia e la tentennante debolezza del padre.

Poiché il nucleo spirituale della storia è in questa contrapposizione e il suo significato è nel confrontarsi di due volontà, non stupisce che il racconto vero e proprio inizi portando sulla scena la visualizzazione dell'incontro fatale del condottiero vincitore con la figlia e che, dopo poche battute, la voce narrante lasci spazio al dialogo diretto dei due protagonisti che, presente nel testo biblico, era stato valorizzato dal solo *Liber antiquitatum biblicarum*.

Anche Abelardo riprende l'originale biblico e lo amplia, creando un equilibrio nuovo, ma, se nel fare ciò è possibile che egli abbia tratto ispirazione dal *Liber*, che poteva non essergli sconosciuto, direzione e modalità di sviluppo sono diversi¹⁰².

Ridotto a poche battute iniziali l'intervento del padre, il dialogo si fa piuttosto monologo, in cui al personaggio femminile viene dato spazio e modo di interpretare verbalmente, come unico soggetto attivo, gli elementi spiritualmente positivi che la tradizione aveva isolato ma anche tendenzialmente composto nella problematica rappresentazione del personaggio maschile.

Ancor più nettamente che nella Seila del *Liber antiquitatum biblicarum*, la sacralità dell'impegno con Dio, la volontà di affrontare il sacrificio, perché sottrarsi sarebbe abiura, sono presentate come componenti peculiari dell'autocoscienza della fanciulla, e sono rappresentate in modo da far emergere solo di riflesso e passivamente la debolezza titubante del padre¹⁰³. Ma se l'autoconsapevolezza della Seila del *Liber* era segnata da un dovere doloroso, il dolore quasi scompare nella fanciulla di Abelardo, riassorbito in un'immagine di adamantino eroismo che si esalta attraverso l'inusitata reinterpretazione del classico confronto con il sacrificio di Isacco. Riletto entro lo schema tipicamente abelardiano della concorrenza tra santità femminile e maschile, il sacrificio di Isacco, da modello positivo cui adeguarsi dolorosamente o su cui confrontare in negativo l'atto di Iefte, si trasforma in obiettivo di una sorta di sfida santa maschio/femmina; e il consenso di Dio al sacrificio, da elemento teologicamente problematico, si converte in privilegiante accettazione divina della suprema testimonianza di fede¹⁰⁴.

Nel contesto di un personaggio così univocamente caratterizzato dall'eroismo il lamento sulla verginità sacrificata dell'originale biblico rischia di suonare disturbante. Ed infatti nell'antico *Liber antiquitatum biblicarum* la sua amplificazione lirica costituiva tratto letterario di rilievo, ma introduceva anche nella figura di Seila un elemento di ambiguità, che risultava, tuttavia, tollerabile perché in lei la cifra eroica era meno accentuata che nella creazione di Abelardo. E difatti Abelardo percorre una via diversa, riducendo al minimo il riferimento al compianto¹⁰⁵ e variandolo con un'innovazione significativa. Se la fanciulla chiede ancora la dilazione che le consenta di piangere l'essere privata di discendenza (*quod sic me semine privet Dominus*), la verginità non rimane connotata solo come stato dalla morte privato del suo naturale completamento nel matrimonio e nella maternità e perciò compianto, secondo una concezione estranea al contesto monastico (e che, infatti, era stata oggetto di critica da parte di Oddone di Cluny)¹⁰⁶. L'espansione del *planctus*, più che insistere su questo motivo, e sul suo eventuale corollario dell'opposizione nozze/morte, introduce una seconda configurazione della verginità, quale condizione in sé completa e perfetta, anzi come *la* condizione completa e perfetta che, unica, può rendere la fanciulla vittima *sine macula*, e consentirne/determinarne il sacrificio a Dio¹⁰⁷.

Proseguendo nel progressivo annichilimento dell'antieroe Iefte, la sezione dialogica del *planctus* si chiude sulle ultime parole della figlia: l'assenso del padre è taciuto¹⁰⁸ e ciò che ne consegue viene riassunto nel conciso *his factis* che serve da transizione alla porzione più innovativa della composizione.

L'originale biblico aveva omissso il racconto dell'uccisione, alludendovi solo, e in maniera così attenuata da ingenerare nella tradizione il dubbio circa la realtà del sacrificio¹⁰⁹; questo procedimento era sostanzialmente stato seguito anche nelle successive rielaborazioni, con la misurata eccezione dell'*Heptateuchos*.

Al contrario, con un procedimento di tipo quasi midrascico, analogo a quello utilizzato in altri *planctus*¹¹⁰, Abelardo coglie proprio questo contratto segmento narrativo e lo amplifica, integrandolo con situazioni in esso non presenti¹¹¹. L'amplificazione è temporale ma anche spaziale, perché, riprendendo l'andamento diegetico, egli sceglie una narrazione fortemente visualizzante, che non solo descrive i personaggi ma crea ambienti e spazi (il bagno, il gineceo, l'ara sacrificale) entro cui farli agire come attori, con una conseguente complessiva accentuazione della dimensione drammatica.

Al centro della scena è ancora una volta la fanciulla, mentre il padre è ridotto a mero ricettore passivo delle sollecitazioni della figlia e, insieme al popolo che lo circonda e ne dilata i sentimenti, a ingrediente per creare/descrivere il luogo esterno del sacrificio, verso cui far muovere alla fine la protagonista dall'ambiente interno in cui si svolge la sua vestizione¹¹².

Come sottolineato per primo da Peter Dronke, nel descrivere questa preparazione al sacrificio Abelardo recupera la contrapposizione nozze-morte; ma

i particolari della vestizione medesima ci dicono anche la dimensione nuova e specifica in cui questo binomio viene ripreso (e anche il contesto da cui proviene il recupero).

Uscita dal bagno purificatore la fanciulla si spoglia degli abiti da lutto, le ancelle la rivestono di bisso e porpora e coprono il suo *tenerimum corpusculum* di vergine di gioielli d'oro, di gemme e di perle. La porpora e il bisso sono tessuti pregiati che, nella tradizione, vengono spesso affiancati ad indicare in forma quasi topica la ricchezza e lo splendore¹³ e, come tali, già Venanzio Fortunato li aveva eletti a materiali primari delle vesti della vergine che va sposa a Dio, in quel ritratto del *De virginitate* destinato a divenire prototipo per tutta la tradizione medievale¹⁴. Abelardo sottolineandone il colore, bianco e rosso, e accostandoli al giglio e alla rosa, li aveva introdotti nel terzo inno *De verginibus*¹⁵ quali tratti distintivi della vergine e della martire, e ne aveva esplicitato, come anche nel *Sermo xxxii, De laude sancti Stephani protomartyris*, il significato di simboli di quell'unione di verginità e martirio per lui così tipica della santità femminile e così rara negli uomini¹⁶.

Insieme alle vesti preziose anche i gioielli caratterizzano la vergine, sposa di Cristo, nel *De virginitate* di Venanzio e nella tradizione di rappresentazione della santa vergine e martire¹⁷, e ancora in Venanzio, nel carme *Ad virgines*, la porpora riveste i *membra* ugualmente *tenera* della vergine sposa¹⁸; mentre il nesso oppositivo nozze-martirio percorre l'inno *In natali Agnetis, virginis martyris* di Ambrogio¹⁹; l'intera descrizione, infine, come sottolineato da Dronke²⁰, sollecita continue associazioni con il Cantico dei Cantici e, dunque, con l'immagine della sposa mistica, di cui il libro biblico è tradizionale luogo di elezione.

Nel rappresentare la vestizione Abelardo procede, dunque, al trasferimento alla figlia di Iefte dei tratti della vergine martire e la tramuta nel prototipo di tale santità tipicamente femminile, secondo il percorso già intrapreso nell'*Epistola* vii e nell'inno terzo *De mulieribus*. Questo processo viene compiuto con la rappresentazione del sacrificio e ne spiega anche la presenza: se all'uccisione si può, infatti, anche solo alludere in un racconto "normale", essa non può essere taciuta in una passione martiriale di cui rappresenta, anzi, il culmine.

Il passaggio dalla scena/ambiente della vestizione a quella del sacrificio viene realizzato da Abelardo con una soluzione di grande efficacia drammatica, che riempie di contenuto emotivo un gesto di visiva dinamicità: dando voce all'insofferenza per un rituale di vestizione divenuto eccessivo per chi deve andare a morire, la fanciulla balza dal letto e afferra la spada che dovrà servire per la sua uccisione, cui è ancora lei sola a dare impulso²¹. Dopo la classica pausa di commento che differisce ed enfatizza il raggiungimento del culmine patetico, il racconto si chiude con la descrizione del sacrificio. Di essa è stato già sottolineato lo straordinario espediente con cui Abelardo fa infine scomparire il padre: a sgozzare la fanciulla è la spada che ella stessa ha portato (*traditus ab ipsa gladius*) ma che sembra muoversi senza che nessuno più la impugni²².

così da sottolineare fino alla fine che è la fanciulla la sola protagonista della testimonianza di fede. La rappresentazione dell'uccisione presenta anche altri particolari significativi. La fanciulla avvolge intorno a sé le vesti e, piegate le ginocchia sui gradini dell'ara, viene uccisa¹²³; è la posizione classica del martire decollato ma l'accento alle vesti non può non ricordare anche le movenze della santa morente nell'*In natali Agnetis, virginis martyris* di Ambrogio¹²⁴: Abelardo ha portato fino al culmine la sovrapposizione dell'identità martiriale sul personaggio veterotestamentario.

La conclusione del *planctus* è costruita riportando il passato del racconto al presente della cornice rituale in perfetto parallelismo inverso rispetto all'esordio. Come lì la voce fuori campo del capocoro aveva presentato l'eroe, qui la medesima voce sigilla in un'*amentia*¹²⁵ e in un'*insania* senza appello l'antieroe Iefte, e ripropone poi l'invitatorio d'apertura con espressioni che proiettano in una dimensione di perennità atemporale un racconto che è divenuto memoriale martiriale, progressivamente assimilando il rito a celebrazione liturgica.

Il *planctus* è, dunque, costruito dando forma narrativo-drammatica all'estremizzazione con cui Abelardo risolve, dissociandola, la duplicità della storia biblica, episodio insieme di insania sacrilega e di fedeltà devota. Da una parte sta Iefte che esprime una promessa insensata, della cui insensatezza non è capace di prendere atto e che porta a compimento con un gesto non di fede ma di stolta arroganza principesca. Dall'altra sta la figlia che, nella sua condizione di vittima innocente, può interpretare allo stato puro la dimensione della fedeltà verso Dio portata all'estremo limite della testimonianza martiriale. Al centro il tema dell'eroismo femminile, del paradosso salvifico della massima debolezza che la Grazia ribalta in massima forza, cardine dell'ideale di santità monastica che Abelardo ha elaborato per la comunità paraclitense, che ritorna circolarmente di continuo nelle opere a questa destinate, e che può eleggere questo episodio biblico come luogo di sua massima incarnazione poetica, proprio per la potenzialità che il racconto offriva di essere trasformato in un gioco di opposizione uomo-donna¹²⁶.

Se la ricostruzione fin qui condotta è giusta ci si può chiedere in conclusione quale sia il rapporto tra il testo e la sua tradizionale interpretazione biografizzante che lo legge come riecheggiamento della monacazione di Eloisa, con Abelardo nella parte di Iefte che sacrifica Eloisa-figlia costringendola al velo¹²⁷. Il rapporto in realtà non va al di là di una superficiale somiglianza tra l'immolazione di sé del personaggio biblico e quella dell'Eloisa dell'*Epistolario*; diverso, se non opposto, è il contenuto spirituale dei due gesti, differente il codice letterario utilizzato, l'uno agiografico martiriale, l'altro erotico e classicheggiante¹²⁸. Il rapporto trova, dunque, motivazione non tanto nei testi, quanto piuttosto nella proiezione sul *planctus* della persistente fascinazione che la biografia dei due amanti ha esercitato sugli interpreti moderni¹²⁹. E ancora una volta la tradizionale sovraesposizione biografistica che colpisce le opere paraclitensi finisce per tradirne il significato e umiliarne la complessità tematica e letteraria.

PLANCTUS VIRGINUM ISRAEL SUPER FILIA IEPTE GALADITE

I

<i>Ad festas</i>	<i>choreas</i>	<i>celibes</i>
<i>ex more</i>	<i>venite</i>	<i>virgines!</i>
<i>Ex more</i>	<i>sint ode</i>	<i>flebiles</i>
<i>et planctus</i>	<i>ut cantus</i>	<i>celebres!</i>

<i>Inculte</i>	<i>sint meste</i>	<i>facies</i>
<i>plangentum</i>	<i>et flentum</i>	<i>similes!</i>
<i>Aurate</i>	<i>sint longe</i>	<i>ciclades</i>
<i>et cultus</i>	<i>sint procul</i>	<i>divites!</i>

II, I

<i>Galadite</i>	<i>virgo Iepte</i>	<i>filia</i>
<i>miseranda</i>	<i>patris facta</i>	<i>victima</i>

<i>annuos</i>	<i>virginum</i>	<i>elegos</i>
<i>et pii</i>	<i>carminis</i>	<i>modulos</i>
<i>virtuti</i>	<i>virginis</i>	<i>debitos</i>
<i>per annos</i>	<i>exigit</i>	<i>singulos.</i>

II, 2

<i>O stupendam</i>	<i>plus quam flendam</i>	<i>virginem!</i>
<i>o quam rarum</i>	<i>illi virum</i>	<i>similem!</i>

<i>Ne votum</i>	<i>sit patris</i>	<i>irritum</i>
<i>promisso</i>	<i>-que fraudet</i>	<i>Dominum,</i>
<i>qui per hunc</i>	<i>salvavit</i>	<i>populum,</i>
<i>in suum</i>	<i>hunc urget</i>	<i>iugulum.</i>

III, I

Victor hic de prelio
dum redit cum populo,
prior hec pre gaudio
occurrit cum tympano

<i>Quam videns</i>	<i>et gemens</i>	<i>pater anxius</i>
<i>dat plausum</i>	<i>in planctum,</i>	<i>voti conscius,</i>
<i>triumphum</i>	<i>in luctum</i>	<i>vertit populus.</i>

«Decepisti, filia,
me», dux ait, «unica,
et decepta gravius
nostra lues gaudia,
quamque dedit Dominus
perdet te victoria».

[xxxxxxa
xxxxxxa
xxxxxxb
xxxxxxb]¹³⁰

*Illa refert: «Utinam
meam innocentiam
tante rei victimam
aptet sibi placidam!*

*Immolare filium
non hanc apud Dominum
ut ab ipso puerum*

*volens Abraham
habet gratiam,
vellet hostiam.*

*Puerum qui respuit
si puellam suscipit,*

*quod decus
uteri
quid mihi,*

*sit sexus mei,
qui tui
quid tibi,*

*percipe,
fructus inspice,
sit hoc glorie!*

[xxxxxxa
xxxxxxa
xxxxxxa
xxxxxxb
xxxxxxa
xxxxxxb]

III, 2
Xxxxxxo
xxxxxxo]¹³¹
*Ut sexu sic animo
vir esto nunc, obsecro:*

*nec mee
si tue
exemplo*

*nec tue
preferre
-que pravo*

*obstes glorie,
me vis anime
cunctos ledere,*

*si nate dilectio
preferat hanc Domino
unaque tu Dominum
offendens cum populo
amittas et populum
displicendo Domino.*

*Non est hic crudelitas
sed pro Deo pietas,
qui, ni vellet hostiam,
non daret victoriam.*

*Solvens ergo debitum
placa, pater, Dominum,
ne forte, cum placitum
erit, non sit licitum*

*Quod ferre non trepidat
inferre sustineat
sponsio quem obligat*

*virgo tenera,
viri dextera,
voti propria.*

*Sed duorum mensium
indulgebis spatium,*

*quo valles
peragrans
quod sic me*

*et colles
et plorans
semine*

*cum sodalibus
vacem plangentibus,
privet Dominus,*

*sitque legis sanctio
mea maledictio,
nisi sit remedio
munde carnis hostia,
quam nulla pollutio
nulla novit macula».*

IV

*His gestis rediit
secreti thalami
lugubris habitus*

*ad patrem unica,
subintrans abdita;
deponit tegmina.*

V, 1

<i>Que statim</i>	<i>ingressa</i>	<i>balneum</i>
<i>circumstan</i>	<i>-te choro</i>	<i>virginum</i>
<i>fessam se</i>	<i>refovet</i>	<i>paululum,</i>
<i>et corpus</i>	<i>pulvere</i>	<i>squalidum</i>
<i>labore</i>	<i>-que vie</i>	<i>languidum</i>
<i>mundat ac</i>	<i>recreat</i>	<i>lavacrum.</i>

V, 2

<i>Varias</i>	<i>unguenti</i>	<i>species</i>
<i>aurate</i>	<i>continent</i>	<i>pixides</i>
<i>quas flentes</i>	<i>afferunt</i>	<i>virgines.</i>
<i>His illam</i>	<i>condiunt</i>	<i>alie,</i>
<i>capillos</i>	<i>componunt</i>	<i>relique</i>
<i>vel vestes</i>	<i>preparant</i>	<i>domine.</i>

VI, 1

<i>Egressa post paululum</i>	
<i>virgo lota balneum</i>	<i>mittit patri nuncium</i>
<i>ut aram extruat</i>	<i>ignem acceleret</i>
<i>dum ipsa victimam</i>	<i>interim preparet,</i>
<i>que Deo convenit,</i>	<i>principem condecet.</i>

VI, 2

<i>O quantis ab omnibus</i>	
<i>istud eiulatibus</i>	<i>nuncium excipitur!</i>
<i>Urget dux populum</i>	<i>ut hec accelerent,</i>
<i>et illa virgines</i>	<i>ut cultum properent</i>
<i>et tamquam nuptiis</i>	<i>morti se preparant.</i>

VII

*Illa bissum propriis
madefactum lacrimis
porrigit, hec humidam
fletu suo purpuram.*

VIII, 1

<i>Auro, gemmis,</i>	<i>margaritis</i>	<i>variatur</i>	<i>est monile</i>
<i>quod sic pectus</i>	<i>ornat eius</i>	<i>ut ornetur</i>	<i>magis inde.</i>
<i>Inaures et anuli</i>			
<i>cum armillis aurei</i>			
<i>virginis tenerrimum</i>			
<i>onerant corpusculum.</i>			

VIII, 2

<i>Rerum pondus</i>	<i>et ornatus</i>	<i>moram virgo</i>	<i>iam non ferens,</i>
<i>lecto surgit</i>	<i>et repellit</i>	<i>que restabant</i>	<i>ita dicens:</i>

«*Que nupture satis sunt,
periture nimis sunt!*».
*Mox, quem patri detulit,
ensem nudum arripit.*

IX, 1

<i>Quid plura,</i>	<i>quid ultra</i>	<i>dicimus?</i>
<i>quid fletus,</i>	<i>quid planctus</i>	<i>ginnimus?</i>
<i>Ad finem</i>	<i>quod tandem</i>	<i>cepimus</i>
<i>plangentes</i>	<i>et flentes</i>	<i>ducimus.</i>

<i>Collectis</i>	<i>circa se</i>	<i>vestibus</i>
<i>in are</i>	<i>succense</i>	<i>gradibus</i>
<i>traditus</i>	<i>ab ipsa</i>	<i>gladius</i>
<i>peremit</i>	<i>hanc flexis</i>	<i>genibus.</i>

IX, 2

<i>O mentem</i>	<i>amentem</i>	<i>iudicis!</i>
<i>O zelum</i>	<i>insanum</i>	<i>principis!</i>
<i>O patrem</i>	<i>sed hostem</i>	<i>generis,</i>
<i>unica</i>	<i>quod nece</i>	<i>diluit!!</i>

<i>Hebree,</i>	<i>dicite,</i>	<i>virgines</i>
<i>insignis</i>	<i>virginis</i>	<i>memores,</i>
<i>inclite</i>	<i>puelle</i>	<i>Israel,</i>
<i>hac valde</i>	<i>virgine</i>	<i>nobiles!</i>

LAMENTO DELLE VERGINI DI ISRAELE SULLA FIGLIA DI IEFTE GALADITA

I

Alle danze festive delle fanciulle,
 come d'uso venite, o vergini!
 Come d'uso dolenti siano i canti
 e come i canti solenni siano i compianti.

I volti mesti siano disadorni
 come di chi piange e si dispera!
 Lungi siano le vesti dorate
 lontano gli ornamenti preziosi!

II, 1

La vergine figlia di Iefte galadita
divenuta vittima miserevole del padre

ogni anno chiede
annuali mesti canti di vergini
e melodie d'un carme pio
consacrate alla virtù della vergine.

II, 2

Oh, vergine degna più di ammirazione che di pianto!
Oh, quanto è raro un uomo simile a lei!

Affinché non sia vano il voto del padre
e non defraudi della promessa il Signore,
che per mezzo suo ha salvato il popolo,
ella lo incalza a sgozzarla.

III, 1

Mentre torna vincitore
dalla battaglia insieme con il popolo,
per prima, festosa,
gli corre incontro con il timpano.

Il padre la vede e gemendo pieno d'angoscia
volge la gioia in pianto, consapevole del voto,
e il popolo muta il trionfo in lutto.

«Mi hai ingannato,
unica figlia mia», dice il condottiero
«ma, ingannata ancor più gravemente,
pagherai la nostra gioia,
e ti perderà la vittoria
che il Signore ha concesso».

[xxxxxxx]

[xxxxxxx]

[xxxxxxx]

[xxxxxxx]

Ella risponde: «Voglia il cielo
che la mia innocenza il Signore
accetti per sé quale mansueta
vittima per un dono così grande.

Abramo, che voleva immolare il figlio,
non ottenne dal Signore questa grazia,
che egli accettasse da lui il fanciullo come vittima.

Se chi rifiutò il fanciullo
accetta la fanciulla

comprendi quale onore sia questo per il mio sesso,
guarda quali siano i frutti del tuo ventre,
quale gloria sia questo per me, quale per te.

[xxxxxxx]
[xxxxxxx]
[xxxxxxx]
[xxxxxxx]
[xxxxxxx]
[xxxxxxx]

III, 2

[xxxxxxx]
[xxxxxxx]

Nello spirito come nel sesso
sii uomo, ora, ti scongiuro:

alla mia, alla tua gloria non essere d'ostacolo,
come accadrà se vuoi anteporre me alla tua anima,
e offendere tutti con un cattivo esempio,

se l'amore per la figlia
la farà anteporre al Signore,
se, offendendo il Signore insieme al popolo,
perderai così anche il popolo
dispiacendo al Signore.

Qui non c'è crudeltà
ma devozione verso Dio
che, se non voleva la vittima,
non avrebbe donato la vittoria.

Saldando dunque il debito,
placa, padre, il Signore,
affinché non accada che, quando
ti sarà gradito, non sia più lecito.

Ciò che una tenera vergine non ha paura di subire,
questo abbia il coraggio di infliggere la mano d'un uomo,
che è legato dall'impegno d'un voto da lui stesso pronunciato.

Concedimi solo
lo spazio di due mesi

durante il quale, percorrendo in lacrime valli e colline
con le mie compagne, io possa piangere
il fatto che così il Signore mi priva dei figli,

e che è mia condanna la punizione
che la legge minaccia
se viene offerta in espiazione
una vittima che non sia pura nella carne
e che macchia e contaminazione abbia toccato».

IV

Così avvenne e poi dal padre ritornò l'unica figlia,
ed entrata nella solitudine del talamo appartato,
depone il rivestimento degli abiti da lutto.

V, 1

Poi entra nel bagno e,
circondata da uno stuolo di vergini,
un po' riposa della sua stanchezza,
e il lavacro pulisce e ristora
il corpo sporco di polvere,
provato dalla fatica del cammino.

V, 2

Molte specie di unguenti profumati
contengono i vasi d'oro
che le vergini porgono piangendo.
Di questi la cospargono alcune,
le altre le pettinano i capelli
e preparano le vesti della loro signora.

VI, 1

Uscita poco dopo
monda dal bagno, la vergine invia un messaggio al padre:
che innalzi l'ara e presto accenda il fuoco
mentre lei intanto prepara la vittima
in modo che piaccia a Dio e sia degna del principe.

VI, 2

Con quali grida di dolore
questo annuncio è accolto da tutti!
Il condottiero incalza il popolo ad affrettare i preparativi
ed ella le vergini a portare le vesti e gli ornamenti
e a prepararla alla morte come a nozze.

VII

Una porge il bisso
bagnato delle sue lacrime,
l'altra porge la porpora
molle del suo pianto.

VIII, 1

D'oro variegata di gemme e perle è la collana
che le orna il petto così da esserne lei ornata di più.
Orecchini, anelli d'oro e braccialetti
pesano sul tenerissimo esile corpo della fanciulla.

VIII, 2

Ma ella, non più sopportando infine il peso degli oggetti e la lenta vestizione,
balza dal letto e respinge ciò che resta esclamando:
«Ciò che serve a chi si sposa è di troppo per chi va a morire!».
E tosto afferra la spada nuda che ha portato per il padre.

IX, 1

Cosa dire di più, cosa dire ancora?
Perché prorompere in pianti perché in lamenti?
Tuttavia ciò che abbiamo cominciato
lamentandoci e piangendo portiamo a compimento.

Raccolte le vesti intorno a sé,
in ginocchio sui gradini dell'ara accesa
la uccide la spada
che lei stessa ha porto.

IX, 2

O senno dissennato del giudice!
O zelo insano del principe!
O padre, ma nemico della stirpe,
cosa che l'unica figlia redime con la morte!

Ditelo vergini ebree,
memori delle vergine illustre,
famose fanciulle di Israele
per questa vergine così tanto nobili!

Note

1. La denominazione *planctus* è presente nelle rubriche del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat., 288, ff. 63v-64v, l'unico che tramanda tutte e sei le composizioni, ed è ripresa in tutte le edizioni; cfr. in particolare G. M. Dreves, *Hymnographi Latini. Lateinische Hymnendichter des Mittelalters*, erste Folge, O. R. Reiland, Leipzig 1905 (*Analecta hymnica Medii Aevi*, 48), pp. 223-32, nn. 244-9; W. Meyer, W. Brambach, *Petri Abaelardi Planctus (III) virginum Israel super filia Ieptae Galaditae*, München 1885 poi in *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, Weidmannschen Verlagsbuchhandlung, Berlin 1905, I, pp. 340-56; G. Vecchi, *Pietro Abelardo. I "Planctus". Introduzione, testo critico, trascrizione musicale*, Società tipografica modenese, Modena 1951; W. von den Steinen, *Die Planctus Abaelards Jephthas Tochter*, in "Mittellateinisches Jahrbuch", 4, 1967, pp. 122-44; Pierre Abélard, *Lamentations. Histoire de mes malheurs. Correspondance avec Héloïse*, traduit du latin et présenté par P. Zumthor; note musicologique de G. Le Vot, Actes Sud, Arles 1992; Pietro Abelardo, *Planctus*, a cura di M. Sannelli, La Finestra, Trento 2002; U. Niggli, *Peter Abaelard als Dichter*, mit einer erstmaligen Übersetzung seiner Klagelieder ins Deutsche, Francke, Tübingen 2007.

2. In realtà la datazione e le circostanze di composizione dei *planctus* restano largamente ipotetiche; a collegarli al Paracleto sono sostanzialmente la coincidenza di alcuni temi con l'*Epistolario* e l'*Innario* ed il fatto che il *Planctus* VI è tradito nel ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, nouv. acq. Lat., 3126 insieme a tre sequenze di probabile origine paraclitense e attribuibili ad Abelardo.

3. Cfr. l'insieme degli interventi di Peter von Moos, tuttora la più importante interpretazione dell'*Epistolario*, ora in parte ristampati in P. von Moos, *Abaelard und Heloise. Gesammelte Studien zum Mittelalter*, I, hrsg. von G. Melville, LIT Verlag, Münster 2005, e in Id., *Entre histoire et littérature. Communication et culture au Moyen Âge*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005.

4. F. Laurenzi, *Le poesie ritmiche di Pietro Abelardo*, F. Pustet, Roma 1911; Vecchi, *Pietro Abelardo*, cit.; C. Thiry, *La plainte funèbre*, Brepols, Turnhout 1978, p. 65; Niggli, *Peter Abaelard als Dichter*, cit.; sulla dimensione autobiografica dei *planctus* anche P. Zumthor, *Histoire littéraire de la France médiévale, VI^e-XIV^e siècles*, Presses Universitaires de France, Paris 1954, p. 166: «Ils semblent dramatiser symboliquement des souvenirs autobiographiques» e *Lamentations*, ed. cit., Préface.

5. W. von den Steinen, *Les sujets d'inspiration chez les poètes latins du XI^e siècle*, in "Cahiers de civilisation médiévale", 9, 1966, pp. 165-383; Id., *Abaelard als Lyriker und der Subjektivismus*, in Id., *Menschen im Mittelalter*, Francke, Bern 1967, pp. 215-30; Id., *Die Planctus Abaelards Jephthas Tochter*, cit.; ma cfr. anche W. Otten, *The Poetics of Biblical Tragedy in Abelard's Planctus*, in W. Otten, K. Pollmann (eds.) *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity. The Encounter between Classical and Christian Strategies of Interpretation*, Brill, Leiden-Boston 2007, pp. 245-61.

6. Cfr. F. Stella, *La trasmissione nella letteratura: la poesia*, in G. Cremascoli, C. Leonardi (a cura di), *La Bibbia nel Medio Evo*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1996, pp. 61 ss.

7. La repertoriazione fondamentale della fortuna dell'episodio fino all'età contemporanea in W. O. Sypherd, *Jephthah and his Daughter. A Study in Comparative Literature*, University of Delaware Press, Newark, DE 1948; cfr. più di recente J. L. Thompson, *Writing the Wrongs. Women of the Old Testament among Biblical Commentators from Philo through the Reformation*, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 100-78; D. M. Gunn, *Judges*, Blackwell Publishing, Oxford 2005, pp. 133-69.

8. L. J. Hoppe, *Judges, The Book of*, in *The Oxford Companion to the Bible*, Oxford University Press, Oxford 1993, pp. 397-9; A. Boudart, *Giudici, Libro*, in *Dizionario enciclopedico della Bibbia*, Borla-Città Nuova, Roma 1995, pp. 657-9.

9. Cfr. Gunn, *Judges*, cit., pp. 132 ss.; von den Steinen, *Die Planctus Abaelards Jephthas Tochter*, cit., pp. 129 ss.; M. Sjöberg, *Wrestling with Textual Violence. The Jephthab Narrative in Antiquity and Modernity*, Sheffield Phoenix Press, Sheffield 2006, pp. 23-71.

10. *Iud.*, 10, 10-6.

11. *Iud.*, 10, 17 e 11, 1-11.

12. *Iud.*, 11, 29: «Factus est ergo super Iephtae spiritus Domini» (e lo spirito del Signore fu dunque sopra Iefte).

13. *Iud.*, 11, 32-3.

14. *Iud.*, 11, 29-40.

15. Cfr. C. A. Brown, *No Longer Be Silent. First Century Jewish Portraits of Biblical Women*, Westminster-John Knox Press, Louisville (Kent) 1992, p. 118.

16. Cfr. L. H. Feldman, *Josephus' Jewish Antiquities and Pseudo-Philo's Biblical Antiquities*, in L. H. Feldman, G. Hata (eds.), *Josephus, the Bible and History*, Wayne State University Press, Detroit 1989, pp. 59-80; Id., *Studies in Josephus' Rewritten Bible*, Brill, Leiden-New York 1998 (poi Atlanta 2005); Id., *Josephus's Interpretation of the Bible*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1998, per le caratteristiche della riscrittura biblica di Giuseppe, in particolare le pp. 14-220.

17. Flavio Giuseppe, *Antiquitates Iudaicae*, v, 7-12, 255-70, ed. B. Niese, *Flavii Iosephi Opera*, I, Weidmannschen Verlagsbuchhandlung, Berlin 1887; la versione latina conosciuta da Abelardo è edita da F. Blatt, *The Latin Josephus*, I, Introduction and Text. *The Antiquities: Book I-V*, Munksgaard, København 1958, pp. 339-41.

18. Cfr. Feldman, *Studies in Josephus' Rewritten Bible*, cit., pp. 177-92.

19. In Giuseppe Iefte non è, come in *Iud.*, 11, 1-3, il *vir fortissimus atque pugnator filius meretricis mulieris qui natus est de Galaad*, che ha raccolto intorno a sé *virii inopes et latrocinantes* ma il *vir virtute paterna potens ad exercitum dispensandum, quem sub mercede pascebat*, nato non da una prostituta ma da una donna che il padre *propter amoris ardorem filiis superinduxerat* (cito dalla versione latina del testo perché quella accessibile ad Abelardo).

20. Sulla variante del racconto scelta da Giuseppe Flavio rispetto alle possibilità offerte dalla stessa tradizione ebraica, cfr. Feldman, *Studies in Josephus' Rewritten Bible*, cit., pp. 182 ss.

21. Feldman, *Studies in Josephus' Rewritten Bible*, cit., p. 182; in particolare la vicenda di Idomeneo, che sarà nota anche ai lettori medievali attraverso i commenti a Virgilio (in particolare quello di Servio a *Eneide* III, 121); è tuttavia plausibile pensare che operi anche la memoria del pur differente sacrificio di Ifigenia, ai lettori medievali veicolato in particolare attraverso le *Metamorfosi* di Ovidio (XII, 25-35 e XIII, 180-95) e Igino.

22. *Antiquitates*, ed. cit., p. 340; cfr. Brown, *No Longer Be Silent*, cit., p. 123.

23. Cfr. Feldman, *Josephus' Jewish Antiquities*, cit., p. 68; Brown, *No Longer Be Silent*, cit., pp. 119 ss., che sottolinea in particolare il richiamo al modello dell'eroina tragica; Feldman, *Studies in Josephus' Rewritten Bible*, cit., pp. 189-91, evidenzia invece la sostanziale passività della figura femminile rispetto al comportamento attivo ed eroico che, in circostanze analoghe, Giuseppe costruisce per Isacco e per Gionata.

24. *Liber antiquitatum biblicarum*, XXXIX-XL, cito da Pseudo-Philon, *Les antiquités bibliques*, I, Introduction et texte critiques par D. J. Harrington, traduction par J. Cazeaux; II, Introduction littéraire, commentaire et index par C. Perrot et P.-M. Bogaert, Les Éditions du cerf, Paris 1976 (Sources chrétiennes 229-30); l'opera, la cui datazione originaria è discussa, da collocarsi probabilmente intorno al 70 d.C., è sopravvissuta solo in una tarda traduzione latina di un testo greco derivante da un originale in ebraico (cfr. L. Cohn, *An Apocriphal Work Ascribed to Philo of Alexandria*, in "The Jewish Quarterly Review", 10, 1898, pp. 277-332, p. 325; L. H. Feldman, *Prolegomenon*, in M. R. James, *The Biblical Antiquities of Philo*, Ktav Publishing House, New York, 1971, pp. xxviii-xxx1; Feldman, *Josephus' Jewish Antiquities*, cit., p. 76).

25. Cfr. Cohn, *An Apocriphal Work*, cit., pp. 279 s. e p. 294 (in particolare per il *Libro dei Giudici*); Pseudo-Philon, *Les antiquités bibliques*, cit., II, pp. 25 ss.; un confronto dettagliato con Giuseppe Flavio e la tradizione rabbinica in Feldman, *Josephus' Jewish Antiquities*; sulla natura del *Liber*, non facilmente riconducibile ad un unico genere, cfr. da ultimo Sjöberg, *Wrestling with Textual Violence*, cit., pp. 72 ss.

26. Cfr. C. Baker, *Pseudo-Philo and the Transformation of Jephthah's Daughter*, in M. Bal (ed.), *Anti-covenant. Counter-Reading Women's Lives in the Hebrew Bible*, Almond Press, Sheffield 1989, pp. 195-243, p. 195.

27. Cfr. anche Sjöberg, *Wrestling with Textual Violence*, cit., pp. 84 s.; nel *Liber*, attraverso il confronto, Iefte deve acquisire consapevolezza e accettare la missione di guida-salvatore di Israele andando al di là dei suoi personali e legittimi risentimenti; non vi è come nella Bibbia una sorta di contrattazione per il livello di comando, che Iefte vince; è perciò non pertinente rilevare, come fa Sjöberg, che, rispetto alla Bibbia, nel *Liber* Iefte «displays poor negotiating skills, that is, he fails to assert his own position versus that of his counterpart» (p. 85).

28. Cfr. Brown, *No Longer Be Silent*, cit., p. 96; il discorso di Iefte è l'unica significativa amplificazione innovativa che il *Liber* introduce nel primo segmento della narrazione, a fronte delle numerose che caratterizzeranno invece il secondo segmento, modificandone radicalmente il carattere; in questo primo segmento il *Liber* appare voler costruire tra Iefte e Israele un legame spirituale prima che bellico, consolidato dallo schierarsi di Dio, quel legame da cui proprio attraverso le innovazioni della seconda sezione Iefte verrà alla fine espunto e sostituito dalla figlia.

29. Cfr. Sjöberg, *Wrestling with Textual Violence*, cit., p. 86; proprio il discorso «theologically oriented» di Iefte che, nella minaccia finale, rappresenta la guerra come opposizione del vero dio agli dei falsi degli Ammoniti, rende evidente come, nella prospettiva del *Liber*, quelle di Iefte non siano reali trattative; è dunque non pertinente rilevare come fa Sjöberg che la retorica di Iefte anche se «more concise as well as more varied than in the biblical text» è ugualmente di poco successo dal punto di vista della «diplomatic efficiency».

30. Cfr. Sjöberg, *Wrestling with Textual Violence*, cit., pp. 79 s.; si spiega in tal modo anche l'eliminazione della successiva guerra di Iefte contro gli Efraimiti di *Iud.*, 12, e il suo rapido uscire di scena (*Liber antiquitatum biblicarum*, XL, 9).

31. *Liber antiquitatum biblicarum*, XXXIX, 10; cfr. Baker, *Pseudo-Philo*, cit., pp. 196 s.

32. Ivi, XVIII, 6; XXXII, 2 e 4.

33. Cfr. Baker, *Pseudo-Philo*, cit., pp. 197 s.

34. *Liber antiquitatum biblicarum*, XL, 1.

35. Ivi, XL, 2-3: «Et dixit ei Seila filia eius: Et quis est qui tristetur moriens, videns populum liberatum? Aut immemor es que facta sunt in diebus patrum nostrorum, quando pater filium inponebat in holocaustum, et non contra dixit ei sed epulans consensit illi, et erat qui offerebatur paratus, et qui offerebat gaudens? Et nunc omnia que orasti non destruas, sed fac» (E gli disse sua figlia Seila: Ma chi potrebbe rattristarsi di morire, quando vede il popolo liberato? O hai dimenticato le azioni che venivano compiute ai giorni dei nostri padri, quando il padre offriva in olocausto il figlio, e questi non si opponeva ma felice dava il suo consenso, e colui che veniva offerto era pronto, e colui che offriva gioioso? Ed ora non rendere vano ciò che hai promesso, ma compilo).

36. Cfr. Ivi, XVIII, 5 e XXXII, 2-4; cfr. Feldman, *Prolegomenon*, cit., p. CXXIII; Pseudo-Philon, *Les antiques bibliques*, II, *Commentaire*, cit., pp. 125 s.

37. *Liber antiquitatum biblicarum*, XL, 3; Baker, *Pseudo-Philo*, cit., p. 199 sottolinea giustamente che «nowhere in this speech, or in anything that precedes or follows, is there any mention of obedience. Seila does not act in obedience to her father but by her own volition».

38. Cfr. Baker, *Pseudo-Philo*, cit., p. 199.

39. Cfr. l'analisi dettagliata del *threnos* e la ricca messe di raffronti con la tradizione greca colta e popolare in P. Dronke, M. Alexiou, *The Lament of Jephthah's Daughter: Themes, Traditions, Originality*, in «Studi medievali», 3ª serie, 12, 1971, pp. 819-63, pp. 819-51.

40. *Liber antiquitatum biblicarum*, XL, 5; cfr. Baker, *Pseudo-Philo*, cit., pp. 202 ss.

41. *Liber antiquitatum biblicarum*, XL, 6-7; cfr. Baker, *Pseudo-Philo*, cit., pp. 199 ss.

42. *Ep. Hebr.*, II, 17-9.

43. Sottolineano la centralità nel dibattito della figura di Iefte e la marginalità della figlia in particolare von den Steinen, *Die Planctus Abaelards Jephthas Tochter*, cit., pp. 132 ss. e Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephthah's Daughter*, cit., pp. 852 s.

44. Cfr. Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. III-7.

45. Meramente strumentale all'affermazione della necessità di porre un limite al lutto e privo di valutazioni è il riferimento nel *De obitu Valentiniani*, 49, ed. O. Faller, Hoelder-Pichler-

Tempus, Wien 1955 (CSEL 73), pp. 327-67; sull'oscillante interpretazione di Ambrogio, cfr. anche Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. 118-21. Pur nella difficoltà della determinazione della cronologia esatta delle opere di Ambrogio, si ritiene che i testi cui si fa riferimento appartengano tutti alla seconda fase della sua produzione, tra il 387 e il 394.

46. Ambrogio, *Apologia prophetae David ad Teodosium*, 4, 16 (Sant'Ambrogio, *Opere esegetiche*, v, *Apologia del profeta David a Teodosio Augusto*, ed. C. Schenkel, trad. F. Lucidi, in Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis, *Opera*, 5, Città Nuova, Milano-Roma 1981).

47. Ambrogio, *De officiis*, 1, 50, 255 (Sant'Ambrogio, *Opere morali*, 1, *I doveri*, ed. I. G. Krabinger, G. Banterle, trad. G. Banterle, in Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis *Opera*, 13, Città Nuova, Milano-Roma 1977).

48. Ivi, III, 12, 76-7.

49. Ivi, III, 12, 78 (Non riuscirò mai a convincermi che il generale Iefte non abbia fatto una promessa avventata impegnandosi a sacrificare a Dio qualsiasi cosa che al suo ritorno gli fosse venuta incontro oltre la soglia di casa, dal momento che anch'egli si pentì del suo voto, quando gli venne incontro la figlia).

50. Ivi, III, 12, 78 (Non posso accusare quell'uomo che ritenne inevitabile compiere ciò che aveva promesso; ma è tuttavia una ben triste necessità quella che si soddisfa con un parricidio).

51. Ivi, III, 12, 79 (È meglio non promettere che fare una promessa che quella stessa persona cui si fa non vorrebbe fosse mantenuta. Ne abbiamo appunto un esempio nel caso di Isacco al posto del quale il Signore volle che gli fosse immolato un ariete. Non sempre, dunque, tutte le promesse devono essere mantenute. Anche il Signore muta spesso le sue decisioni, come mostra la Scrittura); il riferimento è a *Num.*, 14, 12 ss. e 16, 21 ss.

52. Ivi, III, 12, 80-1 (Ritornata dal padre come se ritornasse per compiere una promessa, con la sua volontà ne vinse l'esitazione e con la sua decisione spontanea fece sì che ciò che era empietà voluta dal caso diventasse pio sacrificio).

53. Ambrogio, *Epistularum liber* II, vii (37), 33-8, ed. O. Faller, Hoelder-Pichler-Tempsky, Wien 1968 (CSEL 82, 1), pp. 59 ss.

54. Ambrogio, *De virginitate*, 3, 10 (Sant'Ambrogio, *Opere morali*, II/II, *Verginità e vedovanza*, ed. e trad. F. Gori, in Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis *Opera*, 14/2, Città Nuova, Milano-Roma 1989).

55. Ivi, 2, 5.

56. Ivi, 2, 6: «Quid igitur? Hoc probamus? Minime gentium. Sed tamen, etsi parricidium non probo, adverte praevicandae metum et formidinem sponsionis. Denique ad Abraham dictum est: *Nunc scio quia amas dominum deum tuum, quia non pepercisti unico filio tuo*. Habes igitur indicium quo docetur praevicandum temere non esse promissum» (Ebbene? Approviamo questo fatto? Assolutamente no! Tuttavia, anche se non approvo il parricidio, rilevo il timore e il terrore di mancare alla promessa. Infatti ad Abramo è stato detto: Ora so che ami il Signore tuo Dio, perché non hai risparmiato l'unico tuo figlio. Si è dunque avvertiti che non bisogna mancare temerariamente ad una promessa).

57. Ivi, 2, 7.

58. Ivi, 2, 9: «Nemo igitur inventus est qui tam cruentum patris revocaret affectum, quia omnis promissi muneris conveniebat officium» (Dunque non si trovò nessuno che fermasse la decisione così cruenta del padre, perché si doveva dare interamente compimento all'obbligo del voto).

59. Ambrogio, *Exhortatio virginitatis*, 8, 51 (Quanta forza vi sia nelle promesse dei genitori ve lo deve insegnare la figlia di Iefte galaaditide, la quale, per non rendere vana l'offerta del padre, offrì perfino la propria morte. [...] E così pagò con il suo sangue l'incauta offerta del padre; Sant'Ambrogio, *Opere morali*, II/II, *Verginità e vedovanza*, cit.).

60. Gerolamo, *Adversus Iovinianum*, 1, 5, PL 23, coll. 216 e 252 ss.

61. Gerolamo, *Commentariorum in Micheam prophetam libri duo*, II, vi, 6.7, ed. D. Vallarsi, M. Adriaen, Brepols, Turnhout 1969 (CCSL 76), pp. 479 s.; Id., *Commentariorum in Ieremiam prophetam libri sex*, II, 30, 31, ed. S. Reiter, Brepols, Turnhout 1960 (CCSL 74), p. 84; il sacrificio acquista una valenza positiva solo nell'*Epistola* 118 a Giuliano, ma nell'evidente contingente funzionalizzazione di una consolazione per la perdita di due figlie; sull'interpretazione di Ge-

rolamo, cfr. in particolare A. Penna, *The Vow of Jephthah in the Interpretation of St Jerome*, in F. L. Cross (ed.), *Studia patristica*, IV, *Papers presented to the Third International Conference on Patristic Studies held at Christ Church, Oxford, 1959*, 2, *Biblica, Patres Apostolici, Historica*, Akademie Verlag, Berlin 1961 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur 79), pp. 162-70.

62. Ambrosiaster, *Quaestiones veteris et novi testamenti* CXXVII, ed. M.-P. Bussières, Les Éditions du cerf, Paris 2007 (Sources chrétiennes 512), Qu. XLIII.

63. Ambrosiaster, *Commentarius in epistolas paulinas, In epistolam b. Pauli ad Corinthios 1*, XV, 30, ed. H. J. Vogels, Hoelder-Pichler-Tempsky, Wien 1968 (CSEL 81, 2), p. 175.

64. Agostino, *Quaestionum in Heptateuchum libri VII. Quaestiones Iudicum*, 49, ed. J. Fraipont, D. De Bruyne, Brepols, Turnhout 1958 (CCSL 33), pp. 368-73, l'opera è comunemente datata al 419-20.

65. Ivi 49, 15

66. Ivi 49, 26 e 27.

67. Cfr. per il periodo medievale in particolare Penna, *The Vow of Jephthah*, cit., pp. 163 ss.; Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. 130 ss.; G. Dahan, *Le sacrifice de Jephthé (Juges 11, 29-40) dans l'exégèse chrétienne, du XII^e au XIV^e siècle*, in Ch. Hediger (ed.), "Tout le temps du veneur est sanz oyseuseté". *Mélanges offerts à Yves Christe pour son 65^{ème} anniversaire par ses amis, ses collègues, ses élèves*, Brepols, Turnhout 2005, pp. 185-204.

68. Agostino, *De civitate Dei*, I, 21, 2, ed. B. Dombart, A. Kalb, Brepols, Turnhout 1955 (CCSL 47), p. 23 (È giustamente si discute se si debba considerare come compiuto per comando di Dio il fatto che Iefte uccise la figlia che era andata incontro al padre, poiché aveva fatto voto che avrebbe sacrificato a Dio l'essere che per primo gli fosse andato incontro mentre tornava vittorioso dalla guerra [...] Ecce tuati dunque questi casi, in cui una giusta legge in generale o, in un caso specifico, Dio, fonte stessa della giustizia, comandano di uccidere, è accusabile del reato di omicidio chiunque uccide se stesso o un altro individuo).

69. Cipriano Gallo, *Heptateuchos*, ed. R. Peiper, Tempsky-Freytag, Praha-Wien-Leipzig 1891 (CSEL 23), vv. 401-460; l'opera, anonima e di datazione dibattuta, potrebbe risalire agli anni Venti o Trenta del V secolo; il poema conosce una certa diffusione ed è utilizzato in contesto scolastico, almeno nell'Alto Medioevo, cfr. M. R. Petringa, *La fortuna del poema dell'"Heptateuchos" tra VII e IX secolo*, in F. Stella (a cura di), *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del convegno di Firenze, 26-28 giugno 1997, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 511-36.

70. Cfr. in particolare M. Roberts, *Biblical Epic and Rhetorical Paraphrase in Late Antiquity*, Francis Cairns, Liverpool 1985, pp. 182-6.

71. Ivi, pp. 183 s.

72. Cfr. vv. 453-456: «At virgo, secunda sui mortisque beatae, / blandius exultat interque pericula ludit, / quin etiam exorat, sua sit sententia certa / neu dubitet haereatque parens» (Ma la vergine, sicura di sé e della sua morte santa, esulta dolcemente e scherza nel pericolo, anzi supplica che la sua sentenza sia certa e il padre non tentenni né esiti).

73. Cfr. vv. 459 s.: «Ergo aderat praescripta dies genitorum sacerdos / virgineam domino mittebat in aethera mentem» (Giungeva dunque il giorno prescritto e il genitore e sacerdote inviava in cielo a Dio la mente virgineale).

74. Roberts, *Biblical Epic*, cit., p. 185.

75. *Ibid.*; cfr. anche R. Herzog, *Die Biblepik der lateinischen Spätantike. Formgeschichte einer erbaulichen Gattung*, Fink, München 1975, p. 149. L'episodio biblico conserva, invece, tutta la sua problematicità nel brevissimo accenno del probabilmente più tardo e anonimo *Carmen adversus Marcionitas* ove Iefte torna ad essere *amens* e il suo voto punito dall'incontro con la figlia (*Carmen adversus Marcionitas*, III, vv. 110-118, ed. R. Willems, in *Quinti Septimi Florentis Tertulliani Opera*, II, *Opera Montanistica*, Brepols, Turnhout 1954, CCSL 2, 2, p. 1437).

76. Quodvuldeus, *De tempore barbarico*, I, IV, ed. R. Braun, Brepols, Turnhout 1976 (CCSL 60), pp. 428 ss.

77. Quodvuldeus, *Liber promissionum et praedictorum Dei*, II, XX, 36 ss., ed. R. Braun, ivi, pp. 105-8.

78. Aimone di Halberstadt, *In divi Pauli epistulas expositio. In epistolam ad Hebraeos*, XI, PL 117, col. 913-4; Lanfranco di Bec, *In omnes Pauli epistulas commentarii. Epistula b. Pauli apostoli ad Hebraeos*, XI, PL 150, col. 402, ripreso in Pietro Lombardo, *Collectanea in omnes Pauli apostoli epistulas. Epistula ad Hebraeos* II, 32, PL 192, col. 497; Bruno Certosino, *Expositio in epistolas Pauli. In epistolam ad Hebraeos*, XI, PL 153, col. 554.

79. *Concilia Hispaniae*, PL 84, col. 422, ripreso anche in Isidorus Mercator, *Collectio decretalium*, PL 130, col. 499; Attone di Vercelli, *Libellus de pressuris ecclesiasticis*, ed. J. Bauer, *Die Schrift "De pressuris ecclesiasticis" des Bischofs Atto von Vercelli*, Untersuchung und Edition, Universität Tübingen, Tübingen 1975, pp. 97 s.

80. Cfr. per esempio Ugo di San Vittore, *Adnotationes elucidatoriae in Pentateuchum; in librum Iudicum*, PL 175, col. 92; Pseudo Ugo di San Vittore, *Quaestiones et decisiones in Epistolas d. Pauli, In Epistolam ad Hebraeos*, Qu. CII, PL 175, col. 631, ripreso in Andrea di San Vittore, *Expositio in Heptateuchum*, ed. C. Lohr, R. Berndt, Brepols, Turnhout 1986 (CCCM 53), p. 225; Id., *Expositio historica in Ecclesiasten*, ed. R. Berndt, Brepols, Turnhout 1991 (CCCM 53B), p. 117; Pietro Lombardo, *Collectanea*, cit.; il gesto viene sottratto al giudizio perché ispirato da Dio in Erveo di Bourg-Dieu, *Commentaria in Epistolas divi Pauli. In Epistolam ad Hebraeos*, II, 32, PL 181, col. 1659.

81. Cfr. Filippo di Harveng, *De institutione clericorum*, V, 38, PL 203, col. 925, che oppone la condizione di Iefte allo speciale comando divino che, evidente in Abramo, meno evidente ma certo in Sansone, legittima l'uccisione di Isacco e il suicidio; per Alano di Lilla, *Contra Haereticos*, I, 38, PL 210, col. 344, la lode dell'*Epistola agli Ebrei* presuppone in Iefte pentimento e pena; Pietro Comenstor, *Historia scolastica. Historia libri Iudicum*, XII, PL 198, coll. 1283-4, recupera invece la condanna di Giuseppe Flavio ma anche, attraverso Gerolamo, il dubbio che l'atto possa essere giustificato da un'ispirazione dello Spirito Santo; l'investitura divina di Iefte è poco evidenziata per Ruperto di Deutz, *De victoria verbi Dei*, IV, 4, ed. R. Haacke, H. Bohlaus Nachfolger, Weimar 1970 (MGH, Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters 5), p. 123; Ruperto del resto appare assai critico nei confronti del voto di Iefte, caratterizzato non da *oboedientia*, come in Abramo, ma da una *temeritas* giustamente punita da Dio non intervenendo a sospendere il sacrificio (*De Sancta Trinitate et operibus eius*, XXI, 12, ed. R. Haacke, Brepols, Turnhout 1972, CCCM 22, p. 1168 ss.); così come si esprime negativamente anche sul rispetto del voto, che appartiene a quella categoria di *mala vota* che *non sunt adimplenda* (*In librum Ecclesiastes commentarius*, V, PL 168, col. 1243).

82. Per una dettagliata analisi delle implicazioni teologiche del voto, in particolare nel secolo XIII, cfr. Dahan, *Le sacrifice de Jephthé*, cit., p. 188; cfr. anche Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. 135 ss.

83. Rabano Mauro, *Commentaria in librum Iudicum et Ruth. Commentaria in librum Iudicum*, PL 108, coll. 1177-90 (ove viene interamente ripresa la *Quaestio* di Agostino); Id., *Commentaria in libros Machabaeorum*, PL 109, coll. 1253-5; Id., *Expositio super Ieremiam prophetam*, IV, VII, PL III, col. 865.

84. Rabano Mauro, *Liber de oblatione puerorum*, PL 107, coll. 426-8, ma cfr. anche *Carmina*, 16, vv. 79 s. ed. E. Dümmler, Weidmannschen Verlagsbuchhandlung, Berlin 1884 (MGH, Poetae Latini medii aevi 2, Poetae Latini aevi Carolini 2), p. 180; la fedeltà di Iefte al suo voto è esaltata come modello di fedeltà al voto monastico anche in Pseudo Pier Damiani, *Sermo LXX*, PL 144, col. 904.

85. Rabano Mauro, *Liber poenitentium ad Otgarium*, PL 112, col. 1415; cfr. Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. 136 s.

86. Cfr. anche Dahan, *Le sacrifice de Jephthé*, cit., p. 188.

87. Sulpicio Severo, *Chronica*, I, xxvi, ed. C. Halm, Pichler-Tempsky, Wien 1864 (CSEL I), pp. 29 s.

88. Pietro Crisologo, *Sermo LV*, 3-4, ed. A. Olivar, Brepols, Turnhout 1975 (CCSL 24), p. 309.

89. Pascasio Radberto, *Expositio in psalmum XLVI*, III, 672 ss., ed. B. Paulus, Brepols, Turnhout 1991 (CCCM 94), p. 95.

90. Cfr. M.-M. Larès, *Types et optiques de traductions et "adaptations" de l'Ancien Testament en anglais du haut moyen âge*, in W. Lourdaux, D. Verhelst (eds.), *The Bible and Medieval Culture*, Leuven University Press, Leuven 1979, p. 79.

91. Isidoro di Siviglia, *Allegoriae*, 79, PL 83, col. III; Id., *Quaestiones in Vetus Testamentum. In librum Iudicum*, vii, PL 83, coll. 388-9; Wigbodo, *Quaestiones in Octateuchum*, vii, PL 93, col. 428; Rabano Mauro, *De universo*, III, I, PL III, col. 57; Adone di Vienne, *Chronicon seu Breviarium chronicum de sex mundi aetatibus*, III, PL 123, col. 42; Goffredo (Irimberto) di Admont, *Homiliae dominicales*, III, PL 174, col. 33; Pietro Riga, *Aurora. Liber Iudicum*, vv. 237-242, ed. P. E. Beichner, University of Notre Dame Press, Notre Dame (IND) 1965; Cristiano de Campo Lillorum, *Concordancie*, 60, ed. W. Zechmeister, Brepols, Turnhout 1992 (CCCM 19B); Gildas Sapiens, *De excidio Britanniae*, 70, ed. T. Mommsen, Weidmannschen Verlagsbuchhandlung, Berlin 1898 (MGH, Auctores antiquissimi 13, Chr. Min. 3), p. 65; Adamo Premonstratense, *Sermo XL, De exercitio religiosae conversationis*, 2, PL 198, col. 363; Stefano di Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, I, 1, 2, ed. J. Berlioz, J.-L. Eichenlaub, Brepols, Turnhout 2002 (CCCM 124), p. 22; per un quadro di insieme delle variabili all'interno della tradizione di interpretazione spirituale dell'episodio, cfr. Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. 135 ss.; Dahan, *Le sacrifice de Jephthé*, cit., pp. 195 ss.; per la lettura della figlia di Iefte come figura di Cristo, cfr. in particolare C. Brown Tkacz, *Women as Types of Christ*, in "Gregorianum", 85, 2004, pp. 292-308; Id., "Here I am, Lord". *Preaching Jephtha's Daughter as a Type of Christ*, in "Downside Review", 434, 2006, pp. 21-32.

92. *Epistolario* di Abelardo ed Eloisa, ed. I. Pagani, UTET, Torino 2004, pp. 258 s.

93. Ivi, p. 259: «Che, compiendo ancor più stoltamente ciò che aveva stoltamente promesso, uccise la sua unica figlia»; l'espressione si ritrova quasi identica in Pseudo Hugo de S. Vittore, *Quaestiones et decisiones in Epistolas d. Pauli*, cit., col. 63r: «Videtur quod stulte egerit vovendo stultius votum adimplendo», ma la soluzione è diversa e richiama la possibilità, di ispirazione agostiniana, di un discolpante ordine divino (cfr. *supra*).

94. Cfr. *Epistolario*, ed. cit., *Introduzione*, pp. 46 s.

95. Ivi, pp. 442 s.: «Che cosa avrebbe mai fatto, mi chiedo, nel combattimento dei martiri se per caso fosse stata costretta dagli infedeli a divenire apostata abiurando Dio? Forse che, interrogata su Cristo, avrebbe detto con quello che era già il principe degli apostoli: "non lo conosco"?».

96. (La figlia di Iefte incitò contro la propria gola la destra del padre vincitore, preferendo morire piuttosto che il padre frodasse la grazia a lui concessa con il voto): Abelardo, *Hymnarius Paraclitensis*, Hymn. 89 [Szövérfy 125], *De sanctis mulieribus*, 2, IV, ed. C. Waddell, *Hymn Collections from the Paraclete*, I, *Introduction and Commentary*, II, *Edition of Texts*, Gethsemany Abbey, Ken., 1987-1989 (Cistercian Liturgy Series, 8-9); le citazioni degli inni recano tra parentesi quadrate anche la numerazione dell'edizione di J. Szövérfy, *Peter Abelard's Hymnarius Paraclitensis. An Annotated Edition with Introduction*, I, *Introduction to Peter Abelard's Hymns*, II, *The Hymnarius Paraclitensis. Text and Note*, Classical Folia Editions, Albany (NY) 1975.

97. *Hymnarius Paraclitensis*, Hymn. 90 [Szövérfy, 126], *De sanctis mulieribus*, 3, I s. (Se è lecito alle donne gareggiare con gli uomini nella virtù della fermezza, chi degli uomini potrebbe essere pari alla figlia di Iefte nella fermezza della mente, che si offrì vittima al padre, affinché egli non fosse colpevole di aver infranto il voto? Cosa avrebbe fatto nel combattimento dei martiri, se fosse stata costretta a rinnegare il Signore? Perciò la grande costanza della vergine risplende di una grazia spirituale tanto che gli inni solenni delle vergini celebrano la morte virginalle).

98. Von den Steinen, *Die Planctus Abaelards*, cit., p. 137; Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., p. 854: «This is Abelard's point of departure: his planctus, we might say, in an imaginative reconstruction of that commemorative rite»; cfr. anche Dahan, *Le sacrifice de Jephthé*, cit., p. 188.

99. Cfr. Sjöberg, *Wrestling with Textual Violence*, cit., pp. 45 s.

100. Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., pp. 853 s.

101. Il trapasso dal lamento alla memoria-celebrazione è caratteristica propria del compianto dell'eroe (cfr. C. Cohen, *Les éléments constitutifs de quelques planctus de X^e et XI^e siècles*, in "Cahiers de civilisation médiévale", I, 1958, pp. 83-6) e non può essere considerato contraddittorio, come in E. Sweeney, *Logic, Theology, and Poetry in Boethius, Abelard, and Alan of Lille. Words in the Absence of Things*, Palgrave Macmillan, New York 2006, pp. 103 s., e primo segno di quello slittamento «between sorrow and joy, between the language of celebration and lamentation», di quel «pattern of alternation between joy and sorrow», che costituirebbe il carattere fondamentale del *planctus* e dei suoi due protagonisti.

102. La prima formulazione dell'ipotesi di un possibile rapporto tra *Liber antiquitatum biblicarum* e *planctus* e un attento confronto tra i due testi in Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., in particolare pp. 855-7; sulla tradizione medievale del *Liber*, cfr. P. Wilpert, *Philon bei Nikolaus von Kues*, in P. Wilpert (ed.), *Antike und Orient im Mittelalter*, De Gruyter, Berlin-New York 1971², pp. 69-79.

103. Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., p. 855: «In Abelard, we have almost the impression that the father would fail to keep his vow if she were not compelling him to keep it».

104. Già Giuseppe Flavio, *Antiquitates Iudaicae*, I, 3-4, aveva sottolineato l'idea dell'onore particolare ed eccezionale che sarebbe venuto ad Isacco dal suo sacrificio.

105. Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., p. 856: «Unlike the Hellenistic Seila, his heroine does not indulge in the elegiac mood; her only allusion to lament – *plorans vacem planctibus quod sic me semine privet Dominus* – records it almost rather as an objective fact».

106. Oddone di Cluny, *Occupatio*, ed. A. Swoboda, Teubner, Leipzig 1900, vv. 655 ss.; il pianto della figlia di Iefte sulla verginità assume valore negativo in contrapposizione con la verginità prototipale di Maria anche nella sequenza *Mater Dei singularis meritis* (*Analecta Hymnica*, 42, p. 92, n. 85) e in Baldovino di Forda, *Sermones de commendatione fidei*, 13, 36, ed. D. N. Bell, Brepols, Turnhout 1991 (CCCM 99), p. 203; ancora in contrapposizione con la verginità di Maria, e come già in Oddone, il pianto è motivato in virtù del capovolgimento di valori operatosi nel passaggio dalla vecchia alla nuova alleanza in Adamo Premonstratense, *Sermo*, 16, PL 198, col. 187 e in Filippo di Harveng, *Commentaria in Cantica canticorum*, IV, XVIII, PL 203, col. 381, secondo una storicizzazione del valore della verginità che ritroviamo, ma senza tratti polemitici, in Abelardo (*Epistola* VI, 22, ed. cit., pp. 366 s., *Epistola* VII, p. 462), in cui egli inserisce proprio il pianto della figlia di Iefte in *Problemata*, XLII, PL 178, col. 724; cfr. in particolare per il tardo medioevo Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., p. 147.

107. Accenna a questo cambiamento di valore della verginità von den Steinen, *Les sujets d'inspiration*, cit., p. 369. Proprio la scelta compiuta da Abelardo di conservare l'ineliminabile riferimento biblico ai due mesi di dilazione del sacrificio e al compianto, ma di contrarlo per dilatare, innovando, la scena successiva, segnala la sua volontà di costruire un'immagine della fanciulla univocamente caratterizzata dall'eroismo, in cui, contrariamente a quanto ritiene Sweeney, *Logic*, cit., pp. 103 s., non c'è propriamente né gioia né dolore né tantomeno oscillazione tra gioia e dolore, tra accettazione e rifiuto del sacrificio; cfr. già Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., p. 855 s.

108. Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., p. 855: «In the book of Judges and pseudo-Philo, Jephtha answers his daughter's speech, asserting to her departure for two months; in Abelard he says nothing: an answer would be superfluous, for she has taken control of the entire situation».

109. *Iud.*, II, 39: «Expletisque duobus mensibus reversa est ad patrem suum et fecit ei sicut voverat, quae ignorabat virum» (E trascorsi i due mesi, ritornò da suo padre ed egli fece a lei quel che aveva promesso con voto, ed ella non aveva conosciuto uomo); sull'interpretazione, di origine ebraica, del sacrificio non come uccisione ma come dedicazione a Dio e alla vita spirituale e sulla sua ripresa in ambiente cristiano, in particolare in Nicola di Lyra, cfr. Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. 150 ss.; J. Berman, *Medieval Monasticism and the Evolution of Jewish Interpretation to the Story of Jephthah's Daughter*, in "Jewish Quarterly Review", 95, 2005, pp. 228-56; Dahan, *Le sacrifice de Jephthé*, cit., pp. 188 s.

110. Cfr. G. Dahan, *La matière biblique dans le planctus de Dina de Pierre Abélard*, in A. Andrée, E. Kihlman (eds.), *Hortus troporum. Florilegium in honorem Gunillae Iversen*, Stockholms Universitet, Stockholm 2008, pp. 255-67: 265.

111. Cfr. anche Dahan, *Le sacrifice de Jephthé*, cit., p. 188.

112. Contrariamente a quanto ritiene Sweeney, *Logic*, cit., p. 104, nell'intera ultima sezione della narrazione la fanciulla si conferma come la protagonista attiva, nel cui comportamento non vi è traccia né di passività né di un'ambivalenza cui ella darebbe forma «by shifting between hesitation and decisiveness, alternating between accelerating and delaying the sacrifice»; la vestizione

non è subita “passively”, ma iniziata per sua decisione, non è “wedding parody”, ma consapevole rito di preparazione di una vittima degna del sacrificio ed è ancora lei a determinarne la fine; Niggli, *Peter Abaelard als Dichter*, cit., p. 87 sottolinea giustamente come unica protagonista sia la fanciulla in confronto della quale gli altri sono solo comparse.

113. Cfr. per esempio *Ex* 26, 1 (gli ornamenti del tabernacolo); *Ex* 28, 5 (gli abiti del sacerdote); *Prov* 31, 22; *Luc* 16, 19 (le vesti del ricco epulone); *Apoc* 18, 16 (le vesti di Babilonia).

114. Venanzio Fortunato, *Carmina*, VIII, iii, *De virginitate*, 275, ed. M. Reydellet, Les Belles Lettres, Paris 2004, p. 141.

115. Cfr. *Hymnarius Paraclitensis*, *Hymn.* 94 [Szövérfy, 122], *De virginibus*, 3, vv. 22 ss.

116. *Sermo* XXXII, *De laude sancti Stephani protomartyris*, PL 178, col 576: «“Beatus ergo erit, qui hunc [scil. Stephanum] imitatus fuerit. Et pudicitiae enim palmam, et martyrii consequetur coronam”; ac si aperte diceretur: “qui exemplo eius Agnum sequens quocumque ierit, et bysso pariter indutus et purpura, rosis simul et liliis intextum percipiet diadema”» (“Sarà dunque santo chi lo avrà imitato. E infatti otterrà la palma della pudicizia e la corona del martirio”; come se si dicesse apertamente: “Chi, imitando il suo esempio, seguirà l’Agnello ovunque andrà, vestito insieme di bisso e di porpora, otterrà un diadema intrecciato insieme di rose e di gigli”); cfr. *Epistola* VII, 17 e 42, ed. cit., p. 416 e p. 456; *Hymnarius Paraclitensis*, *Hymn.* 92 [Szövérfy, 120], *De virginibus*, 1.

117. Venanzio Fortunato, *Carmina*, VIII, iii, *De virginitate*, 263 ss., ed. cit., pp. 140-1; cfr. per esempio Rosvita, *Passio sanctae Agnetis virginis et martyris*, vv. 91 ss., ed. P. de Winterfeld, Weidmannschen Verlagsbuchhandlung, Berlin 1965 (MGH, *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi*), p. 95; Pietro Riga, *Passio sanctae Agnetis*, vv. 61 ss., ed. B. Hauréau, *Le Mathématicus de Bernard Silvestris et la Passio sanctae Agnetis de Pierre Riga*, Klincksieck, Paris 1895, p. 45.

118. Venanzio Fortunato, *Carmina*, VIII, iv, *Ad virgines*, v. 9, ed. cit., p. 147: «induitur teneris super addita purpura membris» (la porpora si aggiunge a rivestire le membra delicate).

119. Ambrogio, *In natali Agnetis, virginis martyris*, 2 ss., ed. M. Simonetti, Nardini, Firenze 1988, pp. 50 s.: «Matura martyrio fuit / matura nondum nuptiis / [...] Prodire quis nuptum putet: / sic laeta vultu ducitur, / novas viro ferens opes / dotata censu numinis» (Fu matura per il martirio, quando ancora non era matura per le nozze [...] Qualcuno potrebbe credere che essa va alle nozze, tanto avanza lieta in volto, portando allo sposo ricchezze di nuovo genere, dotata del censo del sangue).

120. Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., p. 857.

121. Leggendo la scena, la critica ha in genere accentuato il peso dell’interruzione del rituale e della sua motivazione, leggendovi una manifestazione di ribellione (Sweeney, *Logic*, cit., p. 104), di dolore estremo (Dronke, Alexiou, *The Lament of Jephtha's Daughter*, cit., p. 382) o di altero sarcasmo (J. Marenbon, *The Philosophy of Peter Abelard*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 320), e ha, invece, a torto sottovalutato proprio la dimensione visiva e dinamica della concatenazione di gesti che serve per far aprire anche il quadro del sacrificio dal suo unico vero attore, la fanciulla.

122. Niggli, *Peter Abaelard als Dichter*, cit., p. 87.

123. Per possibili esempi di rappresentazione del sacrificio, cfr. K. Weitzmann, *The Jephtha Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai*, in “Dumbarton Oaks Papers”, 18, 1964, pp. 341-59, in particolare nei mss. New York, Morgan Library, M 638, f. 13v e Paris, Bibl. de l’Arsenal, 5211, f. 81r.

124. Ambrogio, *In natali Agnetis, virginis martyris*, 7 s., ed. cit., pp. 52 s.: «Percussa quam pompam tulit: / nam veste se totam tegens / curam pudoris praestitit, / ne quis relectam cerneret. / In morte vivebat pudor, / vultumque texerat manu, / terram genu flexo petit, / lapsu verecundo cadens» (Colpita, quanto decoro mostrò! Infatti, coprendosi tutta con la veste, mantenne la cura del suo pudore perché nessuno la scorgesse scoperta. Il pudore viveva nella morte: aveva coperto il volto con la mano, col ginocchio piegato si abbassò verso terra, cadendo con verecondia).

125. L’espressione *O mentem amentem iudicis* richiama, ma senza alcuna volontà di giustificazione, le parole con cui in *De civitate Dei*, I, 26, Agostino giustifica coloro che si sono suicidati ispirati da Dio, passo recensito da Abelardo in *Sic et non*, qu. CLV.

126. Proprio in base a questo pieno allineamento del tema del *planctus* con il complesso della produzione paraclitense e con l'ideale della santità femminile in essa globalmente elaborato, appare improprio ritenere, come in J. Feros Ruys, "*Ut sexu sic animo*": *the Resolution of Sex and Gender in the "Planctus" of Abelard*, in "Medium Aevum", 75, 2006, pp. 1-23, che i *planctus* costituiscano un momento del tardo Abelardo in cui egli riconduce ad armonia, ripensandole, le sue altrimenti contraddittorie posizioni rispetto al ruolo di uomo e donna. Né il paradosso salvifico che capovolge la debolezza in forza acquisisce chiarezza e significazione ulteriore inserendolo, come in Feros Ruys, nella sovrastruttura di un'interpretazione di genere, anzi ne viene significativamente indebolito.

127. Vecchi, *Pietro Abelardo*, cit., p. 16; von den Steinen, *Die Planctus Abaelards Jephtas Tochter*, cit., p. 139; P. Dronke, *Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in Poetry 100-1150*, Westfield College, University of London Committee for Medieval Studies, London 1986², pp. 114-49; *Peter Abelard: Planctus and Satire*, p. 144; J. M. Ziolkowski, *Laments for Lost Children: Latin Traditions*, in J. Tolmie, M. J. Toswell (eds.), *Laments for the Lost in Medieval Literature*, Brepols, Turnhout 2010, p. 89; W. Wetherbee, *Literary works*, in J. E. Brower, K. Guilfooy (eds.), *The Cambridge Companion to Abelard*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 62; ancora più insistito e dettagliato, ma altrettanto ipotetico, il rapporto tra *planctus* e particolari della vicenda biografica in Niggli, *Peter Abaelard als Dichter*, cit., pp. 89 ss.; accenna invece almeno ad un giusto ridimensionamento degli elementi autobiografici Thompson, *Writing the Wrongs*, cit., pp. 146 s.; cfr. anche Dahan, *Le matière biblique*, cit., p. 267.

128. Come noto, secondo il racconto dell'*Historia calamitatum* e delle successive epistole II e IV, Eloisa accetta la monacazione impostale da Abelardo non per amore di Dio ma esclusivamente come punizione per quanto è a lui venuto per causa sua (l'evirazione) e come dimostrazione della sua totale obbedienza e dedizione amorosa, e compie il rito afferrando il velo posto sull'altare mentre pronuncia quattro versi della Cornelia lucanea.

129. Qualora si voglia, peraltro, stabilire un rapporto non tra evento biografico e testo letterario, ma più correttamente tra due testi egualmente letterari, si potrebbe ipotizzare che l'esaltazione della martiriale fedeltà a Dio della figlia di Iefte costituisca, secondo il modello dialettico dell'*Epistolario*, ennesima "correzione" dello scorretto atteggiamento del personaggio Eloisa, ennesimo invito, cioè, ad indirizzare al "vero sposo" Cristo l'amore e la fedeltà che ella ha riservato al "falso" sposo Abelardo in misura tanto indebitamente esclusiva da rappresentare Dio come un estraneo ostile. Ma sulla complessità della correlazione tra i due voti, cfr. già P. Von Moos, *Abaelard, Heloise und ihr Paraklet: ein Kloster nach Maß. Zugleich eine Streitschrift gegen die ewige Wiederkehr hermeneutischer Naivität*, ora in von Moos, *Abaelard und Heloise. Gesammelte Studien*, cit., pp. 274-8.

130. Seguo qui la proposta di G. Orlandi, *On the Text and Interpretation of Abelard's Planctus*, in J. Marenbon (ed.), *Poetry and Philosophy in the Middle Ages. A Festschrift for Peter Dronke*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2001, pp. 333 ss., che ipotizza la presenza di una lacuna in cui sarebbe caduta una strofa di quattro versi parallela a *Non est hic crudelitas ... non daret victoriam*, in cui Abelardo potrebbe aver sviluppato le parole di Iefte «aperui os meum ad Dominum et aliud facere non potero», riferimento al voto altrimenti assente nel dialogo tra padre e figlia.

131. Seguo la proposta di Orlandi, *On the Text and Interpretation*, cit., pp. 333 ss. che ipotizza qui una lacuna in cui sarebbe caduta una strofa di 6 versi parallela alla strofa che chiude la sezione III, 2 (*Sitque legis sanctio ... nulla novit macula*), e 2 versi da inserire prima di *Ut sexus sic animo*, per ricostruire una strofa parallela alla prima strofa della sezione III, 1 (*Victor hic de proelio ... occurrit cum tympano*).

Dal manoscritto alla scena:
El piadoso aragonés di Lope de Vega
di Daniele Crivellari

Abstract

Some of Lope de Vega's comedies, those witnessed by an autograph manuscript, are of undeniable interest, as they provide the opportunity to observe closely the author's work of composition which resulted in the text to be sold to the company for the representation. The present article focuses on the specific case of *El piadoso aragonés*, dated August 17, 1626, whose manuscript is preserved at the National Library of Madrid. On the one hand, the study of the autograph allows to observe the changes made *in itinere* by the author during the final draft of the text, analyzing the processes through which the playwright shaped the textual material in order to reach the final version of the play. These changes reveal some of the compositional techniques of Lope: the autograph bears traces of the genesis of the text and constitute a significant proof of the author's work on his play. Moreover, the manuscript – which was used for at least three different representations during the seventeenth century by the company of Antonio de Prado – presents some textual signs (mainly omissions, but also additions and corrections) that permit to determine which version of the comedy was the one represented in that period. Starting from a thorough analysis of the autograph, the article examines the life of the text through the various adjustments made for the *mise en scène* during the Siglo de Oro, establishing the methods and the reasons for the changes in the version of the play attributed to the *autor de comedia*, the actor-manager.

Il *corpus* delle commedie autografe di Lope de Vega giunto fino a noi¹ costituisce un patrimonio eccezionale, sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo. I manoscritti, infatti, coprono un periodo di tempo considerevole, offrendo una panoramica della produzione teatrale lopiana della durata di più di quarant'anni²; questi testi, inoltre, forniscono la possibilità di addentrarsi nell'officina di Lope³ e osservare da vicino quale fosse, materialmente, il lavoro di composizione del drammaturgo che conduceva al prodotto destinato alla messinscena.

Come la critica ha dimostrato sulla scorta dell'analisi di alcuni casi specifici⁴, i manoscritti sono da considerarsi con ogni probabilità come il risultato di un'operazione di autocopia a partire da un antigrafo: il Fénix, forse basandosi

su un *plan en prosa* iniziale, approntava una prima stesura in versi che poi trascriveva in bella copia; quest'ultima versione era quella venduta all'*autor de comedias*, il capocomico, che la utilizzava come copione per la rappresentazione⁵. Non stupisce dunque che sulla quasi totalità degli autografi lopiani sia rilevabile la presenza di mani diverse da quella autoriale, attribuibili in maggior parte proprio agli *autores de comedias*, che intervenivano sul testo a vario titolo e in modi differenti. L'osservazione della sovrapposizione di queste redazioni offre un'interessantissima testimonianza della vita del manoscritto, permettendo da un lato di indagarne la composizione, in particolare per quanto riguarda le modifiche apportate *in itinere* dall'autore durante la stesura definitiva del testo, e comunque prima della vendita della commedia alla compagnia teatrale; dall'altro, consentendo di analizzare la metamorfosi dell'opera nel momento della *mise en scène*, giacché essa era sottoposta a esigenze di diverso tipo: scenico o scenografico, stilistico, censorio ecc. Come osserva Presotto, gli autografi costituiscono «un documento imprescindible para reconstruir la vida del texto en las tablas»⁶.

A questo riguardo, il presente studio intende concentrarsi sul caso de *El piadoso aragonés*, che Lope finì di redigere il 17 agosto 1626, e il cui manoscritto è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Madrid⁷. L'obiettivo che qui ci prefiggiamo è duplice. In primo luogo, analizzeremo i procedimenti attraverso i quali il drammaturgo plasmò la materia testuale per giungere a quella che sarebbe stata la versione della commedia destinata alle scene. In particolare, verrà prestata speciale attenzione alle modifiche apportate *in itinere* dall'autore, nel momento stesso della stesura definitiva, e di cui è rimasta traccia evidente nel manoscritto. Queste modifiche permettono infatti di svelare alcuni dei processi compositivi di Lope: l'autografo – quale vero e proprio palinsesto – reca le tracce della genesi del testo-scena e costituisce una testimonianza significativa del continuo lavoro del drammaturgo. In secondo luogo, scopo del presente articolo è quello di esaminare alcuni interventi sul testo attribuibili all'*autor de comedias*, stabilendo modalità e ragioni dei cambiamenti condotti, al fine di verificare quale versione della *pièce* fu quella proposta agli spettatori che la videro rappresentata nel XVII secolo⁸.

I

Il lavoro dell'autore sul testo (o quello che gli attori non lessero)

Iniziando dal primo punto, andrà anzitutto sottolineato che anche nel caso de *El piadoso aragonés* l'evidenza testuale sembrerebbe dimostrare che il manoscritto è il risultato di una copia. Prova ne sono i numerosi errori riconducibili alla meccanica della lettura-trascrizione, o i salti per omeoteleuto; fra i molti esempi che si potrebbero citare, è paradigmatico quello dei vv. 294 ss. Qui, all'interno di un dialogo tra il principe Fernando e lo scudiero Nuño, Lope scrive inizialmente il seguente intervento di Fernando a seguito del

v. 294: «todo lo echaste a perder / con l» (f. 6r, 1 atto)⁹; queste parole, immediatamente cancellate, ricompaiono poco più sotto, correttamente collocate ai vv. 299-300 («todo lo echaste a perder, / con las casas desta noche»)¹⁰. Non è difficile immaginare che il drammaturgo, intento nella riproduzione di un dialogo piuttosto esteso (vv. 231-318) e in cui i due unici interlocutori si alternano in modo rapido e continuo, abbia sbagliato a memorizzare e a copiare la pericope costituita dai vv. 299-300, introducendola in un primo momento dopo il v. 294. Accortosi dell'errore, che avrebbe prodotto tra l'altro un'incongruenza di senso nel dialogo tra il principe e il suo servo, Lope cancellò il frammento e continuò con l'operazione di copiatura¹¹.

La dimostrazione che il drammaturgo scrivesse in bella copia le proprie commedie per la consegna alla compagnia permette da un lato di confutare l'idea che il manoscritto giunto fino a noi sia il frutto di un'unica stesura, condotta «a vuelapluma» da Lope¹²; dall'altro, tuttavia, la presenza di numerose cancellature, correzioni e modifiche sia in *El piadoso aragonés* che negli altri autografi del Fénix de los Ingenios è riprova del fatto che nel corso della stesura finale il drammaturgo poteva introdurre cambiamenti anche sostanziali al testo. Detto in altri termini, gli autografi mostrano che Lope, durante la fase di copiatura dell'opera, avvertiva a volte l'esigenza di variare quanto composto in precedenza, giungendo in alcuni casi persino a modificare radicalmente la struttura di un'intera scena. Nel caso specifico della nostra commedia, dall'analisi del manoscritto due paiono essere le esigenze che conducono l'autore ad apportare variazioni *in itinere*: da un lato, quelle legate a questioni che potremmo genericamente definire «stilistiche», dall'altro necessità di più ampio respiro, che portano a reimpostare nuovamente l'azione drammatica¹³.

Prima di passare all'esemplificazione di queste due tipologie di intervento, è necessario proporre in rapida sintesi la trama dell'opera, non essendo *El piadoso aragonés* fra i testi più conosciuti né rappresentati di Lope¹⁴. L'azione principale della commedia ruota attorno ai diversi momenti di scontro – tre in totale – che vedono fronteggiarsi il re Juan II d'Aragona e suo figlio Carlos, principe di Viana. Quest'ultimo, che sin dalla prima scena decide di dichiarare guerra al padre, è mosso dalla smania di potere e dal timore di essere prevaricato nell'ascesa al trono dal fratellastro Fernando o dalla matrigna Juana Enríquez, che ha sposato Juan dopo che questi è rimasto vedovo. Sullo sfondo di queste continue battaglie, che porteranno infine alla morte di Carlos, si sviluppano due storie d'amore parallele: da un lato quella dello stesso principe di Viana con Elvira, dalla cui unione nasce un figlio, che il monarca scoprirà in modo casuale e che deciderà di tenere a battesimo; sull'altro versante vi è la difficoltosa relazione tra Fernando e la nobildonna Ana, alla quale il principe si promette in diverse occasioni, salvo poi convolare a nozze con la regina Isabella di Castiglia.

Partendo dai casi in cui Lope apporta modifiche al testo per ragioni di tipo stilistico, spiccano nell'autografo diversi interventi dettati dalla necessità di ov-

viare alla ripetizione di uno stesso termine all'interno di un verso o nell'ambito ridotto di pochi versi. Queste ripetizioni, che saranno risultate evidenti al drammaturgo al momento della copia, portano a una immediata correzione, ottenuta perlopiù riscrivendo completamente il verso o cancellando una parola e proponendone un sinonimo a fianco. È questo il caso, ad esempio, del v. 761 (f. 13v, I atto), in cui la lezione iniziale «dado el término se dio» viene modificata mediante la cassatura dei due verbi e l'apposizione a margine del sinonimo «acabó»: resosi conto della ridondanza, il drammaturgo opta per una sostanziale semplificazione della frase, giungendo così alla versione finale «el término se acabó». Analogamente, il v. 817 passa dall'iniziale «pero ya con fuertes manos» a «mas ya con valientes manos», tramite la cancellazione della parte iniziale («pero») e di quella finale («fuertes manos») del verso. In questo caso è del tutto verosimile che la presenza dell'aggettivo «fuertes» anche al v. 819 («los fuertes aragoneses») abbia portato alla sostituzione con «valientes»; al fine di evitare l'ipermetria che si sarebbe venuta a creare nel verso, si è reso necessario il passaggio dal bisillabo «pero» al monosillabo «mas»¹⁵.

Data l'attenzione del drammaturgo a evitare le ripetizioni di una stessa parola all'interno dei versi, non stupisce che Lope apporti delle modifiche al testo al fine di ovviare a casi ben più palesi di rima identica. Nel secondo atto, nel corso di un lungo intervento in metro *romance* (á-a) da parte di Nuño, la versione iniziale del v. 1502 («y de aquella hermosa dama») viene modificata in «y de doña Elvira Abarca»; ciò al fine di evitare l'impiego della stessa parola, «dama», utilizzata due versi più sotto («y fue en Pamplona su dama», v. 1504) per l'assonanza del *romance*. Allo stesso modo, al v. 1333 («que son dimuños los Carlos», f. 6r, II atto) il termine «dimuños» è stato cancellato e trascritto in coda al verso («que son los Carlos dimuños»): in questo caso, pur trattandosi del verso dispari di un *romance*, che non è sottoposto ad alcun vincolo rimico, si è evitata la riproposizione del nome Carlos in fine verso, come già avviene poco prima («Señor, no le llame Carlos», v. 1331)¹⁶.

La sostituzione di una o più parole al fine di evitarne la ripetizione, soprattutto in posizione rimica, può comportare indirettamente la necessità di modificare altre parti del testo: a questo riguardo, il caso dei vv. 1129-1132 (f. 3r, II atto) è estremamente rilevante, giacché illustra una straordinaria capacità di intervento sulla materia testuale da parte del drammaturgo. Nei vv. 1129-1130, in cui lo scudiero Nuño chiede agli abitanti del villaggio di Estela se abbiano visto passare il fuggitivo Carlos («Buenos hombres, por ventura, / ¿pasó Carlos por aquí?»), l'espressione «por ventura» viene cassata e sostituita con «desta aldea», poiché essa compare anche nel verso precedente, il 1128 («¿habrá por ventura estado?»). Il finale del v. 1129, così modificato, comporta un cambiamento nella struttura rimica della *redondilla*: la lezione originale del v. 1132 («por esa verde espesura»), che inizialmente rimava con il termine «ventura» del v. 1129, viene completamente stravolta per aggiustare il verso alla nuova parola-rima, «aldea» («puede ser que alguno sea»)¹⁷.

In tutti gli esempi citati finora, come si è visto, l'intervento del drammaturgo è circoscritto alla forma dell'espressione, ed è finalizzato a correggere *impasse* di tipo metrico, rimico o più genericamente stilistico, evitando la ripetizione di uno stesso termine. Nel manoscritto, tuttavia, sono presenti tracce che indicano che Lope avvertì in alcuni momenti la necessità di reimpostare intere scene, intervenendo su porzioni anche ampie di testo già scritto, ad esempio ritardando l'apparizione o l'uscita di scena di alcuni personaggi, cambiando lo sviluppo dell'azione ecc. L'analisi di questi passi permette di osservare come il commediografo plasmasse la materia drammatica non solo sulla base delle proprie esigenze compositive, ma considerando come centrale il versante della rappresentazione, quel "testo B" senza il quale non è possibile un corretto approccio all'opera teatrale¹⁸.

Nel corso del primo atto, all'interno della scena in cui Carlos fa visita a Elvira pochi istanti prima di intraprendere la battaglia contro suo padre, Lope conclude il dialogo tra i due al v. 674 (f. 12r, I atto). Fino a questo momento Carlos ha spiegato all'amata le ragioni della sua dichiarazione di guerra al re, e udendo arrivare le truppe nemiche lascia il palcoscenico. La didascalia inizialmente posta dopo il v. 674 prevedeva in effetti l'arrivo in scena del sovrano, accompagnato dal figlio Fernando e da vari soldati («Cajas, soldados, el rey, Fernando, Bernardo y Nuño»), mentre i vv. 675-676 contenevano il dialogo tra Juan e Laurencia, l'amica di Elvira, già presente sulla scena («REY. De la venida recibo / mucho contento. LA. Señor»). In seguito il drammaturgo cancellò l'intero passo a partire dalla didascalia del v. 674, prolungando la scena precedente fino al v. 694 e la permanenza di Carlos sul palcoscenico fino al v. 684. La modifica *in itinere* dell'azione comporta due cambiamenti sostanziali, tra loro strettamente connessi. Da una parte, i versi del dialogo tra il principe di Viana ed Elvira aggiunti dopo la cancellatura introducono un elemento – quello del battesimo del figlio della coppia¹⁹ – che si rivelerà fondamentale nello sviluppo successivo dell'azione drammatica. Come già anticipato in precedenza, infatti, nel secondo atto (vv. 1077-1334) il monarca aragonese si imbatte casualmente nei festeggiamenti organizzati in occasione del battesimo del bambino, scoprendone così l'esistenza e mostrando il suo carattere "piadoso" attraverso la decisione di esserne il padrino nonostante il conflitto con Carlos. D'altra parte, la reimpostazione della scena operata da Lope fa sì che nel primo atto l'incontro tra Juan ed Elvira non abbia luogo: infatti, mentre precedentemente i vv. 675-676 – poi cancellati – prevedevano che il sovrano parlasse a Laurencia (alla presenza, pertanto, anche di Elvira), nella nuova versione il re appare dopo un momento di vuoto scenico, avendo le due donne lasciato il palco al v. 694. Il drammaturgo decise dunque di modificare lo sviluppo dell'azione, posticipando alla seconda *jornada* l'incontro del sovrano con l'amante del figlio e creando, mediante le parole di Carlos dei vv. 675-680, un antecedente logico alla successiva scena del battesimo.

Un ulteriore esempio di come il Fénix potesse apportare modifiche anche sostanziali al testo durante la stesura finale è costituito dalla scena conclusiva

del primo atto. In essa Carlos, sconfitto in battaglia, chiede perdono al padre; questi, dopo un momento di indecisione, accoglie la richiesta del principe. Lope aveva inizialmente previsto che Juan perdonasse il figlio insorto per mezzo di una sola frase («Yo te perdono y te ruego / que te enmiendes, hijo mío, / con que en libertad te dejo»), uscendo poi di scena, e che l'atto si concludesse con un commento di Carlos²⁰. Dopo aver concluso la stesura del frammento, chiudendo anche graficamente la *jornada* per mezzo di una rubrica, tuttavia, il drammaturgo cancellò i 17 versi successivi al v. 885 (f. 15v) e ampliò la scena inserendo dieci *décimas*, in cui Juan incita accoratamente il figlio affinché smetta di covare rancore e gelosia nei confronti della matrigna e del fratellastro, mostrandosi più obbediente. A questa esortazione risponde lo stesso Carlos, ammettendo i propri errori e promettendo di essere fedele al padre e alla corona. La nuova scena interpolata comporta un cambiamento nella metrica, che dal *romance* (é-o) passa alle *décimas* (vv. 887-986), mentre i versi conclusivi dell'atto prevedono un ritorno al *romance* (é-o), dato che riprendono in modo quasi letterale il finale previsto in un primo momento e successivamente cassato. Questo ampliamento della scena, come osserva Reichenberger, «brings the act to its required length of ca. 1000 lines and improves upon the verosimilitude of the action by underscoring the villainy of the faithless Príncipe de Viana»²¹. Lo studioso, relativamente all'impiego delle *décimas*, segnala inoltre come queste siano «properly chosen», dato che «what the King has to say are *quejas*, and *décimas* are the adequate meter for them, as Lope says in the often quoted passage of *El arte nuevo*»²². Per quanto sia innegabile che, almeno in parte, l'intervento di Juan contenga delle lamentele nei confronti della condotta del figlio, da parte nostra osserveremo che l'analisi dell'impiego delle *décimas* in rapporto ai blocchi strutturali dell'azione nella *pièce* mostra come questo tipo di strofa non venga quasi mai utilizzato per inscenare momenti di *queja*, ma sia piuttosto strettamente connesso alle scene di confronto o contrasto dialogico tra due personaggi, in cui vi è la nascita o la risoluzione di qualche tensione²³. Ciò che è innegabile, tuttavia, è che l'ampliamento della scena di confronto tra padre e figlio contribuisce a ribadire tanto il carattere pietoso del monarca quanto quello proditorio di Carlos, che nel corso del secondo e del terzo atto infrangerà la promessa di obbedienza e tenterà nuovamente di sconfiggere Juan.

L'ultimo caso di ampliamento *in itinere* che menzioneremo²⁴ si trova nella scena conclusiva dell'opera, ai ff. 13r-v del terzo atto: questa si apriva originariamente con Laurencia che avverte Elvira dell'imminente arrivo al villaggio del re d'Aragona «con dos hombres solamente». Lope scrisse la didascalia indicante l'entrata in scena delle due donne («Entren Elvira y Laurencia») e 9 versi, che successivamente cancellò²⁵, per continuare invece con l'apparizione di Juan, accompagnato da Juan de Beamonte e Nuño, che giunge davanti alla porta di Elvira per chiederle protezione. Al fine di comprendere le ragioni soggiacenti alla modifica apportata dal drammaturgo, è necessario specificare

in primo luogo che nella scena immediatamente precedente (vv. 2625-2764) il monarca si è visto costretto a fuggire dal palazzo reale in seguito all'attacco di alcuni nobili che hanno liberato Carlos – imprigionato dopo l'ennesima sconfitta – incoronandolo come re «de Aragón y de Sicilia» (v. 2763). In secondo luogo, va osservato che Juan viene accompagnato nella fuga solamente da Beamonte (vv. 2678-2682 e 2688-2692), mentre all'arrivo alla casa di Elvira è presente anche lo scudiero di Fernando, Nuño. Verosimilmente, dunque, le parole previste in origine per Laurencia nel frammento poi cassato («yo le vi / con dos hombre solamente») non avrebbero spiegato le ragioni della presenza di Nuño assieme al sovrano. A questo riguardo, si noti come nei primissimi versi della nuova scena il monarca espliciti le circostanze dell'incontro fortuito con lo scudiero: «Nuño, haberte hallado cuando / voy tan triste, ha sido en mí / gran consuelo, viendo en ti / la sombra de mi Fernando» (vv. 2769-2772).

Ancora una volta, dunque, risulta chiaro come nella stesura del testo destinato alla rappresentazione il drammaturgo tenesse conto di varie esigenze, alcune legate proprio alla *mise en scène*; in particolare, i cambiamenti sopra citati mirano a conferire maggiore coerenza strutturale e logicità all'azione, favorendo una migliore comprensione dell'opera da parte degli spettatori. Questa volontà di chiarezza dell'autore traspare anche nelle indicazioni destinate esclusivamente alla compagnia: ne è una prova, ad esempio, il cambiamento apportato alla prima didascalia della commedia. Essa recitava inizialmente «El príncipe de Viana y la reina doña Juana» (f. 1r, I atto), ma Lope sovrascrisse in un secondo momento il nome «Carlos» all'articolo maschile «el»; ciò, evidentemente, al fine di rendere da subito chiaro agli attori (giacché, com'è ovvio, ad essi solamente è riservata la lettura delle *acotaciones*) il nome del protagonista, che è sempre citato in forma abbreviata («Car.» o «Ca.») all'interno dei dialoghi.

Come è noto, una volta approntato il testo nella sua versione definitiva, il drammaturgo lo vendeva alla compagnia teatrale, perdendo su di esso ogni diritto; il capocomico era dunque libero di apportare qualunque modifica all'opera. L'analisi dei cambiamenti introdotti sul manoscritto de *El piadoso aragonés* e riconducibili alla mano dell'*autor de comedias* permette di stabilire quale versione della commedia fu quella rappresentata nel XVII secolo, offrendo altresì alcuni esempi interessanti del lavoro condotto dalla compagnia sul testo nel processo che condusse alla messinscena.

2

Il lavoro del capocomico sul testo (o quello che gli spettatori non videro)

Secondo quanto riportato nelle licenze che compaiono alla fine del manoscritto (f. 18r, III atto), *El piadoso aragonés* ottenne il permesso di essere messo in scena almeno in tre occasioni: il 15 settembre 1626 a Madrid, il 1° febbraio 1627

a Saragozza e il 10 aprile 1631 in un luogo che non viene specificato²⁶. Incrociando questo dato con la distribuzione dei ruoli che si trova all'inizio del testo, e in cui vengono menzionati alcuni nomi di attori (Felipe, Jordán, Mateo ecc.), è stato possibile identificare la compagnia che utilizzò il manoscritto per la rappresentazione: si tratta di quella di Antonio de Prado, un *autor de comedias* attivo tra il 1624 e il 1651²⁷. Come osserva Greer²⁸, è altamente probabile che le modifiche apportate al testo oggetto della nostra analisi – per la maggior parte cassature – siano da attribuire alla mano dello stesso Antonio de Prado o di qualche altro componente della compagnia. Le espunzioni, concentrate soprattutto nel terzo atto, avvengono tutte mediante l'inclusione dei versi all'interno di un riquadro, con l'aggiunta a volte di righe verticali o della scritta “no” a margine, come ulteriore indicazione di cancellatura.

Prima di passare all'analisi delle parti cassate, tuttavia, andrà segnalato che l'*autor* interviene sul testo anche con modifiche o lievi aggiunte, sebbene in misura nettamente minore; in generale, esse tendono a correggere errori commessi dal drammaturgo o a rendere più chiaro il senso di alcuni interventi. Le parole del re al v. 1294 (f. 5v, II atto), ad esempio, vengono modificate cambiando il nome dell'interlocutore a cui si rivolge Juan: la lezione iniziale di Lope, «don Juan, tus buenos consejos», diviene così «Rocaberto, tus consejos». Come si può osservare, il capocomico si rivela un lettore della commedia non solo attento (giacché effettivamente il monarca si sta rivolgendo in questo frangente a Bernardo Rocaberto, e non a Juan de Beamonte), ma anche sensibile alla correttezza testuale sul piano metrico: l'introduzione del quadrisillabo “Rocaberto” al posto del bisillabo “don Juan” rende necessario eliminare l'aggettivo “buenos” al fine di mantenere l'ottosillabo richiesto dal *romance*. A un intento semplificatorio risponde invece la modifica apportata al v. 2906 (f. 15v, III atto): l'originale risposta interrogativa di Juan («¿Es don Bernardo?») a Bernardo («¿Está aquí su majestad?») viene cambiata con un più diretto “Aquí estoy, don Juan”. Si noti tuttavia che – al contrario di quanto osservato per il v. 1294 – la variazione produce in questo caso un errore, poiché il monarca si sta rivolgendo ancora una volta a Rocaberto, e non a Beamonte²⁹.

Per quanto riguarda le cassature apportate dall'*autor de comedias*, non ci soffermeremo in questa sede su ogni singola espunzione, essendo questo l'oggetto d'analisi del già citato articolo di Reichenberger, a cui rimandiamo³⁰. In termini generali, i passi stralciati dal testo tendono a limitare alcuni interventi dello scudiero Nuño e a ridurre ai minimi termini la storia d'amore tra Fernando e Ana, evidentemente considerata meno importante. Come osserva lo studioso, il capocomico «trimmed the play of about ten per cent of its lines in the interest of a streamlined performance. The cutting [...] left the main plot substantially intact, but reduced the subplot to its bare outlines»³¹. Tuttavia, ai casi segnalati da Reichenberger andranno aggiunti almeno altri due luoghi, che sono interessanti in quanto forniscono un'ulteriore spiegazione delle motivazioni soggiacenti ai tagli operati in vista della rappresentazione.

In primo luogo, appare evidente nel manoscritto l'espunzione dei vv. 2753-2764³². Il frammento omesso, che rientra all'interno della scena in cui alcuni nobili irrompono nel palazzo del re per liberare Carlos, riveste una grande importanza nell'economia dell'opera, poiché è in questi versi che i sostenitori del principe di Viana lo incoronano con l'alloro («Ponganle un laurel», v. 2757+) e lo acclamano «¡Rey Carlos, Carlos Primero / de Aragón y de Sicilia!» (vv. 2762-2763). Per mezzo di questa cassatura, l'*autor de comedias* avrebbe reso più schematica e semplice l'azione: da un lato, egli avrebbe evitato possibili confusioni nella comprensione della storia da parte degli spettatori date dalla rappresentazione dell'incoronazione di Carlos, che non ha alcuno sviluppo successivo nell'opera; d'altra parte, questa semplificazione avrebbe contribuito a mantenere una netta distinzione dicotomica tra la connotazione negativa del principe di Viana e quella positiva del re Juan e di Fernando, che pochi versi più tardi, nell'ultima scena della commedia, viene effettivamente presentato assieme a Isabella come re di Castiglia e Aragona (vv. 2981-3002).

In secondo luogo, l'analisi del manoscritto permette di ipotizzare che un altro frammento sia stato escluso dalla compagnia di Antonio de Prado. All'interno del primo atto, tanto al f. 5v quanto al f. 6v, in effetti, sono presenti delle linee per mezzo delle quali l'*autor* stralcia dal testo rispettivamente i vv. 255-282 e 311-314; il v. 254 («está en que lo digan ellas»), l'unico del f. 5v che non è interessato dalla cassatura, viene trascritto anche in fondo al f. 5r, verosimilmente affinché esso non sia accidentalmente tralasciato dagli attori. Come osserva Reichenberger,

when Fernando and Nuño first come on the stage, both *de noche*, the *autor* found expendable 28 lines of Nuño's humorous chatter (255-282), in which he labors the theme that women may have *fama de donzellas* but not always *obras*, plus 4 lines more toward the end of the scene (311-314), where the *escudero* makes a nasty remark about a woman whom he calls (305) *a flor pasada*³³.

I segni di espunzione dei ff. 5v e 6v, tuttavia, potrebbero costituire in realtà soltanto l'indicazione del punto di inizio e di fine della cassatura; in questo caso, dunque, anche tutti i versi del f. 6r sarebbero stati omessi al momento della rappresentazione. A sostegno di questa ipotesi si può osservare in primo luogo che, in caso contrario, i vv. 283-310 risulterebbero del tutto scollegati dal contenuto dei vv. 231-254, rendendo evidente la cesura. In particolare, le parole di Fernando del v. 283 («Algún día te daré») assumono pieno significato solo in relazione a quanto affermato da Nuño nei versi immediatamente precedenti («Yo soy un pobre escudero / que te sirvo siendo infante / de Navarra, que es bastante / para no tener dinero; / y en viendo la recatada / en la reja o el estrado, / le doy cuanto tú me has dado, / que es como no darle nada», vv. 275-282). In secondo luogo, va notato che il riquadro utilizzato al f. 5v per l'espunzione «lacks a fourth line for the bottom»³⁴, come accade nel manoscritto solamente

nei casi in cui l'espunzione si prolunga fino al foglio successivo³⁵. Allo stesso modo, anche al f. 6v manca un segno orizzontale nella parte superiore del riquadro con cui i versi sono eliminati, a suggerire probabilmente che il f. 6r deve essere compreso nella cancellatura³⁶. A tutto ciò si aggiunga che nella prima parte di questo frammento (vv. 283-300) Nuño accusa il principe di eccessiva avarizia nei suoi confronti; ora, per quanto le lamentele dei servi riguardo la scarsa magnanimità dei loro padroni fossero un cliché tipico della figura del *gracioso*, le parole impiegate dallo scudiero ("Quien tanto puede esperar / mucho tiene de judío", vv. 297-298) in risposta all'ennesima promessa di Fernando sarebbero apparse eccessivamente irriverenti, essendo rivolte al futuro re cattolico. La seconda parte del frammento (vv. 301-310), poi, introduce un commento di Fernando («No era fea la Beatriz, / pero está un poco acabada», vv. 303-304) poco adatto al contegno e alla dignità di un principe; il "nasty remark" di Nuño commentato da Reichenberger, se rientrava perfettamente nella natura comica e irrispettosa del *criado*, sarebbe invece apparso improprio in bocca al futuro sovrano. Con tutta probabilità, dunque, l'intero passaggio (vv. 255-314) sarebbe stato omesso poiché giudicato poco adeguato alla figura di Fernando.

Considerando dunque l'omissione dei vv. 2753-2764, e accettando l'ipotesi che l'*autor* avesse espunto l'intero frammento che va dal v. 255 al v. 314, il totale dei versi eliminati dal testo della commedia ammonterebbe non più a 299, come segnalato da Reichenberger, ma a 339. Come si è potuto osservare, queste cassature sarebbero attribuibili non solo alla volontà del capocomico di «do something about a substantial shortening in the interest of holding the public's attention for a play which is not very rich in dramatic suspense to begin with»³⁷, ma mirerebbero anche a semplificare in qualche punto la trama, evitando inoltre di caratterizzare in modo inadeguato la figura del giovane Fernando d'Aragona.

L'analisi del manoscritto de *El piadoso aragonés*, in definitiva, offre la possibilità di osservare il lavoro di elaborazione della commedia, svelando alcuni meccanismi del processo di composizione e stesura del testo. Lope appare in questo senso come un «careful composer»³⁸, attento non solo alle esigenze stilistiche della commedia, ma anche all'organizzazione strutturale generale, al fine di consentire una migliore comprensione dell'opera da parte degli spettatori. Lo studio dell'autografo consente anche di valutare i modi in cui il testo fu sottoposto a modifiche da parte della compagnia, giungendo a proporre al pubblico una versione radicalmente diversa da quella prevista originariamente dal commediografo. La considerazione congiunta di questi due versanti (quello della composizione e quello della rappresentazione del testo), applicata all'intero *corpus* di commedie manoscritte di Lope de Vega, può rivelare aspetti inediti sulla vita dell'opera teatrale, offrendo una prospettiva interessante, in cui il piano della scrittura e quello performativo appaiono inscindibilmente legati.

Note

1. Si tratta di 44 commedie; rimandiamo al riguardo all'imprescindibile studio di M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel 2000.
2. Per la precisione 41, stando ai manoscritti databili con certezza, da *El favor agradecido* (19 dicembre 1593) fino a *Las bazarrias de Belisa* (24 maggio 1634).
3. Riferimento obbligato a questo riguardo è lo studio di M. G. Profeti, *Nell'officina di Lope*, Alinea, Firenze 1998; in particolare, sui rapporti di Lope con le compagnie teatrali e con gli editori, cfr. le pp. 11-44.
4. Cfr. ad esempio M. Presotto nell'introduzione a *La dama boba* (Lope de Vega, *La dama boba*, ed. M. Presotto, in *Comedias de Lope de Vega*, Parte IX, vol. III, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lèrida 2007, pp. 1293-466, p. 1301), D. Gavela García per *¿De cuándo acá nos vino?* (Lope de Vega, *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. D. Gavela García, Reichenberger, Kassel 2008, p. 34) e D. Crivellari per *Amor, pleito y desafío* (D. Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel 2013, pp. 22-6).
5. Cfr. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, cit., pp. 31-2: «Gli elementi fin qui esposti sulla struttura delle commedie autografe di Lope evidenziano il carattere di prodotto finito del manoscritto che abbiamo tra le mani. L'attenta numerazione delle pagine, le invocazioni religiose sempre presenti, i tre frontespizi ben curati, le *dramatis personae*, sono tutti accorgimenti che dimostrano come Lope si sia dedicato con una certa attenzione alla cura degli aspetti accessori del documento che avrebbe venduto, presumibilmente anche per renderlo facilmente riconoscibile come suo». Sui «planes en prosa» cfr. i lavori di T. Ferrer, *Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias*, in M. V. Diago, T. Ferrer (eds.), *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Actas del Congreso Internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, Universidad de Valencia, Valencia 1991, pp. 189-202, C. Romero Muñoz, *Plan autógrafo, en prosa, del primer acto de una comedia lopiana sin título (1628-1629)*, in «Rassegna Iberistica», 56, 1996, pp. 113-20 e D. Vaccari, *Edición de una pieza inédita y de su plan en prosa: el Entremés del paño*, in «Críticon», n. 87-88-89, 2003, pp. 877-85, e le rispettive bibliografie.
6. M. Presotto, *Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega*, in «Anuario Lope de Vega», 3, 1997, pp. 153-68, p. 160.
7. Segnatura Res/106. È altresì disponibile online una riproduzione a colori del manoscritto, all'interno della Biblioteca Digital Hispánica (www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigital). Per una descrizione dettagliata del testo rimandiamo allo studio di Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, cit., pp. 306-12.
8. Altrettanto interessante sarebbe lo studio delle modifiche apportate da drammaturgo e capocomico sul manoscritto in relazione alla versione del testo accolta nella prima edizione a stampa, inclusa nella *Parte XXI* delle commedie di Lope (1635), che l'autore supervisionò e corresse.
9. Per l'indicazione dei ff. del manoscritto, ci baseremo sempre sulla numerazione originale di Lope, segnalando di volta in volta anche l'atto a cui si fa riferimento.
10. Per questa e tutte le successive citazioni dal testo di Lope faremo riferimento all'edizione a cura di J. N. Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, The University of Texas Press, Austin 1951, modernizzando la grafia. Sull'edizione curata da M. Menéndez Pelayo (*El piadoso aragonés*, ed. M. Menéndez Pelayo, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Est. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid 1899, tomo X, pp. 249-84) cfr. invece le osservazioni di A. Reichenberger in *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, in «Hispanic Review», XXI, 1953, pp. 302-21, specialmente le pp. 302-6.
11. Casi analoghi si trovano ai vv. 239-240 (f. 5r, I atto), 266-267 (f. 5v, I atto), 1167-1168 (f. 3v, II atto), 1440-1441 (f. 8r, II atto), 2400-2401 (f. 7v, III atto) ecc.
12. Cfr. a questo riguardo Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, cit., p. 32; cfr. tuttavia le osservazioni di Reichenberger, che precisamente a proposito de *El piadoso aragonés*, commentando la presenza di versi aggiunti al margine del foglio, immagina un autore che «in the rush of his productive imagination, did not take time out to reach for a new sheet and once (865-872) he did not even want to turn the page» (*Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p.

310n). La realtà testuale dell'autografo, a nostro parere, non permette in alcun modo di suffragare questa ipotesi.

13. Nell'articolo del 1953 già citato, Reichenberger si occupa degli interventi di Lope sul manoscritto di *El piadoso aragonés*, sebbene circoscrivendo la propria analisi a quelle che vengono definite come «additions to the already composed text» (*Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 309), ovvero ai soli versi a margine del testo che con ogni evidenza furono inseriti in una fase successiva alla prima stesura dell'opera. Si rende tuttavia necessario tornare qui su alcune osservazioni di questo studioso, giacché egli pare non essersi basato sull'osservazione diretta del manoscritto, ma unicamente sulle notizie fornite da Greer nell'edizione della commedia.

14. Per un'analisi dettagliata della trama e della struttura dell'opera rimandiamo a Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación*, cit., pp. 394-406. A questa *pièce* Menéndez y Pelayo riservava un giudizio fortemente negativo, soprattutto in relazione al trattamento della materia storica; lo studioso parla infatti della «manera falsa y pueril con que Lope [...] trató el magnífico argumento del Príncipe de Viana», al punto da renderlo «un triste documento de abyección y servilismo, que desearíamos arrancar de las páginas en que se leen maravillas tales como *Peribáñez y Fuente Ovejuna*» (M. Menéndez y Pelayo, *El piadoso aragonés*, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Est. Tip. «Sucesores de Rivadeneyra», Madrid 1899, tomo x, pp. CIV-CVII, p. CIV). Cfr. anche Miguel Artigas, «La fuente de *El piadoso aragonés* de Lope», in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch: miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, Barcelona 1936, vol. 3, pp. 699-702.

15. Sulla correzione di un altro verso ipermetro, cfr. il v. 1922 (f. 16r, II atto), in cui la lezione iniziale «para castigar sus intentos» passa al singolare, «para castigar su intento», per rendere l'ottosillabo richiesto dal metro *romance* lì impiegato.

16. Cfr. anche il caso dei vv. 814-817 (f. 14v, I atto), 879 (f. 15v, I atto) e 2253-2254 (f. 5v, III atto), dove si osservano altri cambiamenti apportati per ragioni di preferenza stilistica, sebbene non strettamente legati alle esigenze metrico-rimiche del verso.

17. Vedi anche i vv. 1244-1245, in cui la modifica apportata al primo verso (che da «de mi virtud y valor» passa a «de mi majestad y nombre») implica il cambiamento del secondo (da «vencer un hombre vengador» a «vencer, peleando, un hombre») per ragioni di rima.

18. Cfr. J. M. Díez Borque, *Aproximación semiológica a la "escena" del teatro del Siglo de Oro español*, in J. M. Díez Borque e L. García Lorenzo (eds.), *Semiología del teatro*, Planeta, Barcelona 1975, pp. 49-92, specialmente le pp. 53-5, e M. C. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, 2ª ed. corregida y ampliada, Arco/Libros, Madrid 1997, pp. 101-12.

19. «Tú, en tanto, Elvira, procura / entre aquestos labradores / a tu prenda, a tus amores, / cuya gracia y hermosura / guarde el cielo a más ventura / dar el bautismo entretanto» (vv. 675-680).

20. Cfr. a questo riguardo le osservazioni di Greer nella sua edizione dell'opera (*Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 44n).

21. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 319.

22. *Ibid.* Il passo a cui si fa riferimento è il v. 307 dell'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, in cui Lope stabilisce che «las décimas son buenas para quejas». Su questo aspetto cfr. le osservazioni di Evangelina Rodríguez nell'introduzione all'edizione dell'*Arte nuevo de hacer comedias*, Castalia, Madrid 2011, pp. 173-9.

23. Così avviene, ad esempio, nei vv. 615-694, 1223-1292, 1765-1874, 2275-2324 e 2813-2892. Per un approfondimento su questo aspetto cfr. Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación*, cit., pp. 75-6 e 404-5. A proposito dell'impiego delle *décimas* in quest'opera segnaliamo anche che nell'ultima scena del primo atto Lope interviene a posteriori sui vv. 775-804 aggiungendo sul margine destro i vv. 779-780, 789-790 e 799-800, trasformando così la metrica del frammento da *redondillas* a *décimas*. Cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 40n, e Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., pp. 319-20.

24. Nel manoscritto è rilevabile almeno un altro caso di questo tipo: si tratta dei vv. 2435 ss. (f. 8r, III atto), in cui il dialogo tra il re e Fernando viene prolungato di alcuni versi. Cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., pp. 118n-9n.

25. Trascriviamo di seguito i versi, due *redondillas* più un verso sciolto, giacché nell'edizione di Greer essi appaiono con tre lacune: «EL. ¿El rey dices? LA. Yo le vi / con dos hombres sola-

mente / en la margen desa fuente. / EL. No se ha fiado de mí: / debe de ser la razón / ser yo deste hijo prenda, / mas para que el rey entienda / mi amor y mi obligación, / y verá que agradecida».

26. Cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 145.

27. Su questa compagnia cfr. le osservazioni di Greer nell'introduzione all'edizione critica della commedia, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 8; H. E. Bergman, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Castalia, Madrid 1965, pp. 526-8 e Presotto, *Hacia la producción del texto-espectáculo*, cit., p. 156.

28. Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. vi.

29. Cfr. anche la modifica apportata dall'autor ai vv. 1263-1265 (f. 5r, II atto), per cui cfr. l'edizione a cura di Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 65n.

30. *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit.; cfr. in particolare le pp. 306-9. Segnaliamo altresì che nel manoscritto sono presenti anche due interventi operati dal censore Pedro de Vargas Machuca, atti a eliminare delle allusioni a Juana "la Beltraneja" considerati come offensivi, e per i quali cfr. le pp. 303-4 dell'articolo di Reichenberger citato, oltre a Presotto, *Hacia la producción del texto-espectáculo*, cit., pp. 162-3.

31. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 321.

32. Basandosi esclusivamente sull'edizione critica della commedia, Reichenberger osserva: «Greer's footnotes do not indicate any marks by the *autor* in the MS. I have therefore not considered these lines in the analysis» (ivi, p. 306n). La cassatura dei versi in questione nel manoscritto è però innegabile (f. 13r, III atto). A riprova del fatto che questo studioso probabilmente non poté consultare l'autografo de *El piadoso aragonés* è anche la ricostruzione proposta per il v. 588 (f. 11r, I atto), cancellato da Lope; Reichenberger (ivi, p. 315) ipotizza una lezione («que esto pocas veces falta») che l'attenta lettura del manoscritto permette di smentire senza alcun dubbio (si tratta infatti di «que Amor pocas veces calla»).

33. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 308.

34. Greer, *Lope de Vega's "El piadoso aragonés"*, cit., p. 19n.

35. Si tratta dei ff. 9v-10r del secondo atto e dei ff. 8v-9r, 9r-9v, 9v-10r, 10v-11r e 13v-14r del terzo.

36. Cfr. a questo riguardo anche Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación*, cit., pp. 24-6, in cui viene citato un esempio analogo contenuto nel manoscritto di *Amor, pleito y desafío* (ff. 8r-9v, I atto).

37. Reichenberger, *Notes on Lope's El piadoso aragonés*, cit., p. 306.

38. Ivi, p. 321.

Sipari gotici.

Lo strano caso del Dr. Boaden e Mr. Lewis

di *Paolo Pepe*

Abstract

Starting from the remarkable intellectual bond linking James Boaden and Matthew Gregory Lewis, this paper investigates the nature of the relationship that, at the end of the eighteenth century, came to be established between the theatrical adaptations of the most popular Gothic novels and Gothic “original” plays. The fact that most authors adapting Gothic novels for the theatre make a show of constructing a “gothicising” kind of drama, conveying a certain cultural and social respectability, is interpreted here as a deliberate attempt at defusing a genre, both narrative and theatrical, that was perceived as subversive and anti-nationalistic. In this effort towards normalization, one can see the reflections of a question of identity that runs through the society of the time and that goes beyond the field of literature, even while involving it.

Il 29 dicembre del 1798 James Boaden mette in scena al Drury Lane il dramma *Aurelio and Miranda*, tratto dal romanzo di Matthew Gregory Lewis *The Monk* (1796)¹. È solo l'ultimo, in ordine di tempo, di una significativa serie di adattamenti teatrali alimentati dai maggiori capolavori della narrativa gotica: nell'insieme, un *corpus* cospicuo e dallo spiccato valore documentale oltre che, in rari casi, letterario².

Lo studio delle varianti come delle costanti riscontrabili fra romanzi gotici e loro riduzioni può senza dubbio contribuire a meglio determinare lo iato esistente, nell'ultimo quarto del Settecento, fra *page* e *stage*: sia, nello specifico, riguardo alla presentazione e al trattamento di particolari temi e motivi di un genere; sia, in senso più ampio, nella relazione fra ciò che era ritenuto formalmente e moralmente accettabile per un testo scritto e quanto, invece, le convenzioni normative consentivano agli autori di teatro, dove vigeva «a [...] censorship that maintained absolute standards of eighteenth-century morality»³.

Questo confronto non esaurisce però, all'interno del gotico, il novero dei possibili discorsi connessi con il fenomeno degli adattamenti. Spunti di riflessione ancora più stimolanti possono infatti scaturire dall'analisi della loro relazione con i drammi “originali”: dall'accostamento cioè delle due facce singolarmente dissonanti del *Gothic Drama*⁴.

A tale riguardo, proprio l'intreccio intellettuale fra Boaden e Lewis appare di particolare interesse perché permette di inquadrare la questione nei suoi vari aspetti: Lewis, infatti, non fu solo uno dei romanzieri più noti e controversi della Londra sul crinale dei due secoli, ma si impose anche come drammaturgo di straordinario successo, e sin dalla sua prima prova: il dramma gotico in cinque atti *The Castle Spectre* (1797).

Se l'abito non fa il monaco

Alcuni dei commenti che accompagnarono *The Monk* al suo apparire non lasciano dubbi circa lo sconcerto e l'allarme suscitati da questo romanzo. Coleridge, nella recensione per "The Critical Review", lo bollò come «a romance, which if a parent saw in the hands of a son or a daughter, he might reasonably turn pale»; ben più netto il giudizio di "The British Critic", per il quale «good talents have been misapplied in the production of [a] monster», un «mostro» letterario in cui si affastellano «lust, murder, incest, and every atrocity that can disgrace human nature, [...] without the apology of probability, or even possibility, for their introduction»⁶. Nel periodico "The Flapper", la difesa della moralità e della plausibilità prende invece la forma di una lettera scritta da un fittizio lettore seriale di romanzi («a most devout novel-reader»), che si firma Aurelius (una singolare coincidenza, pensando al nome del protagonista del *play* firmato da Boaden). Aurelius, finalmente ravvedutosi e uscito, grazie alla scoperta della Bibbia, dalla sua condizione di «inert imbecility», mette in guardia i lettori irlandesi dallo sfogliare *The Monk*. Blasfemia e oscenità dispiegate in una storia del tutto inverosimile consigliavano di non toccare nemmeno un libro tanto immorale e irrealistico⁷.

Gli elementi caratterizzanti il romanzo di Lewis sono sostanzialmente due. Il primo è la sua efferata rappresentazione del male, più precisamente del piacere del male: dalla sadica crudeltà della badessa alla cieca lussuria di Ambrosio, il quale in un crescendo parossistico di passione e sangue giunge al matricidio, all'incesto e all'assassinio dell'oggetto del suo desiderio, Antonia, che alla fine scoprirà, dalle parole del demonio, essere sua sorella. Il secondo, il modo pervasivo in cui viene utilizzato un soprannaturale in grado di presentarsi nel testo sotto molteplici sembianze, nessuna – contravvenendo alla linea suggerita da Radcliffe – razionalmente spiegabile: il fantasma della "Bleeding Nun", l'Ebreo errante, la tentazione demoniaca incarnata dalla splendida e sensuale Matilda, Satana stesso portato in scena nella sua duplice veste – quella letteraria, miltoniana, dell'angelo caduto, giovane perfetto e bellissimo, dalle ali cremisi, nei cui occhi albergano "malinconia e morte"; e quella "popolare" di Satana creatura mostruosa con orride ali nere sulle spalle monumentali, la coda, il piede caprino e, sulla fronte, un cespuglio di serpenti vivi al posto dei capelli. Un Satana beffardo nel ricordare ad Ambrosio le colpe da lui commesse sotto la spinta di una vorace lussuria e di uno smisurato orgoglio; infido

e crudele nell'indurre alla fine la sua vittima – rinchiusa nelle segrete dell'Inquisizione in attesa del giudizio – a cedergli l'anima in cambio della fuga, proprio mentre sta per raggiungerlo la notizia del "perdono". Una fuga che per il monaco non significherà la salvezza, ma solo una ingannevole, momentanea libertà, preludio di una morte atroce.

Questi fili Lewis ordisce intrecciando le storie di tre coppie legittime e "illegittime" (Lorenzo e Antonia, Raimondo e Agnese, Ambrosio e Matilda), storie che si aprono a molteplici digressioni, di cui la principale è il *subplot* che introduce il fantasma della "Bleeding Nun" e occupa quasi un quarto del libro.

Considerata la natura problematica e perturbante del romanzo, la scelta di adattarlo per la scena non può non far nascere dubbi sulle effettive motivazioni che ne sono alla base, dubbi che crescono quando si considera più da vicino la tipologia degli interventi di Boaden. Nel caso di *Aurelio and Miranda*, in effetti, più che di un "adattamento" dovremmo parlare di una radicale "riscrittura", che si muove lungo una direttrice ben delineata, riflesso di un fine preciso. Boaden seziona il testo di Lewis, ne isola i nuclei narrativi e procede alla sistematica soppressione sia di tutto ciò che poteva risultare disturbante, osceno o immorale, sia delle manifestazioni del soprannaturale, in qualunque forma si presentino nel romanzo. In nome del principio aristotelico dell'unità d'azione, Boaden sacrifica gli intrecci secondari, modellando la materia magmatica delle pagine di *The Monk* per comprimerla all'interno di una trama unitaria e di uno schema consolatorio che preveda la giusta ricompensa degli innamorati⁸. Un intento del resto apertamente dichiarato nell'*Advertisement* del testo a stampa, nel quale si legge che il *play* è «avowedly founded on the Romance of the *Monk*. The Author enters not into the discussion which that work has produced. His attempt has been to dramatise the leading incident of the Romance, without recourse to supernatural agency»⁹. Nonostante gli sforzi, però, Boaden non riuscirà a costruire un'opera convincente e soprattutto tranquillizzante, scevra da ambiguità e contraddizioni¹⁰.

I primi tre atti di *Aurelio and Miranda* seguono da vicino la trama principale di *The Monk*, con la sola significativa variante del legame fra Aurelio (versione teatrale di Ambrosio) e Eugenio/Miranda (corrispettivo di Rosario/Matilda di *The Monk*), che è reso meno ambiguo e torbido e soprattutto liberato da qualsiasi implicazione e influenza demoniaca.

Al contrario, nei due atti conclusivi la distanza fra il dramma e il romanzo si approfondisce. Aurelio riconosce di essere innamorato di Miranda e pensa di lasciare la Chiesa: una prima agnizione – di cui è artefice un vecchio zingaro che confessa di averlo sottratto da piccolo alla famiglia, per vendetta – lo rivela erede della casata dei De Medina e dunque fratello di Antonia. La scoperta gli offre l'opportunità di liberarsi dai voti e di coronare così il proprio sogno d'amore. Nel quinto atto si assiste alla punizione della badessa e all'unione delle coppie di innamorati: Lorenzo e Antonia (non insidiata da nessuno, tantome-

no dal fratello, e quindi non “costretta” a morire), Aurelio e Miranda (la quale alla fine apprende di essere anch’ella nobile, in quanto sorella di Christoval) e Raymond e Agnes, nel frattempo divenuta madre del bambino frutto del suo amore inizialmente illegittimo, bambino al quale è risparmiato il terribile destino riservatogli invece da Lewis.

Il dramma registrò reazioni contrastanti da parte del pubblico, mentre la critica, pur con sporadiche eccezioni¹¹, si esprime in termini assai negativi sulla base di una considerazione per certi versi paradossale, di cui è emblematica ed esplicativa la recensione apparsa sull’“Evening Mail”. Se l’anonimo commentatore è disposto a riconoscere che gli atti orribili contenuti nel romanzo non trovano spazio nel dramma, tuttavia non può tacere che «much of its poison is retained», per di più in una forma subdola rispetto al romanzo. Infatti, l’originale di Lewis, «however objectionable [it] may appear, is at least marked with consistency in the catastrophe, for guilt is followed with adequate punishment»; nel *play*, invece, «the author seems to have forgotten, that to reward virtue and punish vice is the great end of the drama», per cui si è costretti a constatare che «the offenders, such as they are, are made happy, a breach of the most sacred vows is encouraged, and the tale of seduction is told in a plausible and justifiable way». Una incongruenza, tra presumibile intendimento e concreto risultato, estremamente pericolosa perché «what is seen on the stage makes a deeper impression than what is read in the closet»¹². Dunque, e qui sta il paradosso, sebbene in un contesto di perversione e orrori e con tutto il loro peso di oscenità e blasfemia, le pagine di *The Monk* veicolano un messaggio di moralità più nitido e convincente di quello trasmesso dal dramma, esibendo l’adeguata punizione della colpa e dei colpevoli, che di fatto mancano in *Aurelio and Miranda*, dove l’imperativo, il vincolo della *poetic justice* appare indebolito e indistinto.

L’operazione tentata da Boaden in larga misura, quindi, fallisce e fallisce perché condotta in maniera troppo meccanica e senza una effettiva valutazione delle conseguenze che certe scelte avrebbero necessariamente comportato. Seguendo la sola direttrice “sentimentale” dell’amore ostacolato che alla fine lietamente trionfa, Boaden compone il suo dramma secondo un ordito molto semplificato rispetto al romanzo. In tal modo, però, finisce con lo scardinare il sistema delle relazioni di causa ed effetto e quello, moralmente rilevante, di colpa e punizione, di peccato e dannazione, in Lewis collegato, anzi *determinato* dall’intervento del soprannaturale e dalla efferatezza di *villains* potenti.

Al di là comunque dell’eccesso di zelo mostrato da Boaden, in parte giustificato dalla difficoltà di normalizzare un testo proteiforme e grumoso come *The Monk*, va comunque detto che *Aurelio and Miranda* non rappresentò un’anomalia in quello scorcio di fine Settecento. In effetti, quasi tutti gli autori che hanno puntato ad adattare per la scena i *novels* gotici si sono mostrati allora preoccupati soprattutto di «minimize the terrors of their originals, rather

than to utilize them for dramatic effect»¹³. Il loro intento primario era quello di costruire una forma di dramma “goticizzante” in grado di corrispondere a una rispettabilità culturale e sociale, secondo forme codificate e accettate dal *British Theatre*. In pratica, si voleva depotenziare un genere, narrativo e poi teatrale, avvertito come pericoloso, proponendone una variante edulcorata e addomesticata.

Paure e fantasmi del passato

Gli autori di drammi “originali”, che assunsero l’apparato gotico come sfondo e impalcatura dell’azione drammatica, a partire proprio dagli anni Novanta del Settecento avevano imboccato una strada diversa, attratti soprattutto dall’innovazione negli allestimenti e dalla commistione e omogeneizzazione delle forme e dei linguaggi.

A leggere le reazioni alle messe in scena di questi drammi, si resta stupiti dalla sostanziale uniformità dei giudizi che costantemente insistono sui medesimi concetti di razionalità, ordine, equilibrio, moralità, distinzione dei ruoli, difesa dell’ordine naturale: concetti ribaditi dai recensori e portati in scena dagli adattatori dei *tales of terror*. È in riferimento a simili parametri che un’opera teatrale è valutata, approvata, spesso perfino emendata (da impresari, registi, attori). In quegli anni in Inghilterra la vera questione in gioco travalicava l’ambito letterario, pur coinvolgendolo. All’indomani della presa della Bastiglia, in un’epoca di forti trasformazioni e rivoluzioni, riaffermare i principi della *Britishness*, fondati sulla tradizione, su una certa idea di società fortemente strutturata e gerarchizzata, sulla tutela della monarchia minacciata da istanze repubblicane, passava *anche* attraverso la difesa dell’equilibrio di alcune forme di letteratura contro l’irregolarità di altre – emozionali, irrazionali – additate come germi in grado di corrompere il gusto e il vero spirito della nazione. In questo processo il teatro, per la sua riconosciuta capacità di raggiungere in modo diretto e immediato il pubblico, è assunto non a caso a baluardo nella difesa di quei precisi valori culturali, sociali e politici.

Al pari di certi tipi di romanzi, il *Gothic Drama* fu perciò costantemente guardato con sospetto e preoccupazione. Le sue forme ibride e spurie venivano stigmatizzate in quanto sollecitavano le passioni, piuttosto che esercitare il giudizio, in nome di una sfrenata esuberanza che rendeva quel teatro l’alfiere di una letteratura specchio di una nazione ferma a uno stadio primitivo, barbarico, indistinto¹⁴. Già dunque al dramma gotico di fine Settecento si potrebbe applicare il giudizio poi espresso da Coleridge su uno dei *plays of terror* di maggiore successo dei primi dell’Ottocento, *Bertram* (1816) di Maturin. Questa tragedia, spregiativamente definita «Jacobinical Drama», secondo Coleridge presentava «the qualities of liberality, refined feeling, and sense of honour [...] in persons and classes where experience teaches us least to expect them»; pertanto disseminava ideali repubblicani, antibritannici, finendo con il riconcilia-

re l'individuo con «vice and want of principle». Se dunque non disinnescato, un *certo tipo* di teatro gotico – secondo Coleridge – poteva sprigionare forze moralmente e politicamente sovversive, alimentare istanze e sentimenti “cosmopoliti”, cioè antinazionali e giacobini: andava quindi – proprio nelle sue espressioni più vitali e innovative – bandito dai teatri nazionali e riammesso solo una volta che fosse stato *normalizzato*, *conformato* alla tradizione e ai precetti neoclassici di verosimiglianza e decoro¹⁵.

La singolare relazione fra Boaden e Lewis si muove sul filo di questa tensione, la rivela. In effetti, se leggiamo *The Castle Spectre* sullo sfondo di *Aurelio and Miranda*, il dato immediatamente percepibile è che siamo di fronte a due tipologie di testi che, pur inscrivendosi in una cornice comune e presupponendola, sostanzialmente parlano due differenti lingue, riflettono una diversa concezione dello spazio scenico e una differente percezione sia del mutare dei tempi sia delle effettive preferenze del pubblico, i cui bisogni e desideri la critica pretendeva o, meglio, si illudeva di comprendere, interpretare e indirizzare¹⁶. Li separa una distanza: la distanza fra convenzione e innovazione, fra “adattamento” – a determinate prescrizioni – e originalità. Lì dove il dramma di Boaden semplifica, addomestica, regolarizza, la tragedia di Lewis sorprende, sperimenta e azzarda, tessendo una ragnatela dinamica di scelte e opzioni, alcune – pur apprezzate dal pubblico – assai presto accantonate o per nulla accolte dai drammaturghi contemporanei, altre destinate invece a incontrare grande fortuna e a costituire la nuova ossatura del genere¹⁷.

Lupi e agnelli

Oltre che un enorme successo teatrale – 47 repliche continuative dopo la prima al Drury Lane il 14 dicembre 1797 e un incasso di circa diciottomila sterline negli iniziali tre mesi in cartellone – *The Castle Spectre*, una volta pubblicato nel 1798, fu anche uno straordinario evento editoriale con ben undici ristampe in cinque anni. Lewis decise di far uscire il suo testo «as originally written» e non, secondo una prassi diffusa, «as performed»¹⁸, per dimostrare cosa fosse dovuto veramente alla sua penna e alla sua volontà e poter così prendere le distanze da eventuali accuse legate alle modifiche imposte da registi e attori. Nella *Lettera al Lettore* («To the Reader»), Lewis fornisce una spiegazione accurata delle scelte fondamentali da lui operate, rivelando uno straordinario acume critico e soprattutto una lucida consapevolezza del rapporto esistente tra pagina scritta e messa in scena, fra narrativa e teatro, anzi teatralità.

Lewis non ha difficoltà a riconoscere che «persecuted heroines and conscience-stung villains» (p. 222) già da tempo rendevano omaggio al pubblico britannico; un'ammissione netta e sbrigativa, forse troppo riduttiva, tale comunque da mascherare, invece di esaltare, la forza e la specificità del *villain* Osmond, nel quale è possibile cogliere, tanto nell'aspetto quanto nel porta-

mento, gli elementi tipici del malvagio gotico dei romanzi di Ann Radcliffe, ma anche tratti che anticipano l'eroe byroniano:

[...] the Castle. – Oh it is the most melancholy mansion! And as to its master, he's the very antidote to mirth: He always walks with his arms folded, his brows bent, his eyes louring on you with a gloomy scowl: He never smiles; and to laugh in his presence would be high treason. He looks at no one [...] None dare approach him [...] (p. 159).

Le somiglianze tra il *villain* gotico così caratterizzato e l'eroe byroniano sono palesi¹⁹: entrambi risultano figure avvolte dal mistero, cupe, tormentate dal rimorso. Con una differenza, però, anzi uno slittamento semantico e rappresentativo sostanziale: nel primo caso, si tratta di un *villain*, appunto, nel secondo di un *hero*. Un disallineamento che, come argomenta in modo chiaro e convincente Bertrand Evans, proprio lo sviluppo del *teatro* gotico può contribuire a chiarire, segnalando la lenta ridefinizione delle marche di malvagità e infamia nei termini di un sistema connotativo orientato all'eroismo epico e fascinoso²⁰.

È Horace Walpole a fornire, sia per il *novel* che per il teatro, una prima codificazione delle caratteristiche del *villain* gotico. E se mettiamo a confronto il Manfred di *The Castle of Otranto* con la contessa protagonista di *The Mysterious Mother* (1786), il dramma mai rappresentato e limitato a una circolazione a stampa privata, un tratto emerge sin dalle origini come distintivo del *villain* teatrale rispetto a quello romanzesco, vale a dire che sulla scena «the black deeds of [this] villain serve less as terrors to affright a heroine than as terrors to harrow [his/her] own soul». L'afflizione della protagonista di *The Mysterious Mother*, malinconica, febbrile, addolorata, scaturisce da un segreto, un misfatto taciuto che rende inquieta la sua anima, ed è lo svelamento di questo segreto (l'unione incestuosa con il figlio), espresso «in terms of mystery, gloom, and terror»²¹, continuamente differito e confessato solo alla fine, a fungere da perno dell'azione drammatica.

Si potrebbe dire che a essere attivato e costantemente sviluppato nella costruzione del *villain* drammatico è un processo di stratificazione e “complicazione” psicologica del personaggio, che si articola su una tensione tra pulsioni, da un lato, e angoscia e pentimento, dall'altro, con le colpe progressivamente relegate in un passato remoto, svelate il più tardi possibile e sostituite dalla riflessione dolente che diviene desiderio ossessivo di una impossibile redenzione. Un conflitto interiore che segna il *villain* del teatro, conferendogli quell'atteggiamento, che diverrà costante e pervasivo, di pensosa e irrimediabile sofferenza. I *villains* sempre più si stagliano come *eroi*, negativi sì, ma dotati di una loro grandiosità ed epicità, prigionieri e vittime di un destino di distruzione e corruzione.

Osmond – per tornare a Lewis – a lungo incarna sulla scena un turbamento, un'angoscia che lo spinge a cercare rifugio nella solitudine, o conforto nel dialogo con i due servitori africani, o addirittura l'approvazione della giovane

nipote Angela, che ospita nel castello e tiene sotto stretta tutela. Ma Osmond è ancora troppo legato al modello dei vari Manfred, Schedoni, Montoni e a un certo punto si lascerà sopraffare dalle sue incoercibili passioni, abbandonandosi nuovamente alla violenza, preludio della catastrofe finale e di una morte inevitabile. La strada era però ormai tracciata e, nei *plays* gotici di fine Settecento, i lunghi e ricorrenti monologhi rivelatori di una coscienza dilaniata, lentamente ritaglieranno per il *villain* teatrale una funzione diversa da quella cui era stato inizialmente designato.

Ancor più che nei romanzi, nei drammi gotici il *villain* è la figura forte, dominante; l'eroe positivo in realtà si rivela scialbo, il suo ruolo del tutto accessorio. Il Percy di *The Castle Spectre*, per esempio, è sicuramente un gentiluomo di buone maniere ma quasi senza carattere. Ciò spiega perché gli attori di punta di una compagnia tendessero a riservare a sé la parte del *villain*, chiedendo agli autori, con insistenza crescente, di rendere quelle figure complesse, sfaccettate, tali da poter risultare persino accattivanti e non repulsive per il pubblico. A questa prima considerazione ne va aggiunta una seconda: la pressione della censura teatrale che imponeva il trionfo della virtù e la punizione del malvagio. Da questo punto di vista, il senso di colpa che lentamente scavava nell'animo del *villain*, determinando in lui una pena e un'ansia di ravvedimento così convincente da indurre addirittura al perdono (nei *plays* più tardi) la fanciulla perseguitata, rispondeva perfettamente a tale esigenza, in quanto garantiva il giusto equilibrio fra colpa e punizione. La sofferenza sorda, segno distintivo del malvagio, comincerà a caratterizzarsi come un elemento induttore del *pathos*, in grado di favorire l'identificazione emozionale e, infine, l'empatia con il pubblico.

Il passaggio ultimo che avrebbe determinato l'ingresso definitivo nella sfera "eroica" di un personaggio, comunque ambiguo e contraddittorio, sarebbe stato compiuto da Byron in *Manfred* (1816-17) con la scelta di avvolgere il protagonista in un velo di *indeterminatezza*. Byron con la sua decisione di non rivelare, di lasciare "half explained" la ragione del tormento, sollecita un dubbio che porta a sospendere il giudizio morale, ammantando di ulteriore fascino e mistero una figura già statuaria, per cui

as the eighteenth century had seen the villain through the horrified eyes of an oppressed heroine, so the nineteenth saw the "Byronic" hero through the charmed eyes of an ecstatic one²².

Ma questa è un'altra storia.

La filosofia nel sottoscala

Nel suo "dialogo" con il lettore Lewis reclama esplicitamente un riconoscimento di originalità per il modo in cui tratta gli elementi comici e per la carat-

terizzazione dei personaggi minori, a cominciare dai due servitori di Osmond, e in particolare di Hassan, che definisce «my misanthropic Negro» (p. 222). Hassan è un uomo dalle forti passioni e dai sentimenti violenti che ha perduto tutto, persino la speranza, ragione per la quale «he has no single object against which he can direct his vengeance, and he directs it at large against mankind. He hates all the world, hates even himself; for he feels that in that world there is no one that loves him» (p. 222). Quanto all'evidente anacronismo di presentare due schiavi di colore al servizio di un signore medievale, Lewis non ha difficoltà a riconoscere la forzatura:

That *Osmond* is attended by *Negroes* is an anachronism, I allow; but from the great applause which Mr. Dowton constantly received in *Hassan* [...], I am inclined to think that the audience was not greatly offended at the impropriety.

Ma, da autentico uomo di teatro, interessato oltre che al principio di verosimiglianza anche all'impatto scenico e alla reazione degli spettatori, la cosa lo interessa poco:

For my own part, I by no means repent the introduction of my *Africans*: I thought it would give a pleasing variety to the characters and dresses, if I made my servants black;

pronto davvero a tutto pur di conquistare l'attenzione del suo pubblico e l'applauso: «and could I have produced the same effect by making my heroine blue, blue I should have made her» (p. 223).

Muovendo dall'esperienza del teatro elisabettiano, Lewis prova inoltre a colmare «the gap between “high” and “mass” culture»²³, reinterpretando gli elementi comici e i personaggi bassi in un modo che travalica l'ambito del *comic relief* restrittivamente inteso. Lewis non si limita a un uso “accessorio” del comico, come elemento cioè finalizzato esclusivamente a stemperare la tensione e il *pathos* e a concedere una tregua, con la forza liberatoria del riso, prima della nuova *suspense* e della catarsi tragica. Al contrario, richiamandosi all'autorità di Shakespeare e alla relazione fra tragico e comico stabilita nei suoi drammi, si propone di valorizzare quei personaggi, proprio nelle situazioni grottesche e paradossali che determinano, quali espressioni di un diverso approccio alla realtà e in quanto detentori di un punto di vista altro: il punto di vista del senso comune, pratico, a volte grossolano, a volte ironico, sempre pronto e genuino²⁴. Una sorta di democrazia del giudizio. Inoltre, la scelta di portare in primo piano, di illuminare «homely subjects such as eating, drinking and the travail of marriage», consente a Lewis di offrire «a center of conventional domesticity to contrast with the horrors of the central Gothic action»²⁵. Una compresenza di alto e basso che diviene anche, in aperto contrasto con il principio del decoro, commistione di generi (tragedia, commedia, opera) e di tecniche teatrali, con l'irruzione nel “dramma di parola” di musica, canzoni,

balli, gesti da pantomima. Ibridazione delle forme e dei linguaggi, sovvertimento delle gerarchie, ricerca dell'effetto scenico: sono questi i cardini "rivoluzionari" cui i drammaturghi gotici ancorano il genere.

Sussurri e grida (di meraviglia)

Senza dubbio spettacolare è l'uso che Lewis fa del soprannaturale. In *The Castle Spectre*, come già il titolo annuncia, il soprannaturale trova espressione e concretezza nell'apparizione del fantasma²⁶, rispetto al quale il teatro doveva operare una scelta più netta di quella imposta ai romanzieri:

While ghosts were acceptable in Gothic novels because they could be dismissed as the subjective delusions of a character, that option was not open to the playwright who either had to give the ghost a physical presence or omit it entirely²⁷.

È una scelta che, ovviamente, poteva essere mediata, ma non oltre un certo limite, se non a costo di una totale perdita dell'effetto scenico. Come accade per esempio in *Fontainville Forest*, proprio di Boaden, dove, sotto le pressioni della direzione del teatro e degli attori, *The Ghost*, previsto nell'adattamento, finì per passare quasi inosservato con la sua figura celata e resa vaga da una cortina di stoffa, una sorta di schermo che lo nascondeva alla vista diretta del pubblico.

Lewis in *The Castle Spectre* opta per la strada opposta: accentuare al massimo l'impatto visivo e percettivo, presentando uno spirito dotato di un'indiscutibile fisicità e accompagnando la sua comparsa con un parossismo di musica, luci e suoni:

The folding doors unclosed, and the Oratory is seen illuminated. In its centre stands a tall female figure, her white and flowing garments spotted with blood; her veil is thrown back, and discovers a pale and melancholy countenance; her eyes are lifted upwards, her arms extended towards heaven, and a large wound appears upon her bosom. Angela sinks upon her knees, with her eyes riveted upon the figure, which for some moments remains motionless. At length the Spectre advances slowly, to a soft and plaintive strain; she stops opposite to Reginald's picture, and gazes upon it in silence. She then turns, approaches Angela, seems to invoke a blessing upon her, points to the picture and retires to the Oratory. The music ceases. Angela rises with a wild look, and follows the Vision, extending her arms towards it [...] The Spectre waves her hand, as bidding her farewell. Instantly the organ's swell is heard; a full chorus of female voices chaunt "Jubilate", a blaze of light flashes through the Oratory, and the folding doors close with loud noise (p. 206).

Un atteggiamento quasi di rottura, in quanto dinanzi al persistente, ideologico ostracismo dichiarato dall'*establishment* culturale, tale elemento, dopo le prime apparizioni e per lungo tempo, si era rifugiato nelle pantomime, nelle

farse, vestendo panni comici e burleschi: pensiamo alla peripezie di Harlequin nella pantomima *The Enchanted Castle* (1786) di Miles Peter Andrews o a *The Haunted Tower* (1789), di James Cobb, in cui orrori e fantasmi sono proposti al pubblico in forme grottesche e caricaturali, col fine non di spaventarli ma di indurlo «to laugh at them»²⁸. In questi e in altri casi simili non siamo però dinanzi, a mio parere, a una messa alla berlina di un elemento della cultura popolare; ritengo, invece, nella linea del discorso di Bachtin sul riso popolare, che qui agisca la dinamica esattamente opposta, cioè il tentativo di *far entrare* e *far sopravvivere* aspetti della cultura non ufficiale *anche* in discorsi e ambiti normalmente non consentiti²⁹. Un altro tassello di quella fusione fra “alto” e “basso” che il genere gotico sollecita e determina.

Nella *Lettera al Lettore* Lewis si sofferma a lungo sulla decisione da lui presa di rappresentare il fantasma in forma piena, fisica, perturbante. E risponde, non senza ironia, quasi con sussiego, alle obiezioni ricorrenti mosse contro di lui. La prima è di ordine culturale: «Against my Spectre – dice – many objections have been urged: one of them I think rather curious. She ought not to appear, because the belief in Ghosts no longer exists!». Un'accusa che Lewis ribalta sulla base proprio delle motivazioni che sembrano averla generata:

In my opinion, this is the very reason why she *may* be produced without danger; for there is now no fear of increasing the influence of superstition, or strengthening the prejudices of the weak-minded (p. 223).

La seconda attiene più specificamente a ciò che veniva ritenuto consono per una rappresentazione teatrale “seria”:

Never was any poor soul so ill-used as Evelina's, previous to her presenting herself before the Audience. The Friends to whom I read my Drama, the Managers to whom I presented it, the Actors who were to perform in it – all combined to persecute my Spectre, and requested me to confine my Ghost to the Green-Room.

È l'attacco più deciso, ma Lewis si mostra sicuro, convinto della bontà e della “necessità” drammaturgica di tale soluzione rispetto all'intreccio: «Aware that without her my catastrophe would closely resemble that of the Grecian Daughter, I persisted in retaining her». E la sostiene anche e soprattutto perché ha avuto l'approvazione, quasi entusiastica, dell'unico soggetto che ai suoi occhi di romanziere e drammaturgo veramente conti, il pubblico:

The event justified my obstinacy: The Spectre was as well treated before the curtain as she had been ill-used behind it; and as she continues to make her appearance nightly with increased applause, I think myself under great obligations both to her and her representative (p. 224).

Nonostante la difesa convinta e argomentata fatta da Lewis e il gradimento manifestato dagli spettatori, questa forma di soprannaturale non ebbe però, presso i maggiori autori di drammi gotici tra i due secoli, la diffusione che il costante successo riscontrato avrebbe potuto far prevedere³⁰. Una apparente contraddizione che può forse essere spiegata se riformuliamo il parametro della *ricezione del mercato* nel più ampio e articolato concetto di *ambiente* socioculturale, se cioè ci riferiamo a un contesto attraversato e determinato dall'azione di forze complesse in grado di accentuare la spinta, ma anche di contrastare e condizionare la portata del *giudizio del pubblico*, e dunque di orientare la "selezione" delle forme letterarie secondo una linea diversa da quella che sarebbe stato lecito attendersi.

Luci (e ombre) della ribalta

Non vi è dubbio che Lewis costruisca i suoi drammi puntando sulla spettacolarità della messinscena, sulla capacità di sorprendere, potremmo dire di "meravigliare". Un complesso di scelte che, per parafrasare il commento – nelle intenzioni sarcastico e spregiativo – di Wordsworth a Hazlitt, si adattava come un guanto al gusto dei tempi³¹. Ma non solo: le opere di Lewis rispondevano perfettamente anche alle nuove caratteristiche ed esigenze dei due maggiori teatri londinesi, i teatri "ufficiali" garantiti da patente reale. Nei primi anni Novanta del Settecento questi avevano subito fondamentali trasformazioni strutturali. Nel 1792, il Covent Garden era stato ampliato e la sua capienza portata a 3.013 spettatori, circa il 15% in più di quella vantata dopo la ristrutturazione del 1782. Nel 1794 fu la volta del Drury Lane a essere totalmente ricostruito e reso capace di ospitare fra i 3.600 e i 3.900 spettatori, rispetto ai precedenti 2.300. Tale variazione di scala si riverberò anche sul rapporto fra pubblico e palcoscenico, oltre che sulla forma stessa del palcoscenico, più ampio e profondo. Trasformazioni che determinarono effetti immediati e diretti sulle tecniche di recitazione, sulla composizione drammatica, sulle scenografie, di fatto trasformando quelle strutture in: «theatres for spectators rather than playhouses for hearers», nelle quali «the splendor of scenes, the ingenuity of the machinist and the rich display of dresses [...superceded] the labours of the poet»³². Rapidamente, gli autori che scrivevano per le cattedrali dello "spoken drama", i teatri della parola, i teatri "ufficiali", cominciarono a guardare a certe soluzioni tecniche comunemente adottate nelle "minor houses" irregolari, che ospitavano spettacoli equestri, pantomime, opere, e dunque avevano "imparato" a fare largo e sapiente uso delle musiche, delle luci, della gestualità e di una scenografia scintillante. Da questo punto di vista Lewis rappresentò un anello di congiunzione fondamentale: tramite i suoi *plays*, infatti, «the increasingly popular fare of the "illegitimate" theaters crossed over [...] to the immense stages of the "legitimate" theaters. His melodramas blurred the boundaries between the two at a crucial moment of flux»³³.

Ancora una contaminazione, dunque, presto percepita come pericolosa e corruttrice. La conseguenza – prevedibile – fu la radicalizzazione delle posizioni, per cui «the “legitimate” drama – primarily tragedy and comedy of manners – came to be seen not only as the legally protected form of the spoken drama controlled by the patent theatres but also as an embodiment of traditional, moral, cultural, and social values». Al contrario, «the “illegitimate” drama was [...] felt to be not only a threat to aesthetic quality – as pantomimes or equestrian spectacles edged Shakespeare or Congreve from the stage – but also as a challenge to the political and cultural order»³⁴.

Nello specchio rivelatore delle diverse “anime” e forme del *gothic drama*, come si accennava all’inizio di questa analisi, le dinamiche in atto a partire soprattutto dagli anni Novanta del Settecento svelano la logica profonda che le aziona e indirizza.

Non vi è dubbio che le produzioni di Boaden e Lewis, con il loro singolare intreccio, definiscano due diversi perimetri, segnalino due spazi non coincidenti delle forme: eppure un identico destino alla fine le accomuna. Lewis e, contemporaneamente a lui e dopo di lui, i vari North, Baillie, Colman, Maturin ecc., costruiscono un genere, diversificato al suo interno ma ancorato ad alcuni principi di fondo (riformulazione della figura del *villain*, ibridazione dei linguaggi e dei generi, teatralità), che nell’immediato riuscirà a contrastare le prescrizioni di critici e autori legati a una controversa idea di tradizione, razionalità e decoro, assunta e amplificata dagli adattamenti, conquistandosi un pubblico numeroso, addirittura entusiasta. Sul lungo periodo, però, sarà l’azione della censura socioculturale a prevalere e, condizionando il giudizio, a condannare all’oblio della letteratura dimenticata anche questa produzione teatrale. Una produzione vasta e variegata, in alcuni casi spettacolare e dotata di una sua qualità letteraria, la cui fiamma, ricoperta dalla cenere del tempo, quando opportunamente ravvivata ha saputo mostrare ancora i bagliori della sorpresa e il calore della novità.

Significativamente, una simile sorte non ha riguardato il *gothic novel*. Libero dai vincoli di verosimiglianza, non assoggettato al rigido rispetto di regole di coerenza formale e inappuntabilità morale, il romanzo gotico ha continuato a rigenerarsi e a mescolare paura e desiderio, dando corpo e voce alla irrazionalità e alla minaccia: inesausta e vitale formalizzazione letteraria in grado di esprimere e celare, tramite le sue metafore, il fascino pericoloso e il pericolo affascinante³⁵. *Fiamme gotiche, critici furori*.

Note

1. James Boaden (1762-1839) fu drammaturgo di discreto successo, giornalista e biografo di attori e attrici. Tra le biografie da lui scritte possiamo ricordare: *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq.*, uscita nel 1825; *Memoirs of Mrs Simmons* del 1827; *The Life of Mrs Jordan* del 1831 e *Memoirs of Mrs Inchbald* del 1833. Matthew Gregory Lewis (1775-1818), particolarmente noto per il romanzo *The Monk*, fu anche drammaturgo estremamente popolare oltre che traduttore dal tedesco, in particolare di Friedrich Schiller e August von Kotzebue.

2. Il primo “racconto del terrore” a essere portato sulle scene fu *The Castle of Otranto* di Horace Walpole. Ad adattarlo per il palcoscenico, non senza perizia tecnica e di scrittura, fu Robert Jephson. Il dramma, dal titolo *The Count of Narbonne*, debuttò al Covent Garden il 17 novembre del 1781 e da allora continuò a essere rappresentato, con un certo successo, fino al 1807. Jephson nel rimaneggiare il testo di Walpole puntò in primo luogo a eliminare gli elementi connessi con il fantastico e il soprannaturale, una operazione che ricevette il plauso dello stesso Walpole, compiaciuto che Jephson fosse riuscito a costruire un intreccio coerente, pur senza affidarsi «[to] the marvellous, though so much dependend on that part» (*Letter to Robert Jephson, Esq.*, Berkeley Square, January 25, 1780, in J. Wright (ed.), *The Letters of Horace Walpole, Earl of Oxford*, 6 vols., Richard Bentley, London 1840, vol. VI, p. 70). Di fatto, il primo *gothic tale* della storia della letteratura inglese veniva trasformato in una «romance tragedy about a wicked Count who tries to put away his wife that he may marry his dead son's fiancée, and of the sufferings of his daughter who loves a mysterious stranger, later discovered to be the rightful possessor of the Count's estate» (W. Thorp, *The Stage Adventures of Some Gothic Novels*, in “Publications of the Modern Language Association”, 43, 2, June 1928, pp. 476-86, p. 477). Un immediato passaggio dalla pagina alla scena ebbero i principali romanzi della Radcliffe. Proprio a Boaden, ad esempio, si devono gli adattamenti di *The Romance of the Forest* (1791) e di *The Italian* (1797) portati in scena rispettivamente come *Fontainville Forest* (1794) e *The Italian Monk* (1797). Henry Siddons adattò invece *A Sicilian Romance* (1794), mentre *The Mysteries of Udolpho* ispirò *Mysteries of the Castle* (1795) di Miles Peter Andrews, in cui il debito più marcato è legato alla caratterizzazione del villain, Montoni.

3. D. Christopher, *Matthew Lewis's The Monk and James Boaden's Aurelio and Miranda – From Text to Stage*, in “Theatre Notebook”, vol. 65, n. 3, 2011, pp. 152-70, p. 152. Le prescrizioni si erano fatte stringenti soprattutto dopo il *Licensing Act* del 1737, nel quale, tra le altre cose, si statuiva che una «true Copy of all plays, entertainments, prologues, and epilogues» doveva essere sottoposta al vaglio del «Lord Chamberlain» due settimane prima della data prevista per la messa in scena. Chiunque si fosse sottratto a tale controllo, che si rivelò rigido e pervasivo, sarebbe stato passibile di una multa di 50 sterline e avrebbe subito la revoca «of its authority to perform». Per un'analisi dettagliata e acuta della portata e delle implicazioni di questo atto legislativo, cfr. in particolare V. J. Liesenfeld, *The Licensing Act of 1737*, University of Wisconsin Press, Madison 1984, in cui è riportato anche il testo completo della legge (pp. 191-3).

4. Fra i primi drammi gotici originali vanno sicuramente menzionati: *The Mysterious Mother* (1768) di Horace Walpole, mai messo in scena perché dall'autore stesso ritenuto “immorale”; *Banditti* (1781) di John O'Keeffe; *The Mysterious Husband* (1783) di Richard Cumberland; *Vimondia* (1787) di Andrew McDonald, col quale il genere trova una sua compiuta definizione; e *The Regent* (1788) di Bertie Greatheed. Le opere più incisive e significative si ebbero, tuttavia, tra il 1790 e il 1820: con North, Colman il giovane, Lewis, Maturin e Peake. Il *Gothic Drama*, oggetto di feroci critiche da parte dell'establishment culturale contemporaneo, dalla metà dell'Ottocento entrò in una sorta di cono d'ombra che lo condusse a un rapido e duraturo oblio. Solo a partire dallo studio di Bertrand Evans, *Gothic Drama from Walpole to Shelley* (1947), la critica ha ripreso ad analizzarlo in termini sia letterari, sia culturali in senso lato, “riscoprendo” testi che, almeno in alcuni specifici casi, esibiscono vitalità e qualità drammaturgica.

5. “The Critical Review: Or, Annals of Literature”, vol. 19, A. Hamilton, London 1797, p. 197.

6. “The British Critic: A New Review”, vol. 7, F. and C. Rivington, London 1796, Art. 28, p. 677.

7. Indifferente alla «improbability of the story», l'autore di *The Monk* «avails himself of every opportunity which his subject affords to him, to introduce scenes of the most wanton and immodest nature». Aurelius si appella dunque a “The Flapper” sicuro che non sarà ritenuto superfluo e sprecato ogni sforzo «employed in warning so numerous a body as the novel readers of Ireland, against a book, the celebrity of which is perhaps undeserved, and the circulation dangerous». “The Flapper”, Number LV, Saturday, September 17, 1796, pp. 1-4, online su newspaperarchive.com/london-flapper/1796-09-17.

8. Sono ingredienti non originali, costitutivi per esempio della così detta formula melodrammatica: «whereby [...] vice was punished, and virtue was rewarded, usually in the form of ro-

mantic fulfilment but only after much suffering. The formula also required a singular and unified plotline» (Christopher, *Matthew Lewis*, cit., p. 153). In effetti, per alcune caratteristiche, il gotico, e il teatro gotico in particolare, si collegano al *melodrama* di fine Settecento, altro genere destinato a enorme successo. Estremamente duttile e malleabile, intessuto di «Oriental, nautical, Gothic, or domestic elements», il *melodrama* sarà caratterizzato da tre tratti distintivi, due comuni al gotico («sensationalist theatrical technique [and] overwhelming and generally violent plots») e uno che marca la differenza fra i due generi, vale a dire un «overriding sense of morality», che nel *melodrama* si esplica attraverso una catarsi. Come sottolinea Cox: «Violent acts, spectacular natural forces, and extreme situations and choices, force the characters to reveal their moral valences»; e così «melodrama passes from apparent order, an order undermined by the fact that it is ruled by evil men, through violent chaos to moral clarification and the formation of a renewed social order». Cfr. J. N. Cox (ed.), *Seven Gothic Dramas 1789-1825*, Ohio University Press, Athens 1992, p. 41.

9. J. Boaden, *Aurelio and Miranda: A Drama* [1798], Third edition, J. Bell, London 1799, p. 1

10. Boaden stesso, a distanza di anni, riconoscerà le debolezze strutturali del *play*, oltre che l'inefficacia del suo tentativo di riscrittura nelle intenzioni moraleggianti ed educativa, e questo a dispetto delle confortanti premesse e delle sette repliche che il dramma riuscì comunque a garantirsi: «All therefore looked successfully; the greatest dramatic genius admired my work, and the greatest theatric talent had resolved to act it. But it was weak in its structure; the two last acts were entirely an *hors d'oeuvre*; and, what was worse than all, a storm of indignation was excited, that so *immoral* a work as *The Monk* should be resorted to for the purposes of an exhibition, however moral in its tendency». J. Boaden, *Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq.*, two volumes in one, Robert H. Small, Philadelphia 1825, vol. 1, p. 582.

11. Per esempio, indulgente fu il giudizio espresso in «The London Oracle and Daily Advertiser» del 31 dicembre 1798: «We have here then the pride, the rigor, and the frailty of Ambrosio, but none of his vicious excesses; he commits no crime to shock sensibility, and there is nothing in his character repugnant to virtue», in Christopher, *Matthew Lewis*, cit., p. 164.

12. «Evening Mail», 28 December 1798, fogli 2-5, online su newspaperarchive.com/london-flapper/1798-12-28.

13. Thorp, *The Stage Adventures*, cit., p. 476.

14. Su questi aspetti cfr. P. Ranger, «*Terror and Pity Reign in Every Breast*»: *Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750-1820*, Society for Theatre Research, London 1991; P. Pepe, *The Gothic as a Cosmopolitan Literary Form. The Case of C. R. Maturin's Melmoth the Wanderer*, in «Ostrava Journal of English Philology», 1, 2012, pp. 23-32.

15. S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, in J. Engell, W. Jackson Bate (eds.), *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, 16 vols., Princeton University Press, Princeton 1983, vol. VII, p. 221. Quanto alla relazione fra verosimile e decoro, un aspetto in particolare mi pare importante qui sottolineare. All'interno dell'esplicito e comune richiamo all'imitazione della natura, il *decorum* – come evidenzia acutamente Loretta Innocenti – opera secondo «modalità di separazione e di discontinuità», modalità testuali opposte e complementari rispetto a quelle su cui si fonda il verosimile settecentesco, vale a dire linearità, continuità connessione tra le parti. Infatti, pur facendo leva «sulla costanza e la coerenza interna di ogni singolo personaggio, il *decorum* propone in realtà la distinzione, la differenziazione dei caratteri [...], la tassonomia dei ruoli [...], secondo un concetto di *general nature* che evita di considerare gli individui per valorizzare invece tratti comuni». Cosa ancora più importante, il decoro neoclassico separa i generi letterari, in particolare quelli drammatici, distinguendo fra tragedia e commedia, riportando «dentro un alveo chiuso quel mescolarsi elisabettiano e barocco di esperienze diverse». Comico e tragico non possono convivere o, meglio, «il comico non può più permettersi di destabilizzare il locus tragico, come avveniva nelle tragedie di Shakespeare che mettevano in scena re e *fools*, congiure, tradimenti e *clowns* e, soprattutto, un discorso continuamente minato dal basso, dall'ironia, dal corto circuito del senso, dalla follia, dal dubbio». È l'impianto teorico-normativo che i drammi gotici sfidano, provando a riallacciarsi all'esperienza del teatro rinascimentale. Cfr. L. Innocenti, *Divide et impera: il verosimile nel teatro della Restaurazione*, in S. Carandini (a cura di), *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Bulzoni Editore, Roma 1997, pp. 147-65; i riferimenti specifici sono alle pagine 149-52.

16. «By the end of the eighteenth century [...audiences] had already taken the criterion of merit out of the hands of critics in every meaningful respect, their judgments being formed and their applause awarded on the wholly subjective basis of whether or not a play or a performer had the power to excite and to satisfy the needs of their collective consciousness». Più specificamente, «the audiences for which [the plays] were written had begun to pay less attention to the words they were hearing and more to the theatrical image as a whole»; un cambio di prospettiva e di atteggiamento che «is not only deeply fascinating but vitally important to a proper understanding». B. Sutcliffe (ed.), *Plays by George Colman the Younger and Thomas Morton* [1983], Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 12-3.

17. Maturano le condizioni per uno scontro fra i generi e fra le ideologie di cui essi sono espressione. Rispetto al codice morale, come riassume ancora Cox, «the Gothic always explores the extraordinary, the extreme. The melodrama displays the ordinary, the norm» (Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 42). Gli adattamenti tentano, affidandosi alla formula base del *melodrama*, di ridurre il gotico entro i confini della “normalità”.

18. M. Gregory Lewis, *The Castle Spectre*, in Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 222. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; le indicazioni di pagina verranno date in parentesi nel testo.

19. Per le connessioni “genealogiche” con il *villain* elisabettiano, resta valido lo studio di C. F. McIntyre, *The Later Career of the Elizabethan Villain-Hero*, in “Publications of the Modern Language Association”, 40, 4, December 1925, pp. 874-80.

20. B. Evans, *Manfred's Remorse and Dramatic Tradition*, in “Publications of the Modern Language Association”, 62, 3, September 1947, pp. 752-73; G. Silvani (a cura di), *Introduzione a M. G. Lewis, Il fantasma del castello*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 7-22, in particolare pp. 11-3.

21. Ivi, p. 757.

22. Ivi, p. 771.

23. J. Glance, “Fitting the Taste of Audience Like a Glove”: Matthew Lewis's *Supernatural Drama*, online su www.Litgothic.com/Authors/lewis_essay_jg.html, pp. 1-4, p. 4.

24. Cfr. F. Saggini, “A Stage of Tears and Terror”: il teatro gotico (inglese) di fine Settecento, in D. Saglia, G. Silvani (a cura di), *Il teatro della paura. Scenari gotici del romanticismo europeo*, Bulzoni Editore, Roma 2005, p. 70; Silvani, *Introduzione*, cit., p. 18.

25. Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 23.

26. In *Aldernon the Outlaw* (1801) i fantasmi diventeranno addirittura tre. Il soprannaturale in forma di visioni, apparizioni fantasmatiche tornerà anche nel “Grand Musical Romance” *The Wood-Daemon* (1807, ampliato nel 1811) e nello spettacolare *melodrama* equestre *Timour the Tartar* (1811).

27. Glance, “Fitting the Taste”, cit., p. 2. Sulla questione cfr. anche J. Wolfreys, *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Palgrave, Basingstoke-New York 2002.

28. Thorp, *The Stage Adventures*, cit., p. 476.

29. Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e il riso popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], Einaudi, Torino 2001, *passim*. Cfr. anche Silvani, *Introduzione*, cit., p. 15.

30. Per registrare un altro “scarto” significativo, bisognerà attendere l'entrata in scena del mostruoso scientifico, occorrerà attendere Frankenstein e la sua creatura.

31. «Fitting the Taste of the Audience Like a Glove»: W. Hazlitt, *My First Acquaintance with Poets* (April 1823), in J. Zeitlin (ed.), *Hazlitt on English Literature*, Oxford University Press, New York 1913, p. 294.

32. Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 9.

33. Glance, “Fitting the Taste”, cit., p. 3.

34. Cit. in Cox, *Seven Gothic Dramas*, cit., p. 11.

35. Per una disamina approfondita di questi aspetti si rinvia a F. Moretti, *La dialettica della paura*, in Id. *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987, pp. 104-37.

Strategie del patetico e interludi circensi in *Hide and Seek* di Wilkie Collins

di Flora de Giovanni

Abstract

Starting from Victor Turner's definitions of cultural performance and liminoid phenomena, the essay aims to analyse Wilkie Collins's third novel, *Hide and Seek* (1854), which seems to be a sort of survey of the pastimes Victorian England allowed itself in the age of the increasing commodification of leisure. Though not a proper sensation novel (the genre for which Collins became famous in the 1860s), *Hide and Seek* draws on the conventions of melodrama, which, as Peter Brook convincingly argues, exerted a powerful influence on 19th century fiction. And, after the fashion of the melodrama, it deals with the disclosure of the secret origins of Mary Grice, a deaf and dumb little girl who performs in Jubber's circus. However, although *Hide and Seek* is charged with sentimentality and pathetism, Collins appears to borrow from the circus and the music hall, in order to give his work the light touch of comedy. In fact, he scatters his novel with a number of "scenes in the circle", which prove *reflexive* in Turner's sense. Contained in the overarching pattern of the plot, they provide a diversion from the story's main line, establishing an unusual kernel/satellite narrative dynamics, where the carnivalesque hinders and delays the unravelling of the mystery, defying the "bourgeois" narrative logic.

«The circus tent may be seen as a parallel development to the grand industrial workspace, each a kind of monument to the insurgence of mass culture»¹. Questa immagine riassume efficacemente la relazione che si stabilisce, a partire dalla seconda metà del secolo XIX, tra l'opificio e il circo, assunto a simbolo dello spazio del tempo libero. Perché l'Ottocento è il secolo della rivoluzione industriale, ma anche quello in cui l'intrattenimento popolare comincia ad assumere il volto che oggi gli conosciamo. Anzi, possiamo dire che l'intrattenimento popolare debba in buona misura il suo volto attuale proprio al mutato stile di vita determinato dalla rivoluzione industriale, che gli assegna luoghi e tempi specificamente dedicati, contrapponendo i concetti di "lavoro" e "svago". Questi, nella società pre-industriale, si collocavano lungo una linea continua, configurandosi come attività interconnesse, collettive e

ritualizzate; ora, invece, svincolato dal calendario e dagli obblighi cerimoniali comuni, separato dalla quotidianità, l'intrattenimento diventa un'occupazione volontaria e individuale, una sorta di merce «messa in vendita sul libero mercato»², che il singolo può acquistare se lo desidera. Appartiene dunque a quella che Turner chiama la sfera del liminoide, moderna evoluzione dello spazio liminale tipico del rito nelle comunità tribali e agricole, di cui la stessa etimologia della parola, “tenere tra”, reca traccia. I fenomeni liminoidi e quelli liminali, che condividono la sospensione delle regole riconosciute a favore di un regime di ambiguità, licenza e incoerenza, scompongono la cultura nei suoi fattori costitutivi e ne generano la ricomposizione libera e ludica, declinandosi al modo congiuntivo, quello, cioè, dei desideri, delle possibilità, delle ipotesi³. Nella società moderna, «apoteosi del modo indicativo»⁴, la modalità congiuntiva della trasformazione e della ricomposizione è demandata alla performance culturale, che funge da specchio per la società – uno specchio che ingrandisce, inverte, falsifica ma nondimeno costituisce «l'auto-cognizione plurale di un gruppo»⁵, *riflettente e riflessivo* insieme, perché ci mostra noi stessi e risveglia in noi la consapevolezza di come ci vediamo. La performance è dunque la conclusione adeguata di un'esperienza attraverso la sua espressione, un «atto creativo di retrospezione» che rende accessibile all'osservazione ciò che in condizioni normali non lo è, e attribuisce significato intelligibile a quanto si è vissuto.

Nelle culture plasmate dalla rivoluzione industriale, la capacità di sperimentazione e variazione del settore culturale emerge con particolare evidenza, dando vita a una serie di generi “specializzati”, che comprende il teatro, il balletto, l'opera, il cinema, il romanzo, il carnevale, gli avvenimenti sportivi e varie forme di spettacolo, tra le quali vi è il circo. Sebbene l'intrattenimento popolare nell'Inghilterra dell'Ottocento si trasformi innegabilmente sotto la spinta dell'industrializzazione, alcuni elementi tradizionali, assimilati e debitamente modificati, sopravvivono al suo interno. Il circo esemplifica molto bene tale processo strutturando, commercializzando e addomesticando quanto precedentemente era stato nomade, sporadico e spontaneo. Una evoluzione, questa, che si compie pienamente nella seconda metà dell'Ottocento, all'epoca del suo massimo splendore⁶, ma che di fatto si configura sin dalle origini – dal 1768, anno in cui Astley inaugura il circo moderno collocando i suoi esercizi equestri in un recinto circolare:

Astley's significance lies [...] in his origination of an institutional form for the organization and display of acts which had previously been characterised by their dispersed, itinerant and singular nature. [...] The siting of the entertainment inside a circular arena [...] transformed the equestrian performance from a public spectacle from which people wondered towards and away (dropping payment if they so wished into circulating hats) to a pay-on-entry arena which was physically fenced off in order “to exclude the gaze of non-payers”⁷.

Il circo, dunque, partecipa della nuova mentalità capitalistica che informa la società industriale, ma, allo stesso tempo, sembra anche metterla alla berlina, come dimostra la figura del clown, suo portavoce, la cui goffaggine, imprecisione e concitazione sono agli antipodi dell'efficiente robotizzazione di un mondo che si fa sempre più *meccanico*⁸ – nel senso che Carlyle dà al termine nella sua celebre definizione. Possiamo quindi attribuirgli la natura sovversiva caratteristica, secondo Turner, dei generi di intrattenimento, che «satireggiano [...] o corrodono sottilmente i valori centrali della sfera del lavoro su cui si fonda la società»⁹ – una funzione che Dickens coglie a pieno quando, in *Hard Times* (1854), lo contrappone alla città industriale governata dall'utilitarismo e dalla sua pedagogia “eminentemente pratica”, facendone il luogo della solidarietà e della fantasia.

La vocazione spettacolare del circo pare incardinarsi sul sovvertimento della norma – sulla sospensione delle leggi di gravità e probabilità, sulla sfida al comune senso delle proporzioni, sulla destabilizzazione delle polarità maschile/femminile e umano/animale, sulla estrosa rifunzionalizzazione degli oggetti di ogni giorno. Il circo è spettacolo (dal latino “specere”, “guardare”)¹⁰, proprio in quanto sovvertimento: è lo spettacolo di tale sovvertimento apparecchiato fastosamente per l'occhio dello spettatore, davanti al quale l'artista fa sfoggio della sua straordinaria destrezza *presentando* se stesso piuttosto che *rappresentando*, nel ruolo di un altro, un frammento di realtà. L'auto-presentazione letterale si sostituisce dunque alla rappresentazione simbolica, tipica, ad esempio, del dramma¹¹, negandosi in sostanza alla traduzione in parole. Ma la difficoltà di *raccontare* la performance circense è direttamente legata alle ragioni storiche che ne plasmano l'estetica, facendone una forma di intrattenimento prevalentemente muta, che, bandita la lingua, si affida alla pantomima, alla musica, all'esibizione di abilità e corpi eccezionali per sortire i suoi effetti. Costretto sin dagli esordi a misurarsi con le proibizioni imposte da una legislazione intesa a salvaguardare il teatro “serio” dall'assalto di quello popolare¹², il circo ridimensiona la propria dipendenza dal testo scritto, enfatizzando, invece, l'appartenenza all'ambito visivo allo scopo di sottrarsi al controllo e alla censura delle autorità. Sulla scia di Astley (che ai cavallerizzi aveva affiancato musicisti, mimi, funamboli, forzuti, giocolieri e cani ammaestrati)¹³, lo spettacolo dell'Ottocento si stabilizza in un modello tripartito – l'ippodramma iniziale, i numeri propriamente detti, la burletta o il *tableau vivant* finali – evitando, in buona misura, di darsi configurazione narrativa. Per Bouissac, che ne analizza la natura comunicativa, il numero circense si organizza secondo figure quali la simmetria, la metafora e la metonimia che lo assimilano a un testo poetico e, come tale, può essere parafrasato solo con fatica, a meno che non sia spezzato da un incidente che trasforma la sua struttura caratteristica in “storia”¹⁴.

Tuttavia, nonostante sfidi l'espressione letteraria, il circo è un tema presente nella narrativa, che, anche quando rinuncia sostanzialmente a descrivere la performance, non resiste alle molteplici suggestioni di quella che si configura

come la «casa simbolica di una comunità eccentrica»¹⁵, caratterizzata dalla perenne tensione tra spinte antitetiche, che ne fanno un luogo ambivalente di ordine e disordine, rispettabilità e trasgressione, sublime e grottesco, luccicante *grandeur* e miseria del vivere quotidiano. Questo microcosmo autarchico, ripiegato su se stesso sino all'endogamia, che trova, nel suo nomadismo, collocazione temporanea e marginale negli interstizi della società ospitante, è una potente immagine letteraria, che sollecita confronti e riflessioni, proponendosi come unità di grandezza sulla quale misurare – vuoi per manifesto contrasto, vuoi per latente analogia – i tratti caratterizzanti della cultura dominante.

Quello che però mi preme mettere in evidenza, ancora prima dell'occorrenza tematica, è l'influenza che alcuni tipi di intrattenimento popolare esercitano sul romanzo dell'Ottocento. Il melodramma, ad esempio, che si sviluppa nei primi anni del secolo e si rivolge in Inghilterra a un pubblico sostanzialmente ingenuo (lo stesso, possiamo immaginare, che si recava al circo), rende visibili – e quindi inequivocabili – le passioni e i conflitti morali dei personaggi, trasformando a tratti il palcoscenico in un *tableau*, in un'arena di rappresentazioni plastiche, dove il gesto, la posa, il modo di atteggiare il volto diventano veicoli privilegiati dell'indicibile, garantendo il trionfo dell'espressione pura sull'articolazione¹⁶. Tale mimica enfatica trapassa, come sottolinea Peter Brooks, nel romanzo domestico borghese, di cui sottolinea i momenti rivelatori, teatralizzandoli. Anche il romanzo sensazionale, nel quale si intrecciano realismo e gotico, esotico e quotidiano, fa largo uso di indicatori muti a segnalare l'eccesso di pathos e si rivela particolarmente aperto alla influenza del melodramma, tanto da esserne considerato per certi versi una diretta emanazione sin dalla sua comparsa sulla scena letteraria: «The melodrama of the cheap theatres is an acted sensation novel»¹⁷, scrive lo *Spectator* nel 1869. In effetti, le affinità tra i due sono numerose: contesto familiare, domesticità ed *ethos* borghesi, azione incalzante e violenta, coincidenze sorprendenti, protagonisti stereotipati, sentimentalismo e giustizia poetica, con la conseguente distribuzione finale di castighi e ricompense.

Mettendo in luce la forte componente teatrale del romanzo sensazionale, Winifred Hughes lo ha di recente paragonato a una sorta di «travelling-circus exhibition – prodigious, exciting, and agreeably grotesque»¹⁸. Il nuovo genere letterario, che gode da subito di grande popolarità, è accusato dai suoi detrattori contemporanei di sollecitare non l'intelletto ma i nervi del lettore ed è spesso definito in termini di impatto corporeo (veleno, virus, droga, cibo piccante), perché ingenera malattia o assuefazione soprattutto nelle donne, più esposte alle scosse dell'*electrical novel* per la loro indole irrazionale ed eccitabile. Proprio l'estetica del sensazionale, sia pure variamente declinata, lo connette al circo: due forme di intrattenimento di massa, che puntano al coinvolgimento del pubblico grazie al loro potere emotivo facendo appello ai suoi istinti primari, e che risultano, pertanto, potenzialmente pericolose¹⁹. Veicolo di *sensazione* è, in entrambi i casi, il corpo che sollecita tanto nel lettore quan-

to nello spettatore una reazione viscerale grazie alla sua eccezionalità, alla sua anomalia: se la sua forza d'attrazione sulla pista è palese, nel romanzo sensazionale si rivela «a nexus of expression, experience, and meaning-making», al punto da diventarne uno dei tratti strutturali: «What often drives “sensation” is the work of engaging, representing, and configuring unique bodily differences [...], strange bodily behaviours», affermano infatti Stoddart Holmes e Mossman²⁰. Come sembra dimostrare il caso di Mary, la protagonista sordomuta di *Hide and Seek* di Wilkie Collins, che è sì la *vedette* del circo Jubber, ma è anche il principale motivo di richiamo di un romanzo definito dal suo autore il primo tentativo «in English fiction to draw the character of a “Deaf Mute”, simply and exactly after nature»²¹, con una strategia promozionale vagamente circense che fa leva sull'esposizione del singolare e dello straordinario.

Hide and Seek (1854) non è propriamente un esempio di *sensation fiction* (il genere per cui Collins diventerà famoso a partire dagli anni Sessanta), sebbene gli si avvicini, specie nella seconda versione – quella del 1861 – che l'autore scioria e alleggerisce per assecondare i gusti del pubblico, pur senza imporre alla narrazione un ritmo serrato ed elettrizzante. Del genere, non a caso definito “novel with a secret”, Collins anticipa l'intreccio, che s'incentra sulle origini misteriose di Mary Grice, poi ribattezzata Madonna, svelate alla fine da suo zio Mat, a cui è assegnato il ruolo del “detective” – un ruolo spesso necessario alla costruzione della trama sensazionale, che procede di rivelazione in rivelazione. Questi, in incognito, ricostruisce gli ultimi mesi di vita della sorella defunta e scopre l'identità del suo antico seduttore, il signor Thorpe, un intransigente moralista che è il padre di Mary ma anche di Zack, di cui Mary è innamorata. Le aspettative della giovane donna, quindi, si infrangono sull'agnizione, che prospetta scenari incestuosi, mentre il lieto fine matrimoniale sfuma, apparentemente senza drammi, in una conclusione tutta “domestica”, in cui la protagonista si accontenta del suo status di figlia nubile – una soluzione provvidenziale, questa, che esime Collins dal misurarsi direttamente con il problema dell'accesso del disabile al matrimonio e alla riproduzione²². Tale conclusione è caratteristica del melodramma, che, antepoendo l'identificazione certa del vizio e della virtù all'unione tra l'eroe e l'eroina, non propone, come la commedia, il costituirsi intorno alla giovane coppia di una società rinnovata, libera oramai dai vincoli imposti dalla vecchia generazione, ma piuttosto *rigenera* il sistema esistente, restituendogli l'innocenza perduta²³: alle nozze tra Zack e Mary, che avrebbero sovvertito i pregiudizi vittoriani sulla disabilità configurando un nuovo scenario sociale, Collins preferisce una scena corale che celebra la morale tradizionale della classe media, pronta a riconoscersi nella riconquistata purezza.

Tipicamente melodrammatico è anche il ricorso al sentimentalismo, che fa perno sulla figura dell'orfanella sordomuta, vero e proprio “catalizzatore di pathos” specie nella lunga analepsi sulla sua misera infanzia circense. Il dispiegarsi del registro emotivo, che si stempera e si modula poi variamente, per mo-

dellarsi sulla mutata condizione del personaggio (non più infelice attrazione di uno scalcagnato circo itinerante, ma perfetta fanciulla borghese e amatissima figlia adottiva del pittore Valentine Blyth e della moglie), è tuttavia garantito, nel corso della narrazione, dallo spettacolo della menomazione, anche quando questo, come è nelle intenzioni di Collins, risponde allo scopo morale di mostrare con quanta pazienza e allegria si possa tollerare la sciagura e come tale disposizione ingentilisca l'animo di coloro che circondano chi ne è colpito²⁴.

Tuttavia, in questo quadro che non lesina emozioni al lettore, trova spazio un tema apparentemente eccentrico, quello dell'intrattenimento popolare in tutte le forme che va assumendo alla metà dell'Ottocento: *Hide and Seek*, potremmo dire, è una sorta di catalogo dei passatempi che l'Inghilterra vittoriana si concede – il circo, il teatro, il music-hall, la pantomima, la mostra di pittura, il *cribbage*, il pugilato – manifestamente accompagnato dalle questioni poste dal loro istituzionalizzarsi, dal loro costituirsi in un'area denominata "tempo libero". Che il tema sia centrale, anche se necessariamente situato negli interstizi dell'intreccio, e che per giunta sia collegato alla nuova stratificazione sociale che va prospettandosi in relazione alla crescita urbana, lo dimostra la sua enunciazione nell'*incipit* della narrazione, all'interno della dettagliata descrizione di Baregrove Square, estremo sobborgo nord-occidentale di Londra, che, con le sue brutte costruzioni in mattoni, sottrae progressivamente spazio alla campagna. Se il quartiere è assolutamente privo di tratti distintivi, lo sono anche i suoi abitanti, tripartiti in «middle class with large incomes», «middle class with small incomes» e «middle class with moderate incomes»²⁵, in cui si colloca, più medio tra i medi, il pittore Valentine Blyth. Di fronte a tanto squallore, la voce narrante si chiede se la borghesia sappia trarre piacere dalla vita:

It is not obviously true that, while the upper classes and the lower classes of English society have each their own characteristic recreations for leisure hours, adapted equally to their means and to their tastes, the middle classes, in general, have (to expose the sad reality) nothing of the sort?²⁶

L'autore si mostra consapevole dei mutamenti che stanno investendo l'ambito dell'intrattenimento, dello spirito imprenditoriale che si va affermando, delle inclinazioni e delle aspettative del pubblico, della sua composizione sociale, dell'offerta che cresce e si differenzia (sono questi gli anni in cui il music-hall raggiunge grande popolarità e la pinacoteca conquista i visitatori della classe media). E distingue i passatempi moralmente equivoci come il primo, «an utterly vicious place» che attira proprio grazie al suo sentore di corruzione, dalla seconda alla quale, sebbene abbia un intento didascalico, non risparmia la sua ironia, perché vi si incontrano in ugual misura ampollosa erudizione, ignoranza ed esibizionismo sociale. Appassionato spettatore egli stesso, attore dilettante, autore di melodrammi, drammi e adattamenti per la scena dei suoi romanzi, Collins non solo collabora con Dickens nella stesura di opere

teatrali, ma spesso si reca con lui a teatro e al circo²⁷. Anzi, secondo Catherine Peters, è possibile che i due avessero assistito insieme a uno spettacolo itinerante, traendone spunto rispettivamente per *Hard Times* e *Hide and Seek*, entrambi pubblicati nel 1854²⁸. Come in *Hard Times*, anche in *Hide and Seek* il circo occupa una posizione secondaria quanto a numero di pagine, collocandosi, inoltre, in un segmento temporale analettico che, deviando dalla linea cronologica principale, ne fa lo sfondo circoscritto della infelice infanzia di Mary. Anche qui, l'universo circense è separato dalla società borghese, ma non ha, come nel romanzo di Dickens, la funzione di farle da contrappunto critico, censurandone implicitamente valori e comportamenti. Piuttosto si configura prioritariamente come un posto di sfruttamento e vessazione: il proprietario Jubber, infatti, si dimostra cinicamente capace di trarre profitto dalla sventura, mettendo vantaggiosamente a frutto la convergenza tra il gusto per il patetico degli spettatori e il proprio spirito capitalista. La mercificazione dello svago – che pure Dickens aveva rilevato, riconoscendo la solidarietà tra i nuovi assetti del lavoro e il divertimento popolare nella società industriale, senza per questo svalutare la funzione delle attività ricreative – sembra diventare il tratto totalizzante del circo di Collins, che, anzi, finisce per risultare il luogo testuale in cui maggiormente l'autore esprime la sua critica all'avidità e all'utilitarismo che informano la mentalità vittoriana.

Diverse sono anche le strategie di rappresentazione dello spettacolo che i due scrittori mettono in atto: Dickens, infatti, tanto in *Hard Times* quanto nel precedente *The Old Curiosity Shop* (1841), vera e propria parata di attrazioni da fiera, descrive raramente gli artisti nel corso dell'esibizione, ma li mostra di preferenza *off-stage*, impegnati in attività quotidiane, sottraendosi alla sfida che la performance, con la sua immediatezza, con la sua gestualità muta, con la sua visualità, muove alle modalità mimetiche della letteratura. O forse riformulandola, accogliendola su un piano che non sacrifichi le ragioni dell'intreccio ma che piuttosto le asseconi, nel rispetto del principio di integrazione. Ecco allora che il circo si sposta per così dire fuori dal circo: se in *Hard Times* contamina sottilmente la descrizione della civiltà industriale con metafore e richiami, in *The Old Curiosity Shop* rivive grazie all'usuraio Quilp, l'astuto nano dalla testa da gigante che inscena per il lettore, con la sua sola presenza, un continuo spettacolo in risarcimento di quello che gli è sostanzialmente negato – figura sintetica di *freak*, acrobata, fachiro, imbonitore, Arlecchino, «an uglier dwarf that can be seen anywhere for a penny»²⁹, ma anche, indiscutibilmente, motore della trama.

Dickens di fatto rende invisibile la performance, che nel testo risulta quindi in un'elisione, in uno spazio bianco³⁰. Collins invece ci ammette sotto il tendone, perché è qui che si verifica l'incontro tra Valentine e la piccola Mary, capitale per la narrazione. La breve ricostruzione dei numeri che precedono l'ingresso in scena della protagonista e la dettagliata descrizione della sua esibizione, dunque, non rallentano il ritmo narrativo, ma piuttosto lo sostengono,

bloccandolo temporaneamente solo per consentirgli una nuova impennata e predisponendo una scena che può a buon diritto collocarsi tra quelli che gli studiosi identificano variamente come *nodi*, *nuclei* o *biforcazioni* del racconto – gli episodi, cioè, che imprimono una svolta alla trama – ai quali si contrappongono quelle «notazioni sussidiarie» (*catalisi*, *satelliti* o *riempitivi*) che non ne modificano l'avanzare³¹. Laddove Dickens non si misura con la questione dell'indicibilità di un'esibizione, che, fondata com'è sul corpo e sull'abilità fisica, è paradossalmente, dal punto di vista referenziale, la più inafferrabile e trasparente³², Collins ridimensiona la complessità del problema, facendo di Mary la prima attrice non tanto di un comune spettacolo circense, quanto di quello che si configura prioritariamente come “spectacle of afflictions”, allestito per suscitare in ugual misura la commozione di chi guarda e di chi legge. L'autore, allora, non si confronta con la difficile resa della visualità pura che rappresenta solo se stessa, ma può lavorare su una serie di collaudati stilemi patetici, che rendono l'ambientazione circense francamente secondaria:

[Jubber] led with him, holding her hand, the little deaf and dumb girl, whose misfortune he had advertised to the whole population of Rubbleford. The face and manner of the child, as she walked into the centre of the circus, and made her innocent curtsy and kissed her hand, went to the hearts of the whole audience in an instant. They greeted her with such a burst of applause as might have frightened a grown actress. [...] When the applause had subsided, Mr Jubber asked for the loan of a handkerchief from one of the ladies present, and ostentatiously bandaged the child's eyes. He then lifted her upon the broad low wall which encircled the ring, and walked her a little way (beginning from the door through which he had entered), inviting the spectators to test her total deafness by clapping their hands, shouting, or making any loud noise they pleased close at her ear. [...] She began to perform her conjuring tricks with Mr Jubber and one of the ring-keepers on either side of her, officiating as assistants. These tricks, in themselves, were of the simplest and commonest kind; and derived all their attraction from the child's innocently earnest manner of exhibiting them, and from the novelty to the audience of communicating with her only by writing on a slate³³.

Tuttavia, una volta esaurito il tema dell'infanzia di Mary, il circo esce di scena. Apparentemente. Perché anche Collins lo disloca altrove, nel quotidiano dei personaggi, recuperandone di continuo lo spirito in una serie di interludi comici tipicamente circensi, che non hanno a prima vista altra funzione se non quella di ritardare lo scioglimento dell'intreccio. La sequenza ordinata della storia propriamente detta è dunque punteggiata (e interrotta) da quelli che potremmo chiamare dei “numeri”: Blyth, che si muove in più occasioni con la goffaggine di un clown; Zack, «really a good mimic», che, travestitosi con l'aiuto di un paio di cuscini, imita la voce, i gesti, l'andatura di Mrs Peckover; e che poi, come un giocoliere, lancia e afferra patate a cena con la collaborazione di Mat Grice; questi, temporaneamente ribattezzato “The Samson of Kirk Street”, che fa sfoggio della sua forza eccezionale sollevando Valentine sulla

punta del piede, per predisporre successivamente, con il contenuto della sua sacca da viaggio, una mostra di oggetti esotici che non sfigurerebbe in un *side show*; Mary stessa, che inscena un'improvvisata pantomima, «funnier than any play that ever was acted»³⁴, per il divertimento della madre adottiva. Insomma, sembra proprio che Collins tragga ispirazione da tutte le possibilità che il palcoscenico gli offre, nessuna esclusa, per ravvivare la sua scrittura. «Believing that the Novel and the Play are twin-sisters in the family of Fiction; that one is a drama narrated and the other is a drama acted; and that all the strong and deep emotions which the Play-writer is privileged to excite, the Novel-writer is privileged to excite also»³⁵, sostiene con convinzione l'affinità tra il teatro e la narrativa, come Dickens. Ma, secondo T. S. Eliot, a differenza di Dickens, non è *drammatico* bensì *melodrammatico*, tende, cioè, al teatrale e, come afferma George Steiner, «quando la teatralità domina completamente sul senso drammatico, abbiamo il melodramma»³⁶. Collins, però, sembra spingersi oltre la teatralità in direzione della spettacolarità pura, incrociando le convenzioni del melodramma, su cui modella l'intreccio con il suo susseguirsi di biforcazioni, ai numeri circensi, a cui affida l'onere dei riempitivi, a conferma, parrebbe, dell'opinione di Peter Brooks, secondo cui «part of the “anxiety of influence” [...] with which any nineteenth-century novelist contended derived from the popular»³⁷.

Gli interludi, come accennavo, deviano dall'itinerario lineare che conduce all'agnizione, grazie a quella che Celati chiamerebbe una *strategia della disseminazione* di matrice carnevalesca e popolare, che spande, per così dire, effetti comici in ogni direzione, prima di piegarsi al centripetismo della trama, l'imbuto «che elimina ogni [...] eccedenza e sperpero di significati»³⁸ – prima, cioè, di incanalarsi disciplinatamente verso il finale che, nel genere borghese per eccellenza sancisce per l'appunto il trionfo dei valori borghesi. Sperpero, gratuità, disordine *vs* oculutezza, razionalizzazione, ordine – carnevale *vs* cultura ufficiale: energie sopresse nel quotidiano della modernità industriale che riaffermano le proprie ragioni proprio nel momento in cui le festività popolari vengono in buona misura smantellate e assorbite nell'intrattenimento di massa (storicamente sono questi gli anni della soppressione delle fiere in tutta Europa) – proprio nel momento, cioè, in cui, svincolate dagli obblighi rituali, queste divengono merce acquistabile, in ossequio ai valori di mercato che dominano la società capitalistica. Mascherato, nascosto, sublimato, smembrato, il carnevale, sopravvivenza del periodo pre-moderno, conquista i margini (nel nostro caso della narrazione) ed esprime dissenso per le pratiche della classe media, riconfigurandosi, secondo Stallybrass e White, come luogo culturale dell'Altro, come festa dell'Altro, che mette in scena tutto quanto il borghese deve sforzarsi di non essere per conservare il suo senso di sé³⁹.

E in effetti in *Hide and Seek* i personaggi a cui sono affidati gli interludi comici non aderiscono alla visione del mondo del ceto medio – non completamente, almeno. Primo tra tutti Valentine, che Collins vuole rendere buffo,

venendo meno alla tradizione letteraria che raffigura i pittori come tragicamente tisici, squattrinati o alcolizzati. La sua vita, ci viene detto, «offered as strong a practical contradiction as it is possible to imagine to the lives of his neighbours»⁴⁰, rispettabili commercianti del tutto disinteressati all'arte, ma il personaggio si colloca in una particolare congiuntura storica, quella nella quale l'artista acquista una nuova identità sociale in cui la trasgressione e l'anticonformismo si combinano con la rigorosa disciplina caratteristica della mentalità borghese. Tale nuova identità esita in quella dimostrazione di virilità che consiste nella capacità, tutta maschile, di mantenersi con il proprio lavoro, di situarsi nell'arena economica (senza perdere, tuttavia, la raffinatezza propria del gentiluomo)⁴¹. Per provvedere alla moglie malata, Valentine decide di alternare la fattura dei grandi e invendibili dipinti storici a cui vanno le sue preferenze, a quella dei ritratti e delle copie facilmente commerciabili. È dunque una figura di raccordo, dissidente ma fino a un certo punto, lontana dal gretto perbenismo di Mr Thorpe ma anche dall'assoluta noncuranza delle regole di cui fa mostra Mat, il vero *outsider* della narrazione, che Zack, in cerca di un padre d'elezione, non a caso preferisce al pittore. Se il giovane Thorpe ha un atteggiamento francamente ribelle nei confronti delle norme impostegli dalla sua classe sociale – «I don't want to be respectable, and I hate commercial pursuits»⁴², afferma infatti senza mezzi termini – Mat Grice porta iscritti nella sua storia e nel suo aspetto i segni di un'alterità lungamente coltivata, che ha origine in un nomadismo assai anti-borghese, quella «febbre del vagabondo» che lo ha portato nelle praterie americane dove i pellerossa lo hanno privato dello scalpo. Costretto a indossare un copricapo che gli attira la sospettosa ostilità degli inglesi, è definito da Zack, «a jolly old Jack-in-the-Green», con un chiaro riferimento al protagonista incoronato di foglie della festa popolare che celebrava l'avvento dell'estate e che di lì a qualche anno sarebbe stata soppressa a causa della anarchia da cui era connotata. Dunque, la sua diversità è direttamente, esplicitamente, connessa al carnevalesco, al popolare, al circense, come dimostrano i vari numeri che allestisce nel corso della narrazione, tra i quali s'impone all'attenzione del lettore quello del forzuto, in cui il personaggio dà vita a un singolare *tableau vivant*, mettendo implicitamente in ridicolo le aspirazioni artistiche di Valentine, determinato a ritrarlo. Questi, che solo poche pagine prima aveva pomposamente decodificato i simboli e le allegorie della propria pittura a vantaggio di un pubblico di incompetenti, è ora svilito al rango di oggetto e sollevato contro la sua volontà perché «The Samson of Kirk Street» possa dar prova della sua forza eccezionale:

[...] Mat slowly lifted from the ground the foot on which Mr Blyth was standing and, steadying himself on his left leg, raised the astonished painter with his right nearly two feet high in the air.

Any spectator observing the performance of this feat of strength, and looking only at Mat, might well have thought it impossible that any human being could present a

more comical aspect than he now exhibited [...]. Mr Blyth, however, was beyond all comparison the more laughable object of the two, as he soared nervously into the air on Mat's foot [...]. As for the expression of his round rosy face, with the bright eyes fixed in a startled stare, and the plump cheeks crumpled by an uneasy smile, it was so exquisitely absurd, as young Thorpe saw it over his fellow-lodger's black skull-cap, that he roared again with laughter⁴³.

Per la vita itinerante e l'esperienza esotica nelle praterie del Far West, che spesso facevano da sfondo agli esercizi equestri (ne è esempio "The Wild Huntsman of the North American Prairies" in *Hard Times*), Mat è associato indirettamente al circo. Ma Mary ha con esso legami molto più profondi, sebbene per quasi tutto il romanzo, oramai adulta, sia la personificazione dell'ideale femminile della classe media, il cui poco onorevole passato da *vedette* altro non è che un lontano ricordo. Adottata dai Blyth, è ribattezzata Madonna in ossequio alla sua somiglianza con le vergini di Raffaello – un nuovo nome che ne ribadisce l'allontanamento dal mondo corrotto dello *chapiteau* e ne riformula la bassa spettacolarità a pagamento in una visibilità rispettabile e *culta*, trasformando significativamente il fenomeno da baraccone in immagine sacra. L'antica identità, però, pare inopinatamente riemergere nella pantomima a beneficio della madre adottiva, in cui la protagonista imita i visitatori che affollano la mostra di pittura di Valentine:

[Mrs Blyth] smiled as she saw the girl puckering up her fresh, rosy face into a childish imitation of old age, bending her light figure gravely in a succession of formal bows, and kissing her hand several times with extreme suavity and deliberation. [...] She raised her hand sharply, and began pulling at an imaginary whisker on her own smooth cheek – then stood bolt upright, and fold her arms majestically over her bosom. Mrs Blyth immediately recognized the original of these two pantomime portrait-sketches⁴⁴.

Palesemente, all'esibizione non può essere ascritta una funzione analoga a quella che Peter Brooks attribuisce alla pantomima nel melodramma, spesso affidata, in un momento cruciale dell'intreccio, a un personaggio muto travolto dalle emozioni. Somiglia piuttosto a quei *dumb show* privi di collegamento tematico con il resto dell'opera, che talvolta avevano luogo sul palcoscenico con intenti meramente spettacolari⁴⁵. Ma, sebbene sia manifestazione di quei meccanismi compensativi che sempre sviluppano in Collins i personaggi affetti da gravi limitazioni fisiche⁴⁶, introduce una nota dissonante nella caratterizzazione di Madonna, sin qui del tutto estranea al registro comico, incrinandone temporaneamente l'aderenza al modello dell'eroina medio-ottocentesca riservata e composta, al quale è legata anche per il tramite simbolico della sua infermità. E la protagonista stessa sembra rendersi conto della sua trasgressione, «looking as if she was a little afraid of the boldness of her own imitation»⁴⁷. La sua recita muta, segnalando una crepa nella compattezza della sua nuova personalità, appare come il residuo ineliminabile del precedente io circense,

che, pur interdetto dalle convenzioni della femminilità vittoriana, riemerge momentaneamente sull'onda di una spinta insopprimibile. Uno scampolo di circo, dunque, come l'esibizione di Mat, che si insinua nell'universo borghese, investito di quella riflessività performativa che, secondo Turner, consente ai membri di un gruppo socioculturale di meditare sui ruoli, sulle regole, sulla struttura che il gruppo stesso si è dato, grazie allo specchio magico della rappresentazione. Facendo affidamento sulla eccezionale competenza fisiognomica indirettamente conferitale dalla menomazione che ha affinato la sua capacità di osservazione, Madonna mima abilmente le stratificazioni di un pubblico assai diversificato per ceti e ironizza sugli assetti e sulle gerarchie che la società si è data, portando in superficie con pochi tocchi le peculiarità di ciascuno: l'eccessiva cerimoniosità dell'umile, il sussiego dell'artista, l'altera dignità della gran dama.

All'interno del romanzo, che è già di per sé uno dei generi della performance culturale e che, in quanto tale, è specchio di una cultura, gli interludi circensi riflettono alcuni aspetti della mentalità borghese di cui l'autore si fa gioco, circoscrivendoli e isolandoli – in una parola, evidenziandoli – tramite l'improvvisa accensione comica. Non si tratta dei veri e propri punti di criticità dell'ideologia dominante, su cui Collins decide invece di incardinare la trama – l'ipocrita doppia morale dei vizi privati e delle pubbliche virtù, la severità intransigente del virtuoso che sconfinava nella crudeltà, l'ansia di guadagno che conduce allo sfruttamento dei più deboli – ma di peccati "minori", quali la prosopopea dell'aristocratico, l'egocentrismo dell'artista, la deferenza per i potenti di chi è relegato ai margini, l'ostentata passione per l'arte di quanti frequentano le mostre con il solo proposito di accreditarsi socialmente: materia da commedia di costume, insomma, bersaglio di un'ironia lieve che alleggerisce i toni patetici e sentimentali di cui è investito l'intreccio. L'esposizione di questi difetti è apparecchiata su una sorta di palcoscenico invisibile, inequivocabile richiamo a una forma di divertimento semplice e antica, perché precedente alla contaminazione dell'intrattenimento ad opera del capitalismo industriale. Il circo propriamente detto, quello che si esibisce sotto il tendone, non può svolgere lo stesso ruolo: nel romanzo infatti, come la sua natura di impresa commerciale dimostra, non è estraneo alla mentalità della società per cui allestisce il suo spettacolo; anzi, a tratti sembra esserne il precipitato. La condizione di Mary, vittima indifesa dell'avidità del proprietario Jubber, attentissimo a mettere a frutto la sua sofferenza, non è diversa da quella dei molti bambini che il nascente capitalismo industriale impiegava senza scrupoli nelle miniere e negli opifici. Così come l'interesse morboso per le disgrazie di cui fa mostra il pubblico – «which could feast itself on the spectacle of calamity paraded for hire, in the person of a deaf and dumb child of ten years old»⁴⁸ – non è che l'altra componente del sistema di mercato, basato sul meccanismo della domanda e dell'offerta: Jubber vende, il pubblico compra, non esisterebbero l'uno senza l'altro.

Dispersi e spaiati, ciascuno separato dall'altro, gli interludi sono piuttosto numeri da fiera in cui il lettore s'imbatte lungo il cammino dell'intreccio, spostandosi da un baraccone all'altro, fermandosi di fronte a ciascuno; spontanei e inaspettati partecipano della natura di quel carnevale di cui la classe media si preoccupa di disinnescare la carica sovversiva. Sono i suoi *disjecta membra* anarchicamente disseminati nel testo, che costringono la scrittura a misurarsi con il compito poco romanzesco di fissare sulla pagina l'immediatezza, l'esuberanza, la corporeità – tutto quanto, cioè, facendo appello esclusivamente all'occhio, resiste alla narrazione e alla rappresentazione e contraddice, secondo Helen Stoddart, i principi basilari del racconto letterario e cinematografico, così come lo conosciamo nell'Occidente moderno⁴⁹. E Collins raccoglie la sfida, dedicando ampi stralci descrittivi ai “numeri” dei suoi personaggi, di cui l'esibizione di forza di Mat e la pantomima di Madonna citate sopra, sono (scorciata) esemplificazione. Se paragonati alla resa della performance della piccola Mary sulla pista che fa leva sulle convenzioni del patetico e non è un riempitivo, immobilizzano espressioni, gesti, torsioni del corpo, relazioni tra masse, e mostrano una visualità fine a se stessa che li qualifica come vere e proprie *ekphrasis* di quadri scenici. Che però vanno assottigliandosi e rarefacendosi via via che la trama procede verso la conclusione, in quella che potremmo definire una *normalizzazione* imposta tanto al piano della forma quanto a quello del contenuto, il cui esito è il ripristino della regola narrativa. La storia, sfrondata del superfluo, si avvia allo scioglimento e i personaggi ribelli, riuniti per il gran finale, si ricompongono in un quadro familiare tipicamente vittoriano, a cui aderisce persino Mat:

The first kiss with which his dead sister's child welcomed him back, cooled the tramp's fever for ever; and the Man of many Wanderings rested at last among the friends who loved him, to wander no more⁵⁰.

Note

1. M. Schutzman, *A Fool's Discourse: the Buffoonery Syndrome*, in P. Phelan, J. Lanes (eds.), *The Ends of Performance*, New York University Press, New York-London 1998, p. 143.
2. V. Turner, *Dal rito al teatro*, il Mulino, Bologna 1986, p. 103.
3. V. Turner, *Liminality and the Performative Genres*, in J. J. MacAloon (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia 1984, p. 20.
4. Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 155.
5. V. Turner, *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1995, p. 106.
6. Cfr. J. Crary, *Suspensions of Perception*, October Books, Cambridge (MA)-London 2000, pp. 236-8.
7. H. Stoddart, *Rings of Desire*, Manchester University Press, Manchester-New York 2000, pp. 13-4.
8. Schutzman, *A Fool's Discourse*, cit., p. 143.
9. Turner, *Dal rito al teatro*, cit., p. 81.
10. J. J. MacAloon, *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies*, in Id. (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle*, cit., p. 243.

11. Cfr. W. O. Beeman, *The Anthropology of Theater and Spectacle*, in "Annual Review of Anthropology", 22, 1993, p. 379. Per esemplificare, l'autore aggiunge: «[...] Although a tight-rope walker may be costumed as an historical figure, the audience remains interested not in realistic portrayal of this character but in the performer's ability to negotiate the tight-rope» (p. 380).
12. Il *Licensing Act* del 1737, ad esempio, stabilisce che i drammi siano rappresentati solo nei teatri dotati di patente ufficiale. I teatri minori, allora, rispondono alla misura mettendo in scena spettacoli che non fanno affidamento sul dialogo e che quindi non possono essere classificati come drammi (cfr. B. Assael, *The Circus and Victorian Society*, University of Virginia Press, Charlottesville-London 2005, p. 158).
13. Cfr. A. Serena, *Storia del circo*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 22.
14. Cfr. P. Bouissac, *Circo e cultura*, Sellerio, Palermo 1986, p. 66.
15. A. Di Genova, *Il circo nell'arte*, il Saggiatore, Milano 2008, p. 21.
16. Cfr. P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven-London 1995, p. 72.
17. In P. Brantlinger, *What is "Sensational" about the "Sensation Novel"?*, in "Nineteenth Century Fiction", 37, 1, 1982, p. 5.
18. In A. Radford, *Victorian Sensation Fiction*, Palgrave, London 2009, p. 18.
19. Stoddart, *Rings of Desire*, cit., p. 94.
20. M. Stoddard Holmes, M. Mossman, *Disability in Victorian Sensation Fiction*, in P. K. Gilbert (ed.), *A Companion to Sensation Fiction*, Blackwell, London 2011, pp. 493-4.
21. Wilkie Collins, *Note to Chapter VII*, in Id., *Hide and Seek*, Oxford University Press, Oxford-New York 1991, p. 431.
22. A questo proposito, cfr. M. Stoddard Holmes, *Fictions of Affliction*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2009, p. 83.
23. Cfr. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, cit., p. 32.
24. Cfr. Collins, *Note to Chapter VII*, cit., p. 431.
25. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 28.
26. Ivi, p. 30.
27. Per l'attività teatrale di Collins, cfr. L. Pykett, *Wilkie Collins*, Oxford University Press, Oxford-New York 2005, pp. 93-7.
28. C. Peters, *Introduction*, in Collins, *Hide and Seek*, cit., p. XIV.
29. C. Dickens, *The Old Curiosity Shop*, Penguin Classics, London 2000 p. 55.
30. Cfr. F. de Giovanni, *Immagini dal circo. La rappresentazione dello spettacolo in Charles Dickens e Wyndham Lewis*, in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Palomar, Bari 2009.
31. Cfr. F. Moretti, *Il secolo serio*, in Id. (a cura di), *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2001, vol. 1, p. 690.
32. Stoddart, *Rings of Desire*, cit., p. 134.
33. Collins, *Hide and Seek*, cit., pp. 59-60.
34. Ivi, p. 234.
35. W. Collins, *Letter of Dedication*, in Id., *Basil*, Oxford University Press, Oxford-New York 2008, p. 4.
36. G. Steiner, *Morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1992, p. 143. Il titolo del saggio di T. S. Eliot è *Wilkie Collins and Dickens* (1927).
37. P. Brooks, *Preface to the Original Edition* in Id., *The Melodramatic Imagination*, cit., pp. XIV-XV.
38. G. Celati, *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 2001, p. 71.
39. P. Stallybrass, A. White, *Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque*, in S. During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, Routledge, London-New York 2007, p. 104.
40. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 31.
41. A questo proposito, cfr. D. Denisoff, *Framed and Hung. Collins and the Economic Beauty of the Manly Artist*, in M. K. Bachman, D. R. Cox (eds.), *Reality's Dark Light*, The University of Tennessee Press, Knoxville 2003.
42. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 45.

- 43. Ivi, p. 307.
- 44. Ivi, p. 233.
- 45. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, cit., p. 60.
- 46. Cfr. K. Flint, *Disability and Difference*, in J. Bourne Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Wilkie Collins*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2006, p. 158.
- 47. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 233.
- 48. Ivi, p. 58.
- 49. Stoddart, *Rings of Desire*, cit., pp. 106-7.
- 50. Collins, *Hide and Seek*, cit., p. 430.

L'infinito intrattenimento. Dickens dalla pagina alle illustrazioni, agli schermi del “primo” cinema di Marco Pistoia

Abstract

The knowledge and the fortune of Charles Dickens's works are also due to the beautiful illustrations of his short and long novels. The illustrations – painted by Cruikshank, Phiz, Leech – were reproduced as slides for the Magic Lantern. But, since the beginning of the Twentieth Century, cinema was the main medium of Dickens's fortune all over the world. This study tries to connect the several passages from one form – for instance the book illustrations – to another – the slides for the Magic Lantern, up to the cinematographic frames. The analysis of some interesting films of the silent era and – especially – of the beginning of cinema and their relationships with the diversified ‘world’ of other images, is the focus of this study.

Passaggi. “Incominciò la cuccuma...”

L'inizio del *Grillo del focolare* (*The Cricket on the Hearth*, 1845, una delle storie natalizie di Dickens) è anche quello con il quale Ejzenštejn avvia il suo lungo e fondamentale saggio su *Dickens, Griffith e noi*¹. Citando quell'incipit all'inizio del proprio saggio, il regista russo entra subito *in medias res*, tanto che, appena un rigo dopo, prosegue:

Si può immaginare qualcosa di più lontano dal cinema? Treni, cowboys, inseguimenti... e *Il grillo del focolare*! [...] Ma per quanto strano possa sembrare, in quella cuccuma bollivano anche i film. Proprio di qui, da Dickens, dal romanzo vittoriano nascono i primi elementi dell'estetica cinematografica americana, legata per sempre al nome di David Wark Griffith².

Tra il 1941 e il 1942, ad Alma Ata, pochi anni prima di morire, dopo aver allestito una sfortunata edizione scenica della *Walkiria* di Wagner³ e mentre si appresta a girare il suo ultimo film, *Ivan Groznyj* (*Ivan il Terribile/La congiura dei Boiardi*, 1944-46), Ejzenštejn dedica più di sessanta pagine a disquisire – e con il consueto metodo formalistico e estetico-filosofico – sul suo (e non solo suo) imprescindibile modello di riferimento, Griffith, dopo che il grande regi-

sta americano aveva chiuso la propria parabola cinematografica. Una parabola iniziata nel 1908 e subito – per ripetute ammissioni dello stesso⁴ – aperta e proseguita sotto il segno dell’influenza dickensiana.

Ma, osservava il grande russo, come si può immaginare un rapporto tra il cinema – e segnatamente quello americano, ossia quello che si era affermato su scala mondiale più di ogni altra cinematografia e del quale Griffith era stato il primo, fondamentale artefice – e Dickens? Sappiamo, a oggi, quanta fortuna abbia avuto Dickens con il cinema, attraverso decine e decine di trasposizioni per il grande e per il piccolo schermo con un avvio che, riguardo a quelle per il grande, data almeno dal 1901. Scopo di questo contributo è soprattutto ricostruire – almeno in parte – un percorso di dislocazioni testuali che – partendo dai testi dickensiani – ne vede una forma di possibile adattamento o “commento” e, soprattutto, illustrazione iconica nei disegni che corredevano nell’Ottocento le sue storie, quindi nella loro declinazione in forma di vetri dipinti a mano (per spettacoli di lanterna magica) di quegli stessi disegni, poi nei relativi spettacoli, infine nelle prime trasposizioni cinematografiche. Le quali avevano un preciso debito di influenza e di modellizzazione verso gli spettacoli per lanterna magica, strumento, peraltro, assai gradito allo stesso Dickens.

Tutti i principali illustratori di Dickens – da Cruikshank a Leech, a Phiz – realizzarono versioni dei loro disegni, in bianco e nero e a colori, per vetrini di lanterna magica, ma a partire dalla fine degli anni Sessanta dell’Ottocento si adottò anche il sistema fotografico per i vetri da proiezione, spesso colorando a mano una fotografia in bianco e nero. In tal modo – e ben prima di passare alle inquadrature/immagini del cinema delle origini – si era venuto a creare un vasto repertorio di immagini di vario tipo e supporto, atto a visualizzare singole scene, singoli ambienti, personaggi e situazioni tratte dalle molte storie dickensiane. Considerando che il romanzo – e anche il racconto – ottocentesco intrattiene vari rapporti con forme quali il teatro e la pittura e che con taluni scrittori in particolare, e fra questi Dickens, crea *per verba* – ampiamente descrittive e fotografiche – una forma di visualizzazione mentale, la moltiplicazione *in abisso* delle immagini trova un’occasione infine spettacolare prima con le proiezioni per lanterna magica e poi per lo schermo cinematografico. Un aspetto interessante di questo processo di moltiplicazione, dislocazione, ri-utilizzazione delle immagini è costituito dal fatto che, se negli spettacoli per lanterna magica si sceglievano vetrini realizzati appositamente per una determinata proiezione (ad es. la visualizzazione di una specifica storia di Dickens), i primi film tratti da Dickens ricalcano almeno alcune scene – sia nell’accezione di azioni narrative sia, e in particolare, in quella di composizioni scenografiche – dai modelli delle illustrazioni, anche e soprattutto nella loro valenza di immagini, dipinte a mano o fotografiche, per proiezioni per lanterne magiche. In tal modo si veniva a creare quel processo d’influenza e modellizzazione delle proiezioni per lanterna magica verso un certo tipo di cinema delle origini⁵.

È, il primo, il caso, a esempio, di uno spettacolo per lanterna magica realizzato in Inghilterra, forse nel 1880⁶, dal titolo *Gabriel Grub or, The Goblins who Stole a Sexton*, adattamento che si riferisce al capitolo 29 di *The Pickwick Papers* (*Il Circolo Pickwick*, 1836), primo romanzo di Dickens, illustrato fra gli altri da Robert Seymour. Uno spettacolo/proiezione a colori, particolarmente complesso, realizzato grazie al sistema di lanterne messo a punto da Henry Langdon Childe (1782-1874), fantasmagorico lanternista che ideò una coppia di lanterne poste l'una accanto all'altra, grazie alle quali fu possibile ottenere vari effetti ottici, di tipo pre-cinematografico: le dissolvenze incrociate, una doppia immagine all'interno di una stessa (con un effetto d'insieme che prevede lo sfondo e il piano ravvicinato, ma anche la possibilità di far muovere una figura/personaggio che, su uno sfondo paesaggistico innevato, fisso, attraversa da sinistra verso destra "l'inquadratura", percorrendo lo spazio scenico), il movimento di una o più figure/personaggi. La caduta di Gabriel Grub nella grotta in fondo alla terra, dove lo fanno approdare i folletti, è visualizzata con un movimento verticale che crea l'effetto del movimento conseguente della caduta, nella grotta all'improvviso appare a Grub l'immagine domestica di una famiglia, come ad anticipare il futuro effetto cinematografico dell'apertura d'inquadratura attraverso il mascherino. Possiamo godere di questo spettacolo grazie a una ripresa, forse effettuata nel 1910⁷, visibile su un doppio, prezioso DVD del British Film Institute dal titolo *Dickens Before Sound*, che contiene anche adattamenti cinematografici da Dickens, realizzati dal 1901 al 1926-1929.

La storia (nell'adattamento per lanterna) di Gabriel Grub, che viene raccontata a Natale dal gentiluomo di campagna Squire Wardle ai propri ospiti, fra i quali Samuel Pickwick, prende avvio con un vetrino che mostra l'interno dell'abitazione di Wardle (FIG. 1). Nel secondo vetrino entra in scena Grub, che viene fatto muovere sullo sfondo di un paesaggio innevato (ecco una delle possibilità della lanterna magica sopra citate). Da questo momento in poi la storia – che si dipana nell'arco di circa sette minuti, equivalenti, nella forma video, a un corto delle origini – si fa visivamente più complessa, ottenendo i risultati pre-cinematografici indicati (FIG. 2). In modo conforme a quel che avveniva per certi spettacoli ottocenteschi (e nelle loro riproposizioni da parte degli attuali lanternisti), la versione del British Film Institute inserisce un commento musicale e una *voice-over* di un attore in qualità di voce narrante, che racconta la vicenda di Gabriel Grub con le parole stesse del testo dickensiano, ma saltandone alcune parti. Attraverso la lanterna magica (e verso il cinema delle origini) ne scaturisce una riduzione – sostanziale, anche nella finalità "ideologica" – dunque un adattamento di un capitolo di romanzo. La costante vocazione dickensiana a riprendere il modello del *morality play*, infarcendo le proprie storie di ammonimenti e insegnamenti, è confermata pienamente nella versione per lanterna magica, che si chiude con le parole dello scrittore e, in particolare, con la massima paradigmatica che apre l'ultimo periodo del capitolo, *this story has at least one moral, if it teach no better one...*

FIGURA 1

Vetrino per lanterna magica che illustra la congrega di amici raccolti nell'abitazione di Squire Wardle



FIGURA 2

Gabriel Grub con un folletto nella caverna



Il percorso può essere anche uguale e contrario: sappiamo della passione di Dickens per gli spettacoli di lanterna magica e sappiamo che egli stesso se ne diletta (a mo' di un mister Wardle) nella propria abitazione, intrattenendo gli ospiti. Pertanto se le sue storie furono adattate per quel genere di spettacolo, la cui tipologia era già in atto da tempo ma che nell'Inghilterra del primo Ottocento, anche da parte di un lanternista come Childe, si andava facendo sempre più complessa, dunque prima che lo scrittore facesse il proprio esordio letterario, a sua volta egli ne subì l'influenza, sia dal punto di vista della struttura ('montaggio') narrativa sia dal punto di vista visuale⁸.

La *vexata quaestio* dei rapporti cinema/letteratura, nonché degli adattamenti, trova uno spunto necessario di riflessione proprio pensando all'influenza sulla letteratura, segnatamente a partire dall'Ottocento e su certi scrittori in particolare, non solo e non tanto della fotografia quanto della lanterna magica, quale forma pre-cinematografica. In ogni caso il rapporto risulta almeno binario, ossia deve prevedere di valutare un doppio processo di influenza. La stessa questione del montaggio cinematografico – soprattutto nella valenza, formalistica, di "specifico" – va ricondotta a un'influenza che parte dalla pittura "a cicli" (forma di pre-montaggio di immagini/inquadrature) e giunge alla lanterna magica. Prima del cinema, la letteratura come produce principi strutturali e visuali, che a suo modo il cinema recupera? Sappiamo che essa dispone di precedenti che in particolare vanno ricercati nella pittura, nel teatro e nei vari processi di spettacolarizzazione, fra i quali la lanterna magica. A sua volta la letteratura non solo offre già agli spettacoli di lanterna magica e ancor più al cinema soggetti, trame, personaggi, ambienti, ma crea anche universi di poetica, sui quali i vari registi modelleranno la loro poetica. E, a proposito di Dickens, questo accade in modo determinante con il cinema di Griffith.

Dickens nel cinema delle origini (e oltre)

Con la seconda tipologia (l'adattamento già cinematografico di un testo di Dickens) siamo di fronte a un primo principio di emancipazione dalle illustrazioni, dalle fotografie e dai vetrini fin dal breve film, 11 minuti circa – di produzione R. W. Paul (UK) – del 1901, *Scrooge; or, Marley's Ghost*, del quale risultano conservati circa 4 minuti. Altra storia natalizia e dal testo che ha goduto di molte trasposizioni cinematografiche, *A Christmas Carol (Canto di Natale, 1843)*, che nella versione conservata inizia con l'inquadratura dell'ufficio del ricco e avaro uomo d'affari Ebenezer Scrooge, nel momento in cui il proprio impiegato, Bob Cratchit, lascia l'ufficio per prepararsi al Natale. A ben guardare l'influenza della lanterna magica si avverte ancora, soprattutto nelle scene delle apparizioni fantasmatiche. Il richiamo va a John Leech, illustratore delle prime edizioni a stampa del romanzo breve e poi delle loro versioni per vetrini dipinti a mano, e agli effetti già ottenuti dai lanternisti (apparizioni in assolverenza, sparizioni in dissolverenza, gioco di piani tra sfondo e piano ravvicinato). Come in

Gabriel Grub, dove i folletti obbligavano l'uomo a vedere alcune scene a mo' di ammonimento, così nella versione Paul del *Canto di Natale* Scrooge è obbligato dal fantasma del suo amico Marley a rivedere scene del proprio passato, fino all'infanzia, così da condurre progressivamente Scrooge verso la propria redenzione. Con l'inquadratura dell'immaginaria lapide di Scrooge – chiusa del film – si torna peraltro alla dimensione iconica di alcuni vetrini del *Gabriel Grub*, in particolare quelli che mostrano Grub proprio vicino a una lapide e, in entrambi i casi, all'interno di un paesaggio innevato (FIG. 3). Pertanto, pur non potendo stabilire che le inquadrature del film siano un vero e proprio calco dei modelli illustrativi, tuttavia l'influenza di questi rimane e, spesso, le inquadrature del film sembrano la dinamizzazione filmica (con figure reali e non più dipinte) della precedente tradizione iconografica di stampo dickensiano.

Sia nello spettacolo per lanterna magica sia nel film del 1901 è da sottolineare la funzione ottica che i rispettivi protagonisti delle storie (Grub e Scrooge) sono chiamati a svolgere: sia dal punto di vista visuale, che permette in entrambi gli adattamenti di elaborare una sorta di inquadratura “in abisso”, moltiplicando e differenziando il punto di vista all'interno della stessa inquadratura; sia da un punto di vista di significazione morale, di “discorso morale” che si produce attraverso l'atto di osservare qualcosa di esemplare, al quale sono costretti personaggi diversamente non virtuosi, al fine di redimerli. Que-

FIGURA 3

Vetrino per lanterna magica, fonte per *Gabriel Grub* e, in parte, per *A Christmas Carol* di William Paul (1901)



sto procedimento ha almeno un illustre precedente di ambito teatrale, ovvero *L'Illusion comique* di Corneille. Il mago Alcandre, la caverna stessa dove arriva Pridamant alla ricerca del figlio Clindor (divenuto a sua insaputa attore), le apparizioni fantasmatiche che Alcandre può mostrare a Pridamant e che obbligano questi a vedere scene quali quella della morte (in scena) del figlio, che egli crede essere reale. Del resto l'illusione comica è l'illusione del teatro e proprio in anni vicini alla diffusione della lanterna magica Corneille scrive questo gran testo, che s'inserisce a pieno titolo nella storia delle magiche visioni e del "meraviglioso" ottico/teatrale, avviato almeno con i cinquecenteschi spettacoli di corte medicea, gli effetti berniniani e la gran macchina del Barocco.

Grazie a questo tipo di cronologia e di filiazione e di interconnessione di forme, con il passare di alcuni anni e il conseguente, primo sviluppo del linguaggio cinematografico, non stupisce che sia proprio con un adattamento di *The Cricket on the Hearth* diretto da Griffith nel 1909 per la Biograph che si verifichi una più significativa autonomia di un adattamento filmico da taluni modelli pre-cinematografici. La fortuna cinematografica di Dickens, alimentata dalla fortuna editoriale, fa sì che la casa di produzione del primo Griffith nel proprio bollettino informativo presenti il film nel modo seguente:

There is no novelist that is dearer to the hearts of readers than Charles Dickens. His stories are all so homely, peopled with loveable characters that the heart at once goes out to them. Most popular among his works is *The Cricket on the Hearth*, a story founded on that dear old superstition that the chirping of the cricket was ominous of good luck, and woe to the household when it was hushed.

The Biograph Company, appreciating the sentiment of this work, has taken special care in making this production evince the true atmospheric tenderness intended by Dickens. The settings are typical and the scenes have the local color, while the characterization is of the quaint old English type. All this is enhanced by superb photography⁹.

Griffith è al secondo anno di attività per la Biograph, ma è senza dubbio il regista migliore e più adatto per portare sullo schermo lo scrittore inglese. La giustamente elogiata fotografia è di Arthur Marvin e, soprattutto, di George William "Billy" Bitzer, il grande operatore che lavorerà a lungo con Griffith, l'adattamento è di Frank Woods, fra gli interpreti principali Owen Moore (come Edward Plummer), Linda Arvidson (come Dorothy Plummer) David Miles (come Caleb Plummer), Herbert Prior (come John Peerybingle) e Harry Solter (come Tackleton). Sono le frequenti inquadrature in esterni, con la luce del *plein air*, il taglio di talune inquadrature, il carattere di maggiore articolazione narrativa, nonché di maggiore dinamizzazione all'interno di una stessa inquadratura i fattori di stile che permettono a questo adattamento di allontanarsi di più da precedenti modelli. Nello stesso anno di questo adattamento, Griffith dirigerà – fra i 143 film complessivi – anche una versione di 17 minuti di *Resurrezione* di Tolstoj (con il titolo *Resurrection*), e adatterà anche Balzac,

Maupassant, Rostand, O. Henry, George Eliot, Robert Browning, Fenimore Cooper, Twain¹⁰. Ma, come lo stesso regista non mancherà di ricordare in più occasioni, è per Dickens che nutre una particolare predilezione, motivata anche – e non è l'ultimo dei motivi – da quella particolare “immaginazione melodrammatica” (per dirla con Peter Brooks) che sta tanto a cuore anche a Griffith. Altro denso motivo d'interesse è per l'articolazione avventurosa dei plot dickensiani, per certi caratteri e personaggi – dai bambini ai vecchi, dai buoni ai cattivi, così marcatamente disegnati e narrati dallo scrittore inglese. Lo stesso tema centrale del *Grillo del focolare*, legato al personaggio del giovane Edward Plummer, ossia la sua partenza per altri lidi (annunciata in modo perentorio dalla didascalia con la quale si apre il film, «Edward goes to sea»), il suo insperato ritorno – all'insaputa degli altri personaggi – il tema stesso del Tempo, annesso alla connotazione del personaggio, sono stilemi di contenuto che anche solo facendo riferimento a altri corti di Griffith rivelano un ulteriore motivo di drammaturgia letteraria alla quale ispirarsi, allorché si sta progressivamente avviando una più ampia, ambiziosa e poi (con i lungometraggi) anche magniloquente forma romanzesca per il cinema.

Ma c'è un'altra e profonda istanza, di tipo “ideologico”, che Griffith mutua da Dickens ed è la funzione ammonitrice, moralizzante, che una storia deve contenere e trasmettere agli spettatori¹¹. Una funzione che il regista mutua dallo scrittore ben oltre lo specifico adattamento di un suo testo. Un capolavoro fra i corti di Griffith, *A Corner in Wheat* (1909) contiene una dura, tragica affermazione di “memento”, attraverso la morte di un imprenditore senza scrupoli che si è arricchito speculando sui mercati mondiali del grano. Sarà cadendo dentro una botola, sommerso dal grano che scende copioso a riempirla, che egli troverà la morte, una nemesi causata dallo stesso strumento della propria ricchezza. Un altro grande film della prima attività griffithiana, *The Unchanging Sea* (1910) – adattamento del poema di Charles Kingsley *The Three Fishers* – sposa a suo modo anche “l'avventuroso” dickensiano, nonché il tema del tempo e il *coté* melodrammatico. E così sarà – sempre fra i corti per la Biograph – per *Enoch Arden* (1911), adattamento in 2 parti (per 34 minuti complessivi di durata) del poema di Alfred Tennyson.

Nello stesso anno della trasposizione griffithiana l'importante Vitagraph Company of America produce una delle prime versioni filmiche di *Oliver Twist* (secondo romanzo di Dickens, 1837) e ne affida la regia a J. Stuart Blackton, resosi già artefice di altri due adattamenti¹², nonché, prima e dopo il 1909, di varie versioni filmiche di testi shakespeariani¹³. Per durata (9 minuti) e struttura si tratta di un compendio del *novel* dickensiano, come avveniva abitualmente nelle trasposizioni del cinema delle origini, perché – attraverso la forma tradizionale con la quale il film è realizzato – anche lo spettatore ignaro del romanzo percepisse gli elementi essenziali del plot dickensiano, così articolati nel film:

a) Oliver neonato in braccio alla mamma morente.

b) Entrata in scena – che s'intuisce coeva alla morte della madre di Oliver, ma il passaggio non è del tutto chiaro né commentato da una didascalia precisa – di Bumble, il terribile futuro "educatore" di Oliver. Il cui ingresso in scena è annunciato da una didascalia che reca solo il suo nome.

c) Salto temporale: didascalia che recita «*Oliver asks for more*» e inquadratura d'apertura sul refettorio. Questa unica inquadratura, che funge – come sovente accade – anche da scena, nella quale Oliver viene picchiato, non solo ricalca la richiesta verbale di più cibo che Oliver formula nel secondo capitolo del romanzo («*Please, sir, I want some more*»), ma anche un'illustrazione di Cruikshank realizzata per un'edizione a stampa del romanzo, che reca la didascalia «*Oliver asking for more*» (FIG. 4).

d) Didascalia che annuncia l'incontro – in aperta campagna – di Oliver con Dodger (argomento dell'ottavo capitolo del romanzo) e conseguente inquadratura.

e) Didascalia che annuncia l'ingresso di Oliver nel covo di Fagin e conseguente inquadratura. Non è da escludere – ma non dispongo al momento di un riscontro diretto – che anche questa inquadratura, in interno, sia modellata su Cruikshank.

f) Didascalia che annuncia i personaggi di Bill Sikes e di Nancy e conseguente inquadratura di un interno.

FIGURA 4

Illustrazione di Cruikshank per un'edizione a stampa di *Oliver Twist*



- g) In montaggio parallelo e alternato stacco sull'interno della stanza di Fagin.
- h) Stacco e inquadratura in esterni. Scena del furto ai danni di mister Brownlow.
- i) Didascalia che annuncia che Oliver è stato scagionato – per il furto – dal libraio. Conseguente inquadratura di un'aula di Tribunale.
- j) Didascalia che annuncia che Oliver è stato adottato da Brownlow e conseguente inquadratura dell'interno dell'elegante abitazione dell'uomo.
- k) Didascalia che annuncia il rapimento di Oliver e conseguente inquadratura in esterni. Poi stacco sulla tana di Fagin. Nuovo stacco sull'interno dell'abitazione di Brownlow.
- l) Didascalia che annuncia i sospetti di Fagin su Nancy. inquadratura della tana di Fagin. Poi stacco e inquadratura in esterni (con viraggio sul blu). Nuovo stacco e inquadratura su Oliver.
- m) Didascalia che annuncia il pedinamento di Fagin ai danni di Nancy. Sempre in viraggio blu vediamo una scena dipinta a mo' di sfondo su Londra, in prospettiva diagonale. Nuovo stacco e interno dell'abitazione di Sikes. Omicidio di Nancy.
- n) Didascalia che annuncia la visita di Oliver a Fagin, in prigione. L'inquadratura conseguente potrebbe essere ricalcata su un'illustrazione.
- o) Ultima didascalia e conseguente inquadratura di nuovo nell'abitazione di Sikes, che vede il fantasma di Nancy. Chiusa del film.

Ho scandito in dettaglio la versione Blackton di *Oliver Twist*, anche perché il film di Griffith non solo contiene – sebbene più lungo di qualche minuto – un numero inferiore di didascalie, dunque di segni di interpunzione narrativa, ma anche perché l'adattamento di Blackton si riferisce a un testo molto lungo, ma è più breve dell'adattamento di Griffith, che si riferisce a un testo più breve. Griffith, che pure deve aver tenuto conto delle versioni teatrali di testi di Dickens che si erano fatte nell'Ottocento e, forse, si andavano ancora facendo agli inizi del Novecento, cerca, almeno in parte, di de-teatralizzare la rappresentazione cinematografica e renderla più fluida e meno legata all'idea di modellarla sulle illustrazioni. Blackton, al contrario, tende a creare un equivalente filmico del repertorio di immagini che avevano corredato le edizioni a stampa di Dickens, producendo scene più staccate, meno fluide, pur offrendo allo spettatore un efficace sintesi del complesso *plot* dickensiano. Nonché una sorta di condensato – declinato a nuova vita, quella del film – tra le illustrazioni a stampa e gli spettacoli per lanterna magica.

Si torna a respirare un'aria di maggiore autonomia cinematografica con un apprezzabile, e ovviamente assai ridotto, adattamento di *Great Expectations*, prodotto dalla Williamson Kinematograph Company con il titolo *The Boy and the Convict* (UK, 1909) per la regia di David Aylott. All'inizio del film molte sono le scene *en plein air*, con bei viraggi in blu e ariose inquadrature quali quella che illustra la fuga di Magwitch, uno spaccato della città dal punto di

vista dell'uomo che, su una barca ancorata lungo il Tamigi, si appresta a proseguire la propria fuga. Una successiva didascalia c'informa che sono trascorsi 7 anni, il detenuto (ecco il "convict" del titolo, Magwitch) ha fatto fortuna e pensa al ragazzino (il Pip del romanzo) che lo aiutò a fuggire. Si torna a una dimensione più illustrativa allorché alcune delle ultime scene si svolgono in interni dalla marcata scenografia teatrale e, perfino, con fondali dipinti. Ma se fino a questo momento il film ha ricalcato a grandi linee l'effettiva trama del romanzo, con le ultime scene si prende ampie licenze, edulcorando le soluzioni dickensiane: a Magwitch, che non viene mai ritratto come un losco figuro, si attribuisce una figlia (come nel romanzo) ma anche una moglie, si sceglie di scagionarlo da non si sa quale accusa, grazie alla confessione di un carcerato morente, lo si fa rientrare in famiglia, dove, a chiusa della trama, egli accorda al giovane Pip la mano della figlia.

Passiamo in breve rassegna un pur apprezzabile adattamento di *Nicholas Nickleby* (questo anche il titolo del film) prodotto nel 1912 dall'americana Thanhouser Film Corporation e diretto da George O. Nichols¹⁴. Edwin Thanhouser, ritiratosi abbastanza presto dall'attività produttiva, si rese artefice di vari adattamenti di noti testi letterari e più volte di testi di Dickens. Questa versione del terzo romanzo dello scrittore ha bella qualità fotografica, accurata ambientazione, capacità di variare il punto di vista dell'inquadratura, efficaci viraggi, buona capacità di restituire il senso dickensiano dell'azione, anche in chiave avventurosa. Poi una rimarchevole versione inglese di *David Copperfield* – dall'omonimo titolo – diretta e prodotta nel 1913 da Thomas Bentley per la Hepworth Manufacturing Company, della quale disponiamo di soli 8 minuti sugli originari 8 rulli. Scorci di città "dal vero", ariose inquadrature di paesaggi – con scene ambientate a Dover – segmentazione di alcune inquadrature, recitazione sostanzialmente naturalistica fanno di questo film, anche nei pochi minuti visibili, una delle più realistiche trasposizioni letterarie del cinema delle origini, in realtà – e il dato non è certo irrilevante, com'è noto – giunto nel 1913 a ulteriori sviluppi, dunque oramai oltre il vero e proprio cinema delle origini.

Torniamo, per avviarci alla conclusione della nostra disamina, a trattare brevemente un adattamento del *Circolo Pickwick*. Una coproduzione anglo-americana del 1913, diretta da Larry Trimble per la Vitagraph, la stessa dell'*Oliver Twist* del 1909, Casa di produzione importante nel cinema americano di quel periodo e artefice di varie altre produzioni da Dickens, nonché da altri classici. L'impressione d'insieme, ma soprattutto quella legata a singole scene e inquadrature, è che sia in certe scene in esterni sia in certe scene in interni si torni ad avere un più marcato debito con le illustrazioni originarie del romanzo, soprattutto quelle di Robert Seymour. Naturalmente questo processo di modellizzazione riguarda anche i tratti fisionomici dei vari personaggi, ma c'è perfino un'inquadratura che sembra ricalcare quasi alla lettera un vetro per lanterna magica, realizzato da una fotografia in bianco e nero poi colorata a

FIGURA 5

Esempio del passaggio da un'illustrazione a una foto per *Marley's Ghost*



mano (Inghilterra, 1880 circa) per il *Marley's Ghost* e probabilmente ispirata ai disegni di Leech (FIG. 5).

Dal principio alla fine

Torniamo, per concludere, a Ejzenštejn, che – secondo un suo consueto principio e *modus cogitandi* – connette, anche nel saggio su Dickens e Griffith (e il cinema dell'epoca), il cinema a molte altre forme, ma anche Dickens al cinema. Arrivando a vedere, a esempio, nel *Tale of Two Cities* la creazione di una “dissolvenza”¹⁵. Ora, in base al percorso, certo parziale, che abbiamo proposto, risulta forse più chiaro il rapporto molteplice di messa in abisso di immagini, sia dalla parola che costruisce un possibile repertorio immaginario sia dalle illustrazioni (poi vetrini poi inquadrature di film) che tornano a evocare quelle parole, e le precise descrizioni che producono, in via eminentemente visuale. Da vari punti di vista – adattamenti di testi letterari e teatrali, ma anche ricerca di un sempre maggiore statuto di autonomia, modellizzazione anche e con maggiore pertinenza formale da repertori di illustrazioni, fotografie, quadri, vetri per lanterna magica, allestimenti teatrali ma, anche in questi casi, declinazione sempre più autonoma di queste fonti e di questi modelli – il cinema delle origini e, su su, fino alla chiave di svolta del progressivo passaggio dai corti ai lungometraggi (a partire almeno dal 1911) e alla coeva affermazione della poetica e della stilistica di Griffith, questa fase fondamentale – che attraverso Di-

ckens abbiamo periodizzato tra il 1901 e il 1913 – corrisponde anche alla nascita e all'evoluzione di un rapporto privilegiato. Quello tra Dickens e il cinema, che solo riferendosi agli adattamenti per il cinema e la televisione, è giunto oggi a superare i 320 casi, superato solo dai quasi 900 adattamenti shakespeariani, non a caso anch'essi avviati almeno fin dal 1901. Tuttavia diversamente dal bardo inglese, lo scrittore di Portsmouth, e non solo lui, poteva suggerire alla settima arte anche la fondamentale istanza narrativa e fabulatoria in chiave di complessità strutturale, cosicché attraverso il *coté* dickensiano messo in atto da Griffith il cinema potesse realizzare il sogno stesso del regista americano: essere una nuova forma di *story-telling* per immagini, una sintesi delle Arti dello Spazio con quelle del Tempo, come diceva Ricciotto Canudo, o *tout court* una sintesi delle Arti, un'Opera d'arte totale, come piaceva al regista di *Ivan Groznyj*, il quale con il suo saggio, dal quale abbiamo preso le mosse, aveva capito assai bene che il cinema del presente e, ancor più, del futuro poteva nascere solo attraverso un'attenta riflessione e presa di coscienza di quello del passato.

Note

1. S. M. Ejzenštejn, *Dickens, Griffith e noi*, in Id., *La forma cinematografica*, introduzione di M. Vallora, Einaudi, Torino 2003, p. 204.

2. *Ibid.*

3. Una buona ricostruzione della vicenda dell'allestimento si trova, ad esempio, in G. Conio, *Eisenstein. Le cinéma comme art total*, Infolio, Gollion (Suisse) 2007, pp. 165-7.

4. Si possono leggere varie e significative, meditate dichiarazioni del regista ad esempio in H. M. Genduld (ed.), *Focus on D. W. Griffith*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1971.

5. Su Dickens e la lanterna magica, e in particolare sulla presenza dello scrittore in Italia, si è svolta, in occasione del bicentenario dalla nascita di Dickens, una bella mostra presso il Museo del Precinema a Padova (7 aprile-30 dicembre 2012) parzialmente ripresa dalle Giornate del cinema muto (Pordenone, 6-13 ottobre 2012). Una mostra a cura di una prestigiosa lanternista e collezionista, Laura Minici Zotti (con la collaborazione di F. Modolo) con un catalogo a cura di C. A. Zotti Minici (con testi dello stesso e di F. Orestano): *Dickens in Italy*, Grafiche Turato Edizioni, Rubano (PD) 2012.

6. L'incertezza della datazione è dovuta al fatto che non risulta del tutto chiara l'indicazione fornita dal libretto che accompagna il DVD prodotto dal BFI (vedi rif. nel mio testo). Nel quale, del resto, si legge che la datazione è incerta e che i vetrini furono realizzati e mostrati ("messi in scena") tra il 1880 e il 1910. Cfr. *Dickens Before Sound*, libretto di accompagnamento, p. 8.

7. Vedi nota 4.

8. Per notizie dettagliate sul rapporto tra Dickens e la lanterna magica si veda W. Main, *Charles Dickens and the Magic Lantern*, in "History of Photography", vol. 8, n. 1, January 1984.

9. "Biograph Bulletin", n. 243, 27 May 1909.

10. Cfr. P. Cherchi Usai, *David Wark Griffith*, Il Castoro, Milano 2008, pp. 439-62.

11. Su alcuni dei citati elementi che avvicinano Griffith a Dickens riflette anche Ejzenštejn. Per la "questione morale", ma anche per una certa teatralizzazione dello stile griffithiano – soprattutto nella sua prima fase produttiva – offre riflessioni acute T. Gunning, in *De la fumerie d'opium au théâtre de la moralité: discours moral et conception du septième art dans le cinéma primitif américain*, in D. W. Griffith. *Colloque international*, sous la direction de J. Mottet, L'Harmattan, Paris 1984, pp. 72-90.

12. Si tratta di *A Modern Oliver Twist* (1906) e di *Oliver Twist* (1907).

13. Fra le riduzioni da Shakespeare *Macbeth* (1908), *Romeo and Juliet* (1908), *Richard III* (1908), *King Lear* (1909), *A Midsummer Night's Dream* (1909), *As You Like It* (1912).

14. Prolifico come regista e ancor più come attore, diresse alcuni corti (per la Keystone) con Roscoe "Fatty" Arbuckle e, poi, con Charlie Chaplin.

15. Ejzenštejn, *Dickens, Griffith*, cit., p. 223.

Pantomime e parodie russe al Teatro degli Indipendenti di A. G. Bragaglia

di Antonella d'Amelia

Abstract

The article examines some performances held in Rome in Anton Giulio Bragaglia's Teatro degli Indipendenti (Theatre of Independents) by Russian artists (dancers, mimes, musicians and writers) during the Nineteen Twenties and Thirties. During those decades the Teatro degli Indipendenti first put on the Italian stage unpublished texts and scenic design innovations. It was a privileged place for artistic experiments, an innovative theatre workshop, a space of encounter of different cultures, especially Russian. In the first part, the article presents some pantomimes with the successful participation of Russian dancers as it is documented in the press of the time; the second part analyzes two parodies of the playwright and poet Petr Potemkin and highlights the difficulties encountered by director Bragaglia in representing complex dramaturgical texts.

La storia di uno spettacolo, labile intersezione di spazio e tempo, rievocazione di un effimero momento teatrale, rischia di trasformarsi alla distanza in *chanson de geste*, poiché il clima di incantesimo che si crea durante la recita ingigantisce nel ricordo di chi vi prese parte, mentre la magia dello spettacolo, legata alla rappresentazione, svanisce con il calar del sipario e talora se ne perde il ricordo.

Provo a sottrarre all'oblio un'esperienza teatrale, nata nell'Italia degli anni Venti del Novecento, che vede protagonisti alcuni mimi e ballerini russi, il poeta Pëtr Potëmkin e il regista Anton Giulio Bragaglia, nella cui inesausta ricerca teatrale si riflettevano molte delle coeve suggestioni del teatro russo ed europeo¹.

Contro il noioso ed arido "antiteatro" della letteratura, in quegli anni Bragaglia s'ingegna di "riteatralizzare" il teatro, creando un "clima scenico" di luci, colori, suoni² che – grazie alla tridimensionalità della scena e ai valori visivi dell'allestimento – punti al coinvolgimento totale dello spettatore. Un teatro inteso come spettacolo visivo, sorgente di continue emozioni. Un teatro che crei uno spettacolo fondato sulla sorpresa, sullo stupore, sul codice del meraviglioso. Un teatro di pura visualità che troverà la sua espressione più radicale

nella proposta, avanzata in campo futurista, di un teatro astratto, sottratto tanto all'ipoteca letteraria che alla componente umana dell'attore, per darsi come gioco dinamico di luci e colori³.

Nell'atmosfera di festosa scapigliatura artistica del Teatro degli Indipendenti, sotto la direzione di Anton Giulio Bragaglia⁴, sono sperimentati in quegli anni i generi teatrali più eterogenei: dalla farsa al teatro sintetico, dal melò alla commedia di costume, dal dramma psicologico alla commedia dell'arte, dal *divertissement* musicale alla pantomima. Come confessò il regista in una intervista,

accanto alle opere più ardite, non abbiamo paura di mettere in scena le cose più tradizionali, convinti che la novità in arte sia non solo nel fare del nuovo, ma nel realizzare in modo nuovo. Il criterio che presiede presso di noi, nella composizione dei programmi e nella scelta dei lavori, è la varietà e la brevità, ritenendo che l'una e l'altra corrispondano agli scopi del nostro teatro [...] che è vero teatro sperimentale⁵.

Rispondendo al criterio della varietà e brevità, il repertorio del Teatro degli Indipendenti ospita ogni sera sino a tre-quattro testi di genere diverso: si alternano lavori inediti di scrittori italiani esordienti, opere di autori stranieri mai rappresentate in Italia e intermezzi con pantomime e balletti. Vengono realizzati allestimenti innovativi delle opere di Pirandello, Bontempelli, Soffici, Marinetti, Brecht, Jarry, Apollinaire, Laforgue, Merimée, Wedekind, Strindberg, Shaw, Unamuno, Schnitzler e altri. Per molti aspetti le scelte del Teatro degli Indipendenti richiamano alla memoria i teatri di miniature e i cabaret russi, attivi prima della rivoluzione⁶: il variegato repertorio di *vaudevilles*, farse e pantomime, la contaminazione con i canovacci della Commedia dell'Arte, l'atmosfera informale che si stabiliva tra pubblico e attori. Animava infatti lo spazio teatrale degli Indipendenti un clima alieno dall'ufficialità, un repertorio programmaticamente eclettico e, non ultimo, l'ambiente promiscuo, poiché al termine dello spettacolo la piccola platea, inclinata verso il palcoscenico, si sollevava fino ad unirsi al piano del palcoscenico e il teatro si trasformava in un ristorante-cabaret⁷, dove la sera tardi si ritrovavano gli scrittori, che stimolati da Bragaglia si cimentavano in esperienze teatrali, l'alta società e i gerarchi fascisti, anch'essi frequentatori delle ex Terme di Settimo Severo rinnovate⁸.

Il cartellone degli Indipendenti segnala un altro aspetto dominante nella cultura di quegli anni – la russofilia, quando artisti, danzatori, musicisti, registi e attori russi invadono sia le ribalte dei grandi teatri (Costanzi, Quirino o Valle) che i teatrini di varietà (Apollo o Margherita) e i cabarets⁹. Russi sono infatti molti protagonisti delle attività coreutiche e mimiche del Teatro degli Indipendenti nella stagione inaugurale del 1923: quasi ogni giorno erano in programma spettacoli ideati, coreografati ed eseguiti da ballerini e mimi russi, da Jia Ruskaja (pseudonimo di Evgenija Borisenko)¹⁰ a Ikar (pseudonimo di Nikolaj Barabanov).

FIGURA 1

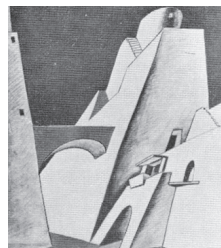
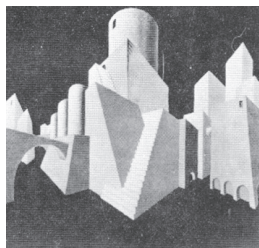
Il Teatro degli Indipendenti in un disegno dell'architetto Virgilio Marchi



Tra le loro performance si ricorda la pantomima musicale di Guido Sommi Picenardi¹¹, *La Torre rossa*, ispirata a una fosca tragedia medievale, che viene rappresentata il 18 gennaio 1923. L'azione è incentrata sulla figura di una castellana innamorata di un trovatore assassinato, che le appare negli incubi e nei sogni. Il marito geloso, credendo vere le sue fantasie, la uccide. La ricchezza ritmica della musica, in cui si riconoscono echi di Stravinskij, accompagnava i movimenti di Ikar e della danzatrice, che la critica definì “piena di passione”. Impressiona gli spettatori soprattutto l'allestimento scenico ideato da A. G. Bragaglia che evoca gli spazi deserti della pittura metafisica: «in mezzo ad una fuga di torri mozze e pendenti domina in primo piano la grande base della *Torre rossa*, di grandezza smisurata [...], e la luce, cadendo in vari colori sulle superfici e gli angoli, moltiplica gli spazi ed esagera le dimensioni»¹².

FIGURE 2 e 3

La Torre rossa



Un'altra – sempre “indimenticabile” secondo la critica – apparizione di Ruskaja anima il mimodramma in un atto di Francesco Santoliquido *La bajadera dalla maschera gialla*, rappresentato il 23 gennaio 1923. L'azione si svolge in India in una fumeria d'oppio, dove entra un giovane indiano con un'arma sanguinante in mano. Innamorato di una bajadera, l'ha uccisa per gelosia mentre ballava per un altro la danza della maschera gialla. Mentre rievoca il delitto, d'improvviso lo sfondo si squarcia, da un accecante raggio di luce emerge la ballerina che attira l'innamorato in un vortice di danze e ne provoca la morte. Riallacciandosi a Strauss e a Ravel, Santoliquido intesse «un delicato ricamo musicale con simmetrie di ritmi, con varietà di colori orientali, con mezze tinte di sogno»¹³. Anche in questo caso collabora al successo dello spettacolo la vivida scenografia di A. G. Bragaglia: un locale drappeggiato di pesanti stoffe orientali, dove il clima soffocante della fumeria d'oppio è reso grazie all'abbassamento del soffitto e ai sorprendenti giochi di luce che l'attraversavano.

Nelle messinscena di Bragaglia tornano con insistenza mulinelli di luce e turbinii di danze dal potere funesto: così nelle *Pièces enfantines*, ideate su quattro brani della *Suite infantile* di Alfredo Casella e rappresentate il 30 gennaio 1923, Ruskaja, Lena Ertel e Ikar in costumi “futuristi” bianchi e neri, ideati da Bragaglia, si muovono con i gesti legnosi delle marionette, dando vita ad un riuscito saggio di arte grottesca, che il pubblico apprezzò e definì spettacolo d'avanguardia¹⁴.

Scorrendo i resoconti giornalistici di quegli spettacoli, colpisce per l'aura di ambigua seduzione e moderno straniamento il mimodramma satirico *Il dramma del numero 77*, scherzo di Eugenio Giovannetti su musica di Guido Sommi Picenardi, realizzato nel gennaio 1923 con scene di Enrico Prampolini. Prima donna – Jia Ruskaja. La trama s'incentra su due topi d'albergo che vogliono derubare dei gioielli una famosa danzatrice, la quale scoprendoli non si perde d'animo, ma balla per loro una danza conturbante; i due ladri, sedotti e ormai rivali, si disputano l'amore della bella e si uccidono a vicenda. Con distaccato *coup de théâtre* la danzatrice suona il campanello, appare un cameriere e con grande indifferenza spazza via i due cadaveri.

Dalla critica l'azione della danzatrice è letta come allegoria dell'arte e del bello, di cui i due ladri non sono in grado di appropriarsi. Seduce gli spettatori soprattutto la scenografia della stanza della danzatrice, ideata da Prampolini: un ambiente irreale e fiabesco di drappi stilizzati su uno sfondo viola, in cui arde in primo piano – come rossa fornace – il caminetto¹⁵.

“Impareggiabile danzatrice di incredibile versatilità”, Jia Ruskaja è ricordata anche per *La vetrata azzurra*, pantomima su musica di Francesco Santoliquido presentata il 12 marzo 1923, in cui si esibisce insieme ad Ikar in un ballo ispirato da una storia d'amore e da un gioco di ombre sul vetro. Si stagliano in controluce due *silhouettes*, una donna e il suo amante ballano, sulla vetrata azzurra d'improvviso si riflette l'ombra del marito. La donna lo nota e si dispera;

i due rivali si affrontano e alla fine soccombe l'amante¹⁶. Amore e morte nelle migliori tradizioni del melò!

In tutti gli spettacoli – oltre a Jia Ruskaja – onnipresente è Ikar, danzatore e mimo che aveva lavorato al teatro-cabaret moscovita “Krivoe zerkalo” (Lo specchio ricurvo), fondato dal critico teatrale Aleksandr Kugel' e dalla moglie, l'attrice Zinaida Cholmskaja¹⁷. La fortuna russa di Ikar è legata alla sua straordinaria imitazione, o meglio re-invenzione delle danze della ballerina Isadora Duncan: indossati il kimono e la parrucca, Ikar non imitava la danzatrice, non recitava, ma si trasformava in Isadora Duncan, come ricordano le cronache dell'epoca.

In Italia Ikar appare nel novembre 1921, scritturato per una serie di spettacoli dal proprietario del ritrovo “La taverna russa”, situato in via Francesco Crispi n. 4-12, nei cui locali sotterranei era stato organizzato un teatrino d'arte russa, “La Falena”, così reclamizzato nella stampa dell'epoca: «Théâtre d'impression artistique de Alexandre Ouralsky. Avec le concours des artistes des Théâtres Impériaux Russes, Programme des Spectacles Genre “*Chauve Souris*” de Moscou. La partie artistique et décorative dirigées par *Alexandre Bavastro* et *Natalie Kabl*. La partie musicale par *Georges Pomerancew*, chef d'orchestre du Théâtre Impérial Russe»¹⁸.

La più famosa azione mimica di Ikar in Italia è l'exploit futurmacchinista nel *Ballo meccanico futurista* di Vinicio Paladini e Ivo Pannaggi, che si svolse al Circolo delle cronache d'attualità in via degli Avignonesi il 2 giugno 1922¹⁹ e anticipò di alcuni mesi l'esperienza del *Balletto triadico* di Oscar Schlemmer. Al ritmo dei motori di due motociclette, davanti a un pubblico attento e incuriosito, insieme al mimo russo Ivanoff, Ikar si produce in uno strabiliante evento scenico, di cui la critica apprezza sia l'originalità dei costumi che l'innovativa impostazione coreografica, così descritta da Ivo Pannaggi che ne ripercorre la storia:

È stato scritto che il Ballo Meccanico del 1922 fu eseguito con coreografia e messinscena di Anton Giulio Bragaglia. Non è vero. Anton Giulio ci mise a disposizione i locali e ci lasciò piena libertà, ma non partecipò al nostro lavoro. Inventammo tutto io e Paladini. Il Teatro degli Indipendenti era ancora in progetto. Il palcoscenico non era ultimato e quindi non c'era una vera e propria scena.

E, del resto, non si potrebbe nemmeno parlare di unità scenica perché i due mimi svolsero l'azione coreografica nella sala centrale del Circolo, ma durante la pantomima si spostavano improvvisando sorprese spaziali, spostandosi in lungo e in largo, in alto e in basso.

Alla musica fu sostituita una POLIFONIA RITMICA di motori, ottenuta orchestrando due motociclette collocate in un palco sopra la sala centrale, nella quale si svolgeva l'azione principale.

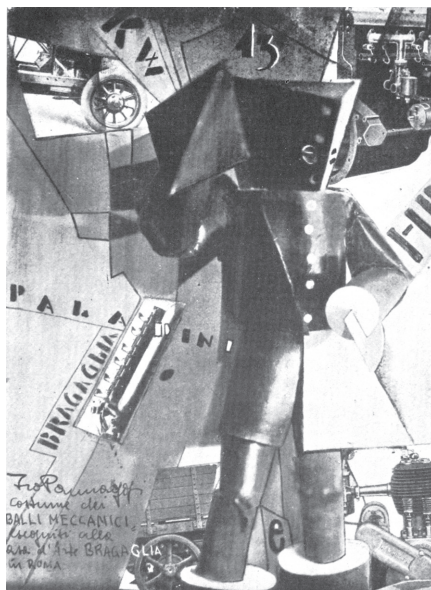
Variando l'intensità dei rumori, accelerando o rallentando i tempi, si potevano manovrare fughe prolungate e insistenti, raffiche sincopate, scivoli e scoppi, soste e riprese immediate, culminanti in rabbiosi *crescendo*.

Seguendo una trama generale da noi suggerita, i due danzatori, accoppiati in dialoghi plastici, accompagnati da proiettori, che li seguivano illuminandoli di luce bianca o di viraggi policromi, si spostavano dalla sala alla galleria e comparivano dietro la balaustra, dove, con gesti e movimenti della persona, accennavano al preludio. Discesi in sala, eseguivano azioni mimiche, cadenzate al ritmo dei motori, ma poi sparivano dalla parte opposta, salendo su per la scalinata che portava al vestibolo, tornavano in sala e si dileguavano, infine, giù per la scaletta che portava al bar²⁰.

Costituivano gli ingredienti principali di questa azione teatrale, che annullava la distinzione tra platea e palcoscenico e sconfinava in diverse direzioni con improvvise sparizioni e riapparizioni dei danzatori, sia l'elemento della sorpresa che il continuo dislocamento dell'attenzione del pubblico. Secondo un'antitesi cara ai futuristi, al costume di fantoccio umano creato da Paladini si contrapponeva il costume meccanico di Ikar, realizzato da Pannaggi con cartone, carta lucida policroma e tubi, quasi un montaggio di lignee forme geometriche, che conferiva al mimo l'aspetto disumano e vagamente minaccioso di un robot²¹. Rispetto al giocoso *Balletto tipografico* di Balla, in sintonia con il primo futurismo in cui la macchina è umanizzata, nel *Ballo meccanico futurista* l'attore-marionetta, come idolo meccanico, è sottomesso alle leggi della

FIGURA 4

Il costume creato da Ivo Pannaggi per Ikar (*Ballo meccanico futurista*)



macchina e rinvia allusivamente a quelle esperienze teatrali sovietiche, in cui trionfava il costruttivismo²². Alle novità delle messinscene sovietiche d'altronde la rivista "Comoedia" dedicava allora innumerevoli articoli, generando un circuito virtuoso di scambi e esperienze russo-italiane.

Con le azioni mimiche e le pantomime Bragaglia trasforma così il Teatro degli Indipendenti in un centro di irradiazione dei maggiori esperimenti teatrali dell'avanguardia europea. Come ricorda Curzio Malaparte: «tutti i migliori di noi sono nati lì: da quelle esperienze letterarie, artistiche, teatrali, da quegli incontri con tutto ciò di più nuovo, di ardito ci fosse nell'avanguardia europea [...] Bisogna andare col pensiero a quella che, intellettualmente e artisticamente, era la povera, bigotta, provinciale filisteia, piccolo borghese Italia di allora, per capire tutta l'importanza che Anton Giulio Bragaglia e il gruppo di giovani raccolti intorno a lui hanno avuto nel rinnovamento dell'arte e della letteratura»²³.

L'insuccesso di un parodico Don Giovanni

Attento a captare ogni segnale di rinnovamento e a trasferire sulla scena degli Indipendenti quanto di innovativo si produceva nel teatro europeo, Bragaglia affronta nel 1926 due testi, *Black and White* e *Don Giovanni sposo della Morte*, apparentemente adatti al repertorio del suo teatro: il primo uno sketch satirico, il secondo una microtragedia, che avevano riscosso grande successo nei cabaret russi (il primo) e francesi (la seconda). Ne è autore il poeta e prolifico drammaturgo Pëtr Potëmkin, uno dei rappresentanti della *bohème* artistica pietroburghese dell'inizio del xx secolo, autore di originali miniature teatrali, per cui deliravano i frequentatori di teatri-cabaret e caffè letterari, quali Lo specchio ricurvo, La Casa degli Intermezzi, Il Cane randagio²⁴, Il pipistrello. Come ricorderà anni dopo l'amico e sodale Nikolaj Ocu, Potëmkin «metteva in scena le proprie *pièces* e vi recitava la parte principale. Sapeva ballare, tener viva l'allegria, sfidare allo scontro verbale i frequentatori del cabaret, ai quali lanciava battute folgoranti, allegre, che colpivano sempre nel segno»²⁵.

La pièce *Black and White, ili Negritjanskaja tragedija* (*Black and white, ovvero una tragedia di negri*), da lui scritta insieme a Konstantin von Gibšman, messa in scena per la prima volta alla Casa degli Intermezzi a Pietroburgo, è stata uno dei maggiori successi dei cabaret russi fino al 1917, così descritta in una storia del cabaret:

Prima dell'inizio dello spettacolo appare l'aiuto regista, che si accomoda sul proscenio e comunica al rispettabile pubblico che si trova lì, per tradurre "dall'inglese". In ciò era appunto racchiusa tutta la comicità del testo. Pavoneggiandosi nell'importante ruolo assegnatogli e soffocando per l'entusiasmo, il personaggio traduce non solo il testo – un inverosimile *mélange* di parole straniere (Butterbrot, cakes, underwound) – ma anche le azioni. Sulla scena il negro Jim si soffia il naso e l'aiuto regista spiega: "si soffia il

naso". Scoperto che un bianco si è tinto di nero per amore della nera Molly, i negri gli si avvicinano al grido di «hurrah! hurrah!» e il traduttore con tono bonario spiega alla sala: «hurrah esprime la soddisfazione nazionale del popolo!»²⁶.

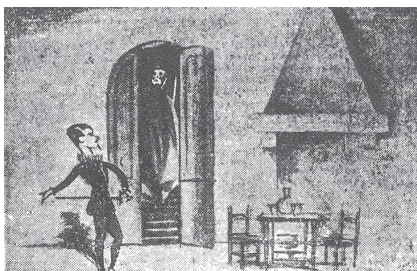
Questo artificio grottesco di teatro nel teatro era stato pensato da Gibšman, che interpretava in modo geniale – a detta dei contemporanei – il suo ruolo di aiuto regista: lo sketch non ironizzava solo sulle vicende sentimentali dei neri, ma giocava sull'effetto parodico della spiegazione²⁷. Accentuavano inoltre il divertimento le continue improvvisazioni, le repliche salaci, i riferimenti alle vicende quotidiane e le battute satiriche dell'arguto Potëmkin.

Emigrato nel 1920 a Praga (da lì raggiunge Berlino prima di stabilirsi definitivamente a Parigi nel 1924), Potëmkin riprende a collaborare con i teatri cabaret ("La chauve souris", "Lo specchio ricurvo ebraico"), partecipa anche nell'estate 1926 alle riprese del film *Casanova* a Venezia²⁸, ma si è ormai trasformato il tono della sua allegria, reso sarcastico e amaro dalla nostalgia per la Russia e dal rimpianto per la vita passata.

Al Teatro degli Indipendenti *Black and White* va in scena il 3 gennaio 1926 nella stessa serata dell'impegnativo dramma *Snob* dello scrittore espressionista Carl Sternheim, mai rappresentato in Italia. Ottiene quindi scarsa attenzione della critica, soprattutto non riscuote il successo sperato. Non viene notato il raffinato gioco linguistico, quasi una lingua transmentale, l'alternarsi di italiano e inglese, la contrapposizione tra il bianco e il negro, il grottesco delle situazioni. È verosimile che nella traduzione italiana si sia perso molto di quel buffo abracadabra sonoro, che aveva mandato in delirio il pubblico russo con le sue allusioni alla fonetica inglese. È verosimile anche che l'attore non sia entrato appieno nel ruolo di aiuto regista e che l'assenza di Gibšman-aiuto regista abbia privato lo spettacolo dell'effetto grottesco di sottolineare ad ogni passo l'assurdo della situazione. Nella realizzazione italiana viene perso così l'artificio di teatro nel teatro, tanto amato da Bragaglia; la *pièce* è definita una

FIGURA 5

Bozzetto per scena del I atto di *Don Giovanni sposo della Morte*



farsa poco divertente, quasi un numero da varietà dal critico Jacopo Comin²⁹, mentre Alberto Cecchi scrive ironicamente: «*Black and white*, da quando ci sembra indicare il titolo, è stata ideata sotto l'influsso genericamente benefico di una bottiglia di whisky: tutti vi brillano per indiadolatezza, voglia di scherzare e disposizione al ballo»³⁰.

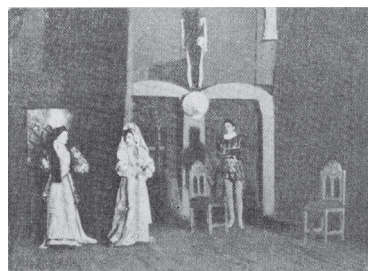
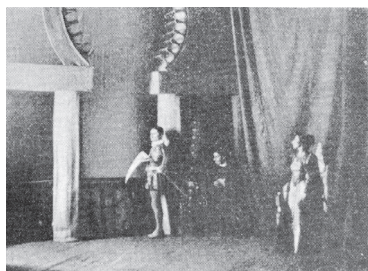
L'incomprensione del testo, dimostrata dai critici italiani, evidenzia le difficoltà con cui si scontravano i registi d'avanguardia: il linguaggio visivo non era sempre in grado di determinare la "decodificazione" di codici linguistici stranieri.

Incerto e discusso è anche il successo della seconda *pièce* di Potëmkin, scritta insieme a Solomon Poljakov-Litovcev nel 1924 a Parigi, *Don Giovanni sposo della Morte*, messa in scena al Teatro degli Indipendenti l'11 aprile 1926 nella traduzione di Raisa Ol'kienickaja Naldi³¹, alla cui fortuna dovevano contribuire sia la qualità della traduzione, sia il noto sottotesto di Don Giovanni, sia la dimestichezza del pubblico italiano con altre opere teatrali del coautore di Potëmkin.

La trama prende inizio dall'apparizione del Seduttore in una bettola vicino Madrid: ha i tratti del Don Giovanni «crudele, empio, scellerato», descritto da Puškin nel *Convitato di pietra*, è «un senza Dio, un seduttore senza scrupoli» (al modello puškiniano rinvia anche l'accento al vicino monastero, dove si è rifugiata Donna Anna, e all'incontro notturno tra i due amanti). Accanto a Don Giovanni è presente l'inseparabile Leporello, descritto sempre nella linea puškiniana come servo canaglia e imbrogliatore. Rispetto al modello tuttavia il Don Giovanni di Potëmkin non aspetta la morte, ma impallidisce al suo apparire e, per ritardare il momento fatale, inizia a corteggiarla «con convinzione e pathos», la chiama «ragguardevole ospite», «divina», si abbandona a considerazioni alate: «la Morte è la fonte di ogni amore. Genera amore e lo alimenta», che prelude alla frase finale della tragedia, costruita sull'apoftegma decadente dell'amore per la Morte: «Quale gelido terrore attanaglierebbe il mondo senza il pensiero della Morte».

FIGURE 6 e 7

Foto di scena di *Don Giovanni sposo della Morte*



Sin dall'esordio tuttavia Potëmkin crea due "delusioni dell'attesa": la vicenda si svolge "fuori del tempo" e Donna Anna, presente in tutto il testo in modo latente, in realtà non appare mai, per cui straniata risuona l'affermazione di Leporello: «Non temete [...] Donna Anna verrà, verrà! Conosco la forza di Don Giovanni!».

L'azione drammaturgica entra nel vivo, quando la Morte «scende dal suo piedistallo», cede alle lusinghe di Don Giovanni e si toglie la maschera, apparendo una donna ancora bella, ma un po' «appassita». La seduzione di Don Giovanni produce il suo effetto e la Morte accetta di sposarlo in poche battute: «Ti amo! Tu sei la vita! Sei il mio sposo!». Durante il corteggiamento il furbo Leporello sottrae alla Morte il suo «famoso strumentino», quella falce che priva l'umanità della sua abituale fine.

Con il secondo atto (dieci anni dopo) si assiste ad un rovesciamento di tutti i ruoli: l'astuto servitore è diventato un medico famoso con il pomposo nome di Leporius in grado di guarire tutti, avendo privato la Morte della sua arma. La Morte si è trasformata in una moglie gelosa, «insignificante, lamentosa, volgare, vendicativa» e soprattutto «paurosa», che teme ogni momento di morire. Don Giovanni non è più l'irresistibile seduttore o il burlador di Siviglia (e neppure il poeta che traspare nei versi di Puškin), ma un uomo assediato dal tedio, stanco, annoiato³², che definisce «una sofferenza» il «decennale matrimonio» con la Morte e confessa a Leporello:

Ah, Leporello, sapessi quanto è terribile la Morte nel sembiante della vita! [...] Dove vanno a finire la sua maestà, il suo significato superiore, la sua austera bellezza quando si mescola alla vita, indossa un abito da ballo, ascolta la musica, gioca con il ventaglio, fa la civetta, bacia!

Affiorano molti tratti autobiografici di Potëmkin, il rimpianto del passato, l'amarezza per le attese deluse, la nostalgia. Tutto il secondo atto è impostato su un registro satirico. Le due vicende di Leporello medico (che cura anche la Morte, consolandola delle sue malattie immaginarie) e di Don Giovanni (che corteggia Agnese, ormai moglie di Leporello) si svolgono parallele e s'intrecciano.

Nell'ultimo atto (il giorno dopo) scoppia una rivolta di piazza, l'umanità si ribella ad un mondo dove non esiste la Morte. Al grido di «Restituiteci la Morte!» la folla tumultua per il paese «divenuto un cimitero»: i giovani aspettano l'eredità dei vecchi, il principe ereditario la morte del re, i fabbricanti di bare i loro clienti; anche gli inquisitori «hanno perso il loro potere sulle anime». Entrano allora in scena Don Giovanni e la Morte. Se per lei è ancora piacevole la vita con Don Giovanni, al Seduttore la convivenza con la Morte pesa «come un Ararat» e ricorda con orrore quando l'ha ammaliata in un attimo, trasformandola in una donna ordinaria: «la Regina dell'Eternità trasformata in una delle mille e tre!».

Nella scena finale Don Giovanni riassume i tratti della sua eroica ipostasi: decide di riscattarsi e di restituire alla Morte «la sua regale grandezza, il suo scettro divino, il suo terrificante potere», offrendosi come prima vittima al suo abbraccio mortale. Si fondono così due varianti di Don Giovanni: è il peccatore che confessa di aver sedotto la Morte solo per misurare il proprio potere, ma è anche l'amante non pentito di Donna Anna con il cui nome sulle labbra muore («Sei tu, Donna Anna?» sono le sue ultime parole). Anche qui Potëmkin rimane fedele a se stesso: il ricordo di Donna Anna provoca la replica stizzita della Morte che smorza il pathos: «Di nuovo Donna Anna... che tormento!».

Il personaggio della Morte si trasforma più volte nel terzo atto: è la donna circondata dall'aureola del femminile per il solo fatto di essere stata amata da Don Giovanni, ma è anche la donna gelosa e addolorata, tra le cui braccia muore il seduttore.

Nel terzo atto gli accenni alla storia russa recente, verosimilmente inseriti dal co-autore, confondono il pubblico romano, al quale rimangono inintelligibili la cacofonia e le allusioni politiche degli slogan («Abbasso il governo!», «Abbasso gli usurpatori!», «Abbasso il re!»), che invece al pubblico russo evocavano vividi eventi recenti. Non a caso in molte recensioni ci si interroga sul senso di questa rivoluzione nella vicenda di Don Giovanni.

Il testo di Potëmkin è costruito su registri stilistici differenti, che rallentano il ritmo narrativo in un alternarsi di delusioni dell'attesa e parodie dei protagonisti: citando ironicamente come sottotesto le famose mascherate in casa del poeta simbolista Fedor Sollogub, l'apparizione della Morte sembra rievocare sia la *pièce* di Velimir Chlebnikov *Ošibka smerti* (L'errore della morte), dove la morte privata della testa si trasforma in schiava degli avventori di una trattoria, sia *Veselaja smert'* (L'allegria morte) di Nikolaj Evreinov, ispirata dalla Commedia dell'arte e nota al pubblico italiano per la messinscena al Teatro di Pirandello nel 1925, in cui un Arlecchino morente disputa con la Morte e irride il suo potere. Il battibecco di Arlecchino con la Morte in Evreinov è parodiato da Potëmkin nel dialogo di Don Giovanni con la Morte e nella sua azione di seduzione, mentre il serio dialogo del Dottore con la Morte di Evreinov è rovesciato nelle truffaldine 'imprese' del falso dottore Leporello-Leporius.

Inoltre il noto intreccio dongiovannesco non solo è sfilacciato dall'inserimento di eventi diversi (la rivolta del popolo, la vita coniugale con la Morte), di personaggi in ruoli differenti dalla canonica vicenda (ad es. Agnese) e in lunghi soliloqui filosofico-poetici del Seduttore, ma è anche rallentato dall'attesa di continuo delusa (tanto a livello di intreccio che di personaggi). Alterando così lo sviluppo della storia, il testo di Potëmkin rompe con le convenzioni drammaturgiche e produsse un effetto totalmente destrutturante. E se questa re-invenzione parodica risultò comprensibile all'uditorio russo che ne capiva le continue citazioni e dislocamenti parodici, nel pubblico italiano provocò uno shock³³.

Nonostante ciò lo spettacolo suscita l'attenzione della critica che nel complesso apprezza la scelta di un testo così fuori del comune e giudica le scene degne della passione teatrale del "mago" Bragaglia.

Tutte le recensioni iniziano con uno scarnificato racconto della vicenda, deprivata dei diversi piani parodici. Ad esempio il critico del "Tevere" pur definendola il colmo delle conquiste dongiovannesche, la considera una farsa:

Nel *Don Giovanni sposo della Morte* Poliakov e Potëmkin hanno creato il "colmo" – come direbbe Petrolini – delle conquiste dongiovannesche. Infatti Don Giovanni conquista la Morte venuta per compiere il proprio ufficio secondo l'usanza millenaria. Umiliandola nella sua superbia di assoluta Signora, col dimostrarle che invece lei, signora morte, non è altro che una povera schiava agli ordini dell'Eternità, la quale per mezzo suo rinnova in continuo la vita coll'uccidere per far rinascere, col sostituire ad ogni morto una nuova fresca giovane creatura, ad ogni croce una culla; quindi facendole credere che nella voce e nelle mani riconosce una meravigliosa somiglianza con Anna, l'ultimo suo grande vero amore, Don Giovanni conduce la Morte nella vita, la fa donna e la sposa.

La Morte ha abbandonato la falce che verrà raccolta dal fido servo di Don Giovanni – Leporello – il quale padrone del mezzo con cui la fosca signora uccide, diventerà medico illustre, sicuro che qualsiasi cura sarà un elisir di lunga vita, non essendoci più la Morte nel mondo. La Morte è divenuta così donna che vive anche di minuscoli mali, come sarebbe ad es. quello che si chiama un patereccio a un dito.

Ma dieci anni di fedele vita coniugale con la Morte, ridotta ad essere una donna qualunque, sono sufficienti per stancare lo sposo, come il mondo si stanca contemporaneamente di vivere senza morte che elimini a mano a mano recando quei benefici cui aspirano gli interessati egoismi umani.

E un bel giorno, profittando della ribellione del popolo, stufo di avere un re 92enne e sobillato dal reggente, vuole ad ogni costo la morte che elimini anche gli incomodi nelle famiglie, Don Giovanni rende al mondo la Morte riconsegnandole la cupa falce, nonostante il lamento della sposa che avendo imparato a vivere vorrebbe continuare la propria vita di donna in eterno. Appena tornata se stessa, cioè la Morte, questa riprende l'interrotto ufficio col posare la mano sulla fronte di Don Giovanni che è il primo a morire. Lo seguono subito il re e tutti coloro che dieci anni prima avrebbero dovuto liberare di se stessi l'umano genere [...].

Fra i secondari episodi che spesso la svisano questa è la linea principale del lavoro. Ma il concetto della morte che si muta in vita, suggerito forse da quel profondo e misterioso senso di morte che l'uomo avverte nell'amore, cosicché ognuno può desiderare di morire per amore, anzi di morire nell'attimo più intenso dell'amore, cosicché la più intensa espressione di questo possa confondersi con la morte, lo spasmodico *più in là*, l'oltre della vita umana (Don Giovanni passando dalla cella ad un reale sentimento ama nella morte Anna), tale concetto si è tramutato, sperduto, volatilizzato tra episodi ora burleschi, ora lirici, ora scherzosi per cui ad un certo punto il lavoro si è mutato in farsa³⁴.

Più severa è la critica di Corrado D'Errico, che definisce frammentario il testo:

della trovata di indiscutibile intelligenza sulla quale il lavoro si basa, niente è realizzato. Di ciò che doveva essere lo sviluppo teatrale dei tre atti, cioè del dramma dell'umanità senza morte, non si hanno che pochi e superficiali accenni. Si indugia invece in scene frammentarie e cucite faticosamente intorno all'episodio, si indugia sopra una piccola filosofia letteraria di Don Giovanni e su una Morte in caricatura, che non è affatto una Morte, ma un personaggio qualunque messo lì con quel formidabile nome. Tutto nel lavoro è sbizzato, accennato...³⁵.

Silvio d'Amico apre la sua recensione, magnificando l'originalità del «teatrino d'eccezione» di Bragaglia che ha ideato «messinscene singolari e suggestive», ma si rammarica che la recitazione degli attori sia stata improvvisata e approssimativa, quindi inadatta ad un testo complesso come quello di Potëmkin:

Ieri non si trattava di un dramma ma di una commedia ironica: *Don Giovanni sposo della Morte* di Poliakoff e Potëmkin, tradotto da Raissa Naldi. E ci sarebbero voluti appunto eleganza e stile.

Don Giovanni, condannato dall'Inquisizione per i suoi delitti, sta per essere ghermito dalla Morte; ma la Morte è femmina ed egli seduce anche lei. Occupata ad amare il seduttore, la Morte lascia che Leporello le rubi la falce e si metta a fare il medico, guarendo facilmente tutte le malattie dal momento che al mondo non si muore più. Di qui la tragedia sociale delle giovani generazioni che premono invano contro le vecchie per prenderne il posto; e la rivoluzione, orrendamente capitanata dal principe ereditario che vuole la corona, contro il vecchio re che non vuole più cederla in quanto divenuto immortale. Occorre che la Morte, disillusa o disincantata, come si dice adesso, dall'aver scoperto che Don Giovanni non ama in lei se non l'unica donna amata attraverso le famose "mille e tre", Donna Anna, si riprenda la falce e cominci a mietere, ristabilendo la Regola necessaria. Argomento non del tutto nuovo (ricordiamo una vecchia leggenda russa), ma capace di suscitare echi immensi. Purtroppo qui sono appena pallidamente tentati. Noi avemmo l'impressione che, a suggerirceli con grazia significativa, sarebbe stata necessaria una recitazione accortamente stilizzata e colorita di magica ironia. Questo mancò e fu un peccato³⁶.

Complessa risulta per il pubblico italiano soprattutto la scena della rivolta, così interpretata dal recensore del "Popolo di Roma" che dopo aver riassunto la trama conclude:

Questa vicenda condotta con vera maestria nel primo e secondo atto non è sfruttata nelle estreme conseguenze del caso straordinario nel terzo atto [...]. Le conseguenze dell'inerzia della Morte affogano in un caos di dimostrazioni popolari che dicono più o meno tutte la stessa cosa, enunciano tutte la posizione dell'invenzione ma non la sviluppano. E tra le manchevolezze del terzo atto è da osservare l'equivoco in cui sono caduti gli autori sugli effetti di folla. Essi possono costituire lo sfondo di un'azione, non già rappresentare l'azione stessa³⁷.

Percepisce invece il sottotesto parodico il critico G. G. Ruberti su "Comœdia", che la definisce «un'ironica e sapiente commedia russa», danneggiata

purtroppo da una «recitazione, piuttosto fiacca», che non ha dato «il necessario rilievo alla favola, cui non mancano però scene di fine e colorita ironia»³⁸.

Gli echi di stampa conservatisi sugli spettacoli di Anton Giulio Bragaglia delineano un quadro assai variegato: alcuni testimoniano delle brillanti realizzazioni del regista e delle sue innovazioni soprattutto nei microdrammi e nelle pantomime; altri evidenziano i problemi, con cui doveva scontrarsi nella teatralizzazione di più complessi testi drammaturgici. Tutti insistono però sul significativo ruolo di *teatro sperimentale*, svolto dagli Indipendenti nel panorama artistico della Roma degli anni Venti-Trenta, come preciserà in un articolo del 1933 Massimo Bontempelli: «la funzione storica di Bragaglia è stata chiara. Il suo teatro ha rappresentato per sei anni da noi quello che altrove sono stati venti o trent'anni d'*avanguardia* di vario genere. Noi non ne avevamo nessuna a teatro; Bragaglia ce le ha date tutte»³⁹.

Il Teatro degli Indipendenti, fedele al carattere di un cabaret internazionale, ha avuto sulla scena drammatica italiana la funzione di divulgare testi inediti e nuove ricerche scenografiche – dal futurismo al cubismo, impressionismo, dadaismo, espressionismo; è stato un luogo privilegiato per la sperimentazione artistica, un laboratorio teatrale innovativo, un punto d'incontro di diverse culture, uno spazio artistico in grado di superare i limiti dei singoli linguaggi artistici e realizzare una felice contaminazione delle arti.

Note

1. Oltre a conoscere molti esponenti dell'avanguardia teatrale europea, A. G. Bragaglia era in contatto con i registi russi Aleksandr Tairov, Vsevolod Mejerchol'd e Nikolaj Evreinov, di cui scrive di continuo nelle sue riviste.

2. Cfr. A. G. Bragaglia, *Del teatro teatrale, ossia del teatro*, Tiber, Roma 1929, p. 167. Sin dagli esordi Bragaglia si impegna in una esplorazione sistematica delle infinite possibilità espressive legate all'illuminotecnica e attribuisce alla luce una funzione eminentemente psicologica che accompagna e sostiene l'azione dell'attore, commentando il dramma ed intensificandone la suggestività (cfr. S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 105-7).

3. Convinto fautore del teatro come linguaggio essenzialmente visivo, al teatro degli Indipendenti Bragaglia dà grande risalto alle esperienze scenografiche più avanzate, chiamando a collaborare artisti di punta: là emerge la genialità di Ivo Pannaggi con i suoi personaggi meccanici, l'estro di Antonio Fornari con le sue scenografie irreali o fiabesche, il costruttivismo di Vinicio Paladini, le delicate intuizioni scenografiche di Antonio Valente, le originali invenzioni teatrali di Enrico Prampolini, che insieme a Balla e Depero aveva affrescato con segno futurista anche i locali del teatro.

4. Sull'attività del Teatro degli Indipendenti e le regie di A. G. Bragaglia cfr. A. Alberti, S. Bevere, P. Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984; A. Alberti, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Bulzoni, Roma 1978.

5. A. G. Bragaglia, *Il teatro degli Indipendenti di Bragaglia*, in "Il Nuovo Paese", 16 gennaio 1923.

6. Mi riferisco soprattutto alla Casa degli Intermezzi, aperta a San Pietroburgo nell'ottobre 1910 in via Galernaja 33, diretta da Vsevolod Mejerchol'd-Dottor Dappertutto, dal pittore Nikolaj Sapunov e dal poeta Michail Kuzmin, in cui si rappresentò un repertorio di farse, operette e numeri di varietà (cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1965, pp. 145-50).

7. Questa idea di Bragaglia, realizzata dall'architetto Virgilio Marchi, serviva anche a sostenere finanziariamente le iniziative del Teatro. Cfr. M. Verdone, F. Pagnotta, M. Bidetti, *La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 37-9.

8. Sul rapporto di A. G. Bragaglia con il fascismo cfr. Verdone, Pagnotta, Bidetti, *La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*, cit., pp. 327-31; L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974; G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, il Mulino, Bologna 1994.

9. Tra le *pièces* di scrittori russi al Teatro degli Indipendenti sono messi in scena i drammi di Solomon Poljakov e di Osip Felyne (pseudonimo di O. A. Blinderman). Tra gli autori "rus-si" riscosse grande successo il drammaturgo Wassili Cetoff Sternberg, inventato dallo scrittore senese Luigi Bonelli. Cfr. L. Piccolo, *Novità agli Indipendenti: russi reali e immaginari in scena*, in *Archivio russo-italiano*, v, *Russi in Italia*, Collana di Europa Orientalis, Salerno 2009, pp. 219-36.

10. La giovane Evgenija Borisenko, appena trasferitasi a Roma, all'inizio non convinse gli esperti di danza, ma Bragaglia ne intuì le potenziali doti, inventò per lei la danza espressionista e le spianò la via del successo. Ricorda Elena Boberman Sciltian, che nel presentarsi la danzatrice dicesse qualcosa come: «io sono russa! Ja russkaja». E da allora il nome che per lei ideò Bragaglia, per sfruttare la moda dei danzatori russi lanciata da Sergej Djagilev, fu Jià Ruskàja.

11. Musicista di origine russa, figlio di Nadine Grigor'evna Basilevskaja, che aveva sposato nel 1891 il marchese Girolamo Sommi Picenardi.

12. *Il Teatro degli Indipendenti. L'inaugurazione*, in "La Tribuna", 20 gennaio 1923.

13. *La bajadera dalla maschera gialla al Teatro degli indipendenti*, in "La Tribuna", 26 gennaio 1923.

14. *Due novità da Bragaglia*, in "Il Nuovo Paese", 31 gennaio 1923.

15. *Il dramma del numero 77 al Teatro degli Indipendenti*, in "La Tribuna", 16 febbraio 1923; *Al Teatro degli Indipendenti*, in "Il Giornale d'Italia", 14 febbraio 1923.

16. *Due novità agli Indipendenti*, in "La Tribuna", 15 marzo 1923.

17. Cfr. L. Tichvinskaja, *Povsednevnyj žizn' teatral'noj bogemy Serebrjanogo veka: Kabare i teatry minjatur v Rossii (1908-1917)*, Molodaja gvardija, Moskva 2005, pp. 47-67.

18. Inserzione pubblicitaria, in "L'Italie", venerdì 7 ottobre 1921.

19. "L'Italia", Roma 4 giugno 1922.

20. I. Pannaggi, *Prefazione*, in *Catalogo della mostra alla Galleria SM 13*, Roma, 20 gennaio-8 febbraio 1969, p. 64. Sullo spettacolo cfr. A. C. Toni, *L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926)*, La Nuova Foglio editrice, Macerata 1976, pp. 31-2.

21. Cfr. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, cit., pp. 120-1; Toni, *L'attività artistica di Ivo Pannaggi nel periodo giovanile (1921-1926)*, cit., p. 32.

22. Cfr. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959, pp. 120-6.

23. Citato in Verdone, Pagnotta, Bidetti, *La Casa d'Arte Bragaglia (1918-1930)*, cit., p. 86.

24. Alla storia e alle attività di "Brodjačaja sobaka" A. E. Parnis e R. D. Timenčik hanno dedicato un straordinario lavoro, in cui viene ricostruito il clima letterario-artistico del più famoso cabaret Pietroburghese, il comportamento volutamente provocatorio dei frequentatori, l'atmosfera di gioco che permeava ogni azione (dagli scandali alla lettura di versi, alle canzoni). Cfr. A. E. Parnis, R. D. Timenčik, *Programmy "Brodjačej sobaki"*, in *Pamjatniki kul'tury: Novye otkrytija: Ežegodnik 1983*, Leningrad 1985, pp. 160-257.

25. N. Ocu, *Sovremenniki*, Pariž 1961, p. 113.

26. Tichvinskaja, *Povsednevnyj žizn' teatral'noj bogemy Serebrjanogo veka: Kabare i teatry minjatur v Rossii (1908-1917)*, cit., p. 41.

27. L'apparizione in scena dell'aiuto regista parodiava le concezioni teatrali simboliste, soprattutto le idee di Fëdor Sologub, che nell'articolo *Teatr odnoj voli* aveva ipotizzato di mettere insieme sulla scena autore e attore, perché ciascuno di loro potesse esprimere la propria interpretazione del dramma (F. Sologub, *Teatr odnoj voli*, in *Kniga o sovremennom teatre*, Sankt-Peterburg 1908, pp. 186 ss.).

28. Su questa pagina poco nota della biografia artistica di Potëmkin cfr. R. Jangirov, "Evviva Casanova!": o venecijskich ocerkach Petra Potemkina // Archivio russo-italiano VII, Collana di Europa Orientalis, Salerno 2011, pp. 247-79.

29. J. Comin, "Snob" du Sternheim ouvre la saison di Théâtre des Indépendents, in "L'Italie", 5 gennaio 1926.

30. al. ce., *Riapertura degli Indipendenti: "Snob" di Carlo Sternheim e "Bianco e nero" di Potiemkine*, in "Il Tevere", 4 gennaio 1926. Cfr. Alberti, Bevere, Di Giulio, *Il Teatro Sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, cit., pp. 216-7.

31. Il testo russo è pubblicato nella raccolta *Izbrannye stranicy* di P. P. Potëmkin, a cura di Saša Černyj, stampata a Parigi nel 1928 dopo la morte dell'autore (il testo è citato da questa edizione); la traduzione di Raisa Ol'kienickaja Naldi non si è conservata. Sull'attività in Italia di questa poetessa e traduttrice, che negli anni Venti collabora con le edizioni Alpes traducendo testi teatrali di Čechov, Arcybašev, Evreinov, Poljakov e Minskij cfr. <http://www.russinitalia.it>. Sulla fortuna di Don Giovanni in Russia cfr. P. Ferretti, *Don Giovanni in Russia. Echi del mito nella poesia e nel teatro della prima metà del Novecento*, Carocci, Roma 2011.

32. Un primo tentativo di raffigurare un Don Giovanni disilluso si incontra nella *pièce* di Edmond Rostand, *La dernière nuit de Don Juan* (1921), mentre l'immagine di un Don Giovanni vecchio si ritrova in numerosi testi poetici dell'emigrazione, scritti dopo la rappresentazione francese e romana del testo di Potëmkin: nel sonetto *V izgnan'e* (1927) di Sergej Rafalovič, in *Sedaja prijad', i ruki* Don Žuana (1929) di Vadim Andreev, nel dramma in versi *Smert' Don Žuana* (1929) di Korvin-Piotrovskij. Cfr. I. Babanov, *Apologija Don Žuana*, in "Zvezda" 1996, n. 10; Ferretti, *Don Giovanni in Russia*, cit.

33. Furono inoltre perse tutte le allusioni alla tradizione russa del Don Giovanni di inizio Novecento nella resa dei poeti simbolisti e acmeisti.

34. Vice, *Al Teatro degli Indipendenti*, in "Il Tevere", 12 aprile 1926.

35. C. D'Errico, *Le novità agli Indipendenti: "Don Giovanni sposo della Morte" di Poljakow e Potiemkine*, in "L'Impero", 13 aprile 1926.

36. S. D'Amico, *Novità agli Indipendenti*, in "La Tribuna", 13 aprile 1926.

37. "Don Giovanni sposo della morte" di Poliakow e Potemkine al Teatro degli Indipendenti, in "Il Popolo di Roma", 13 aprile 1926.

38. G. Ruberti, "Don Giovanni sposo della morte" di Poliakof e Potiemkin agli Indipendenti, in "Comoedia", 20 maggio 1926, p. 39.

39. "L'Italia Vivente", 25 agosto 1933.

Licence to Adapt: the Resilience of the 007 Narration in *Casino Royale*

by Paola Attolino

Abstract

In 1953 Ian Fleming published his first novel, *Casino Royale*, introducing 007 agent James Bond to his readers. The homonymous 2006 film, directed by Martin Campbell, is the third screen adaptation of the novel and is considered to be a prequel of the successful franchise, as it presents an inexperienced and vulnerable James Bond at the beginning of his career.

According to semiotic theories, film transposition is a form of translation. The term *transposition*, in fact, evokes the transition from written to audio-visual narrative, hence the idea of going through and beyond the original text, increasing its semantic potential.

The aim of the present paper is a comparative analysis of language uses in the novel and the film, both in a diamesic and a diachronic perspective, as the original 1953 story is recontextualized in the 2000s.

James Bond, the fictional British Secret Service agent created by Ian Fleming in 1953, has been adapted for television, radio, comic strip, video games, and has been the protagonist of the most successful and long-lasting film franchise in cinema history. Indeed, it is thanks to those films, not the novels, that everybody knows something of the 007 myth. Actually, as genre films, the Bond movies have been consistently successful since the early 1960s, winning the approval of several generations of audiences all over the world.

Casino Royale, published in 1953, is the first novel written by Ian Fleming and featuring the Double-o agent. In 1954 it was adapted into a one-hour television adventure as part of the CBS dramatic anthology series *Climax Mystery Theater*¹, whereas in 1967 it was adapted into a comedy spy film featuring David Niven as the *original* James Bond². The 2006 film *Casino Royale*, starring for the first time Daniel Craig as James Bond, reboots the 007 franchise³, establishing a new timeline and narrative structure meant to precede rather than succeed the earlier Bond films. *Casino Royale* is not a prequel in the traditional sense, as it is set in the 2000s and not in the time period before *Dr. No*, the first Bond movie released in 1962 and based on the homonymous 1958 novel. The

film is a prequel in respect of Bond's life, as it depicts his first mission as a 00 agent, hence his career before the events of *Dr. No*.

In a number of interviews and press releases, Martin Campbell, the film director, stated that, working to such a *prequel*, he was interested in «going back to the basis of the book»⁴. But how can a narration born in 1953 still function in the 21st century? Even more so, a narration linked to «a rather absurd figure, an ideological construct of Austerity Britain and the Cold War»?⁵ What seems unmatched in the success of 007 compared to other long-standing film instalments like those of Tarzan, Dracula or Sherlock Holmes is the currency of James Bond: whatever the geopolitical context, he always fits in.

The 007 franchise has successfully negotiated changes in film culture finding the right balance between repetition and variation, continuity and change. On the one hand, the narrative formula has remained constant; the audiences have come to expect the familiar situations such as Bond's briefing by M, the seduction of the girl, the first and last meeting with the villain. On the other hand, the plasticity of the 007 persona has permitted his migration into different contexts, reflecting changes in the international geopolitical situation, from the Cold War to the new, globalized world⁶. The outstanding consistency of its narrative formula sets the 007 narration apart, in that it seems to work on its own, independently of a specific authorial voice: the James Bond narration can no longer be explained according to the original novelist, nor in function of the current producers, «since actors and directors are interchangeable, as are the social and historical backgrounds at play within the plot»⁷. The tasks to be performed by anyone involved in the production of a 007 movie appear to consist essentially in incorporating a variety of non-determining narrative paradigms, which do not alter the essential structure of the Bond story.

Critical discussions of adaptation generally deal with the idea of the original versus the copy and are often permeated by the problem of fidelity. Answering a question by Truffaut on the relationship between a novel and a film, Hitchcock offered this well-known joke⁸:

You probably know the story of the two goats who are eating up cans containing the reels of a film taken from a best seller. And one goat says to the other, «Personally, I prefer the book!»

The quote above seems to sum up the typical essay on adaptation, but it also reminds us that the novel and the film differ firstly in the material the two media are made of, which implies the understanding of the different semiotic and aesthetic mechanisms governing written narrative as compared to narrative by images and sounds.

Umberto Eco⁹ suggests that we use the term *transmutation* rather than adaptation, focusing on the fact that the *inter-semiotic translation* occurring between the novel and the film originates a completely new work of art. A film

has to be judged independently from the original text it comes from, whose existence, as in the case of *Casino Royale*, is often even ignored by most of the audience¹⁰. And audience experience – the pleasure of reception – is paramount in considering the value of an adaptation¹¹.

It is in this theoretical framework that most of the approaches to adaptation studies have developed¹², mobilizing a wide vocabulary of active terms, as Sanders puts forward¹³:

Version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, revaluation, revision, rewriting, echo.

This list of terms suggests that adaptation may be intended to achieve different, even opposing, aims that have been effectively classified by Wagner as follows¹⁴:

- Transposition.
- Commentary.
- Analogy.

The three categories above not infrequently overlap. Furthermore, it could be argued that all screen versions of novels are transpositions, as they move a text from a genre to another and deliver it to a different audience. However, many adaptations, like Campbell's, do not relocate their source text just generically, but also in temporal, geographical and cultural terms (Sanders).

As to Wagner's second category, the source text is purposely altered in some respects and the adaptation, whose complete impact rests on the audience's awareness of an explicit relationship to the original text, comments on its politics usually by means of alteration and/or addition (McFarlane).

Finally, analogy represents a further deviation from the novel to the point where the film can be seen as a stand-alone work of art through such processes like recontextualization and relocation (Sanders), which is what Campbell did with *Casino Royale*. On the one hand, the 1953 novel is clearly informed by the zeitgeist of the Cold War era, in particular the Manichaean view of a world divided into two blocs. Not surprisingly, Fleming's villain, Le Chiffre, works for a fictional Soviet assassination bureau named SMERSH. On the other hand, the film, set in the 2000s, retains the name and some characteristics of the villain, but in the wake of 9/11 transforms him into a freelance terrorist financier. In addition, the first 55 minutes of the film are totally new compared to the novel, though the motivation behind them are true to the spirit of the book: Le Chiffre invests a lot of money which does not belong to him, loses it, then sets up a high-stakes card game¹⁵ to try to win it back. The novel presents this as background information in a dossier and begins with Bond's arrival at Casino Royale, which in the film happens only in the middle of the first half. From this point onwards, however, the film follows the book very closely, but with a substantial difference concerning the location of the casino: Campbell shifts the novel's setting from France to Montenegro. The choice contributes

to the film's complex interweaving of references and temporalities: Montenegro, with its fabulous casinos, has recently become one of the most renowned world capitals of gambling.

Since the aim of the present paper is a comparative analysis of language uses in the two works in a diamesic and diachronic perspective, I have concentrated on the dialogues between James Bond and the other characters present both in the novel and in the 2006 film. For the latter, I have utilised personal transcriptions of the film video¹⁶.

Due to reasons of space, I will report here a small selection of crucial scenes. Let's start with M giving Bond the briefing about the mission he will be sent to. In the novel the meeting takes place in M's office, at the MI6 headquarters in London. The tenor of the conversation is quite formal and polite¹⁷, with M's fatherly attitude towards his best agent and Bond addressing him as "sir" and using gambling jargon:

James Bond's interview with M had been short.

«What about it, Bond?» asked M when Bond came back into his room after reading Head of S's memorandum [...].

Bond looked across the desk into the shrewd, clear eyes.

«It's very kind of you, sir, I'd like to do it. But I can't promise to win. The odds at baccarat are the best after *trente-et-quarante* – evens except for the tiny *cagnotte* – but I might get a bad run against me and get cleaned out. [...]»

Bond was stopped by the cold eyes, M knew all this already, knew the odds at baccarat as well as Bond. That was his job – knowing the odds of everything, and knowing men, his own and the opposition's. Bond wished he had kept quiet about his misgiving.

«He can have a bad run too,» said M. «You'll have plenty of capital. Up to twenty-five million, the same as him. We'll start you on ten and send you another ten when you've had a look round. You can make the extra five yourself.»¹⁸

In the film the location of the briefing is very informal: a beach at the Bahamas (see Figure 1).

FIGURE 1
Bond and M



Significantly, since the 1995 film *GoldenEye* (also directed by Martin Campbell), M has been a woman, played by Judi Dench. Her relationship with Bond is quite controversial: in *GoldenEye* she defines Bond as «a sexist, misogynist dinosaur. A relic of the Cold War», the same Cold War she confesses to miss in *Casino Royale* because of Bond's non-conventional behaviour. The tenor of their conversation is colloquial. M's reference to 9/11 and the stock market serves the extra-diegetic purpose to recontextualize the story, whereas Bond's use of the slang expression "gonna" rather than the standard one "going to" gives his language a sense of contemporaneity and universality, which detaches him from the «parochial Britishness»¹⁹ that characterises the protagonist of the novel. As visual-verbal cohesion plays a central role in the communication between the film and the extra-medial audience, the information required for interpreting the verbal meaning of the first line of the following transcript are to be recovered from the co-occurring visual information: M has just made implanted in Bond's arm a small tracking device in order to follow her agent's movement more closely.

Bond: So you can keep an eye on me?

M: Yes. When they analysed the stock market after 9/11, the CIA discovered a massive shorting of airline stocks. When the stocks hit bottom on 9/12, somebody made a fortune. The same thing happened this morning with Skyfleet stock, or was supposed to. With their prototype destroyed, the company would be near bankruptcy. Instead, somebody lost over \$100 million betting the wrong way.

Bond: You think it's this man Le Chiffre.

M: Which would explain how he could set up a high-stakes poker game at Casino Royale in Montenegro. Ten players, \$ 10 million buy-in, 5 million re-buy. Winner takes all. Potentially 150 million.

Bond: Good. Then we'll know where he'll be. Do you want a clean kill or to send a message?

M: We want him alive. Le Chiffre doesn't have 100 million to lose.

Bond: Has he been playing the stock market with his clients' funds? They're not gonna be too happy when they find out it's gone.

M: We can't let him win this game. If he loses, he'll have nowhere to run. We'll give him sanctuary in return for everything he knows. I'm putting you in the game replacing someone who's playing for a syndicate. I wish it wasn't the case. I would ask you if you could remain emotionally detached, but I don't think that's your problem, is it, Bond?

Bond: No.

M: Don't worry about getting in touch. We'll know where you are.

Bond: You can stop pretending. You knew I wouldn't let this drop, didn't you?

M: Well. I knew you were you.

In the film *Casino Royale* the well-known catchphrase "shaken, not stirred", which refers to 007's preference for how he wants his vodka martini prepared, is replaced by a detailed order of a drink of his own creation he will name *The*

Vesper, after the beautiful accountant-agent Bond will fall in love with. The recipe is lifted almost verbatim from the novel:

Bond [...] looked carefully at the barman.

«A dry martini,” he said. “One. In a deep champagne goblet.»

«*Oui, monsieur.*»

«Just a moment. Three measures of Gordon’s, one of vodka, half a measure of Kina Lillet. Shake it very well until it’s ice-cold, then add a large thin slice of lemon-peel. Got it?»

«Certainly, monsieur.» The barman seemed pleased with the idea²⁰.

Here is the dialogue in the film, which creates somewhat of an anachronism as Kina Lillet would no longer be available in 2006, because it has not been made since 1985, but re-branded as Lillet Blanc²¹:

Bond: “A dry martini.”

Barman: “*Oui, monsieur.*”

Bond: “Wait. Three measures of Gordon’s, one of vodka, half of Kina Lillet, shake it over ice, then add a thin slice of lemon-peel.”

Barman: “Yes, sir.”

Both in the novel and in the film Bond’s drink formula raises the admiration of Felix Leiter, the CIA operative who on screen is featured as an African-American addressing 007 with the friendly term “brother”, which is completely extraneous to the novel.

Later though, after Bond loses money to Le Chiffre, the tenor of the drink order will be completely different, offering the audience a rare image of an *imperfect* 007, a man who can fail:

Bond: Vodka-martini.

Barman: Shaken or stirred?

Bond: Do I look like I give a damn?

But the passage that actually reveals Bond in all his human vulnerability is the torture scene. In the novel, 007 is sitting on a chair whose cane seat has been cut out, so that “His buttocks and the underpart of his body protruded through the seat of the chair towards the floor”²², with Le Chiffre “tenderising” the secret agent’s private parts with a cane carpet-beater. The villain talks to Bond in a patronizing tone, addressing him as “My dear boy”, which is also the title of the novel chapter. Bond looks completely passive and resigned, as he remains silent and concentrated on the pain to come. The references to the tortures his colleagues suffered from the Germans and the Japanese contextualize the story in the second after-war:

«My dear boy,» Le Chiffre spoke like a father, “the game of Red Indians is over, quite over. You have stumbled by mischance into a game for grown-ups and you have already found it a painful experience. You are not equipped, my dear boy, to play games with adults and it was very foolish of your nanny in London to have sent you out here with your spade and bucket. [...] Where is the money?”

[...]

Bond closed his eyes and waited for the pain. He knew that the beginning of the torture is the worst. There is a parabola of agony. A crescendo leading up to a peak and then the nerves are blunted and react progressively less until unconsciousness and death. All he could do was to pray for the peak [...].

He had been told by colleagues who had survived torture by the Germans and the Japanese that towards the end there came a wonderful period of warmth and languor leading into a sort of sexual twilight where pain turned to pleasure [...].

He opened his eyes a fraction.

Le Chiffre had been waiting for this and like a rattle-snake the cane instrument leapt from the floor. It struck again and again so that Bond screamed and his body jangled in the chair like a marionette²³.

In the movie, the torture scene is lifted from the novel (see Figure 2), though the torture device has changed: Le Chiffre hits Bond with a knotted rope. A carpet-beater would have been conceivably unusual – if not funny – in the 2000s. But the most striking difference from the novel – apart from the torturer’s request of “the password” rather than “the money” – is in the tenor of the conversation between the two protagonists. It is probably in this scene that Daniel Craig most noticeably plays up Bond’s firm self-possession. Telegraph film critic Sukhdev Sandhu described «the testicle scene» as the one in which Bond is «happiest, perversely enough, and most authentically himself»²⁴. Bond is not resigned to undergo the torture and engages Le Chiffre in a dramatic but at the same time witty dialogue, becoming ironical on the awful injuries he is suffering and using humour to *disarm* his opponent as well as, paradoxically, to lower his defences:

FIGURE 2
The torture scene



Le Chiffre: You've taken good care of your body. Such a waste. [*He hits Bond*] You know, I never understood all these elaborate tortures. It's the simplest thing to cause more pain than a man can possibly endure. [*He hits Bond*] And of course it's not only the immediate agony, but the knowledge that if you do not yield soon enough there will be little left to identify you as a man. The only question remains: will you yield in time? I want the money. [*He hits Bond*] Miss Lynd will give me the account number, if she hasn't already. So all I need from you is the password. The password, please.

Bond: I've got a little inch down there. Would you mind? [*He hits Bond*] No! No! No! No. To the right. To the right. To the right!

Le Chiffre: You are a funny man, Mr Bond. [*He hits Bond*]

Bond: Yeah! Yes, yes, yes. [*laughing*] Now the whole world's gonna know that you died scratching my balls.

Le Chiffre: I died?

Bond: Yes. Because no matter what you do, I'm not gonna give you the password. Which means your clients will hurt you down and cut you into pieces of meat while you're still breathing. Because if you kill me there'll be nowhere else to hide.

Le Chiffre: But you are so wrong! Because even after I slaughtered you and your little girlfriend, your people would still welcome me with open arms because they need what I know.

Bond: The big picture.

Obviously, Bond survives the agony thanks to somebody who bursts into the torture room as a sort of *deus ex machina* and kills Le Chiffre. Later, both in the novel and in the film, the legendary womaniser falls in love with Vesper, their passion spiced up with witty dialogues. The following one is from the novel:

Vesper looked at him [Bond] thoughtfully.

"People are islands", she said. "They don't really touch. However close they are, they're really quite separate. [...]"

Bond thought with dismay that she must be going into a *vin triste*²⁵. [...] But suddenly she gave a happy laugh. [...]

Bond laughed, relieved. "Let's join up and make a peninsula", he said²⁶.

A more literal innuendo is uttered by Bond in the film, during his convalescence on the Como Lake:

Vesper: You know, James. If the only thing left of you was your smile and your little finger, you'd still be more of a man than anyone I've ever known.

Bond: That's because you know what I can do with my little finger.

Later 007 will realize Vesper's betrayal. In the novel Bond will find her dead, while in the film he will try in vain to save her life in a frantic sequence shot in Venice. Anyway, 007's last words for her will be the same: "The bitch is dead now", which is also the last line in the novel.

The film, instead, closes with the well-known catchphrase: “The name is Bond. James Bond”, which sounds as the usual proclamation “James Bond will return” made before the credits roll.

The short analysis carried out in the present contribution confirms the extent to which by changing the medium, from novel to film, the same story is necessarily retold from a different viewpoint. In watching the film, the audience is entering into a selective interpretation, the screenwriter’s imaginary, that is separate from his/her own²⁷. It is the film’s screenwriter who selects the scenes in the novel to be portrayed on film, and this challenges, for some critics, the latter’s fidelity to the original work.

A further aspect to take into consideration here is the fact that Fleming’s *Casino Royale* is not a classic, hence the non-attendance of a well-read audience, familiar with the original novel and able to recognize, acknowledge and possibly enjoy the adaptation, makes the comparison with the film more difficult if not totally absent, as the adaptation of this material turns out to be less bothered with questions of fidelity. Indeed, the film features important changes from the novel that serve the purpose to recontextualize a 1953 story in the 2000s, but also to transform a spy story – a largely literary genre – into an action movie, a purely cinematic genre wherein physical action takes precedence in the storytelling, hence a highly visual genre, “depending on lots of fast-paced action and sheer spectacle”²⁸, where the story is *presented* rather than told, leaving little to viewers’ imagination.

These changes, as we have seen above, affect first and foremost the language used by the different characters: stories, including the language in which they are told or presented, change, and change with the people who want to experience them.

Notes

1. Cfr. A. Lycett, *Ian Fleming*, Phoenix, London 1996.
2. Cfr. C. Lindner (ed.), *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*, Manchester University Press, Manchester 2009.
3. J. Otto, *Interview: Campbell on Casino Royale*, in “IGN”, October 19, 2005 <http://www.ign.com/articles/2005/10/19/interview-campbell-on-casino-royale> (retrieved: April 5, 2013).
4. J. Roman, *Director Martin Campbell Talks Casino Royale*, in “MovieWeb”, November 17, 2006, <http://www.movieweb.com/news/director-martin-campbell-talks-casino-royale> (retrieved: April 7, 2013).
5. J. Chapman, *Foreward*, in D. Ferreras Savoye, *The Signs of James Bond: Semiotic Explorations in the World of 007*, McFarland, Jefferson (NC) 2013, p. 1.
6. Cfr. P. Attolino, *Shaken... and Stirred: Different Degrees of Bondness through Discourse Analysis*, in M. Dossena, D. Torretta, A. M. Sportelli (eds.), *Forms of Migrations – Migrations of Forms*, Progedit, Bari 2009.
7. Ferreras Savoye, *The Signs of James Bond: Semiotic Explorations in the World of 007*, cit., p. 5.
8. A. Hitchcock, F. Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, Routledge, London-New York 1984, p. 129.
9. Cfr. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003.

10. Cfr. A. Costa, *Letteratura e cinema: linee di una ricerca in progress*, Working Papers Università IUAV di Venezia, Venezia 2008.
11. Cfr. B. McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford 1996.
12. Cfr. I. Whelehan, *Adaptations: The Contemporary Dilemmas*, in D. Cartmell, I. Whelehan (eds.), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, Routledge, London-New York 1999.
13. J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London-New York 2006, p. 18.
14. Cfr. G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, NJ 1975.
15. The card game featured in the novel was Baccarat, replaced in the film with Texas Hold 'Em as the popular game played in 2000s casinos.
16. The transcriptions were made from *Casino Royale*, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.
17. Cfr. M. A. K. Halliday, R. Hasan, *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*, Oxford University Press, Oxford 1985.
18. I. Fleming, *Casino Royale*, Penguin Books, London [1953] 2006, pp. 22-3.
19. J. Chapman, *Bond and Britishness*, in E. P. Comentale, S. Vatt, S. Willman (eds.), *Ian Fleming and James Bond: the Cultural Politics of 007*, Indiana University Press, Bloomington 2005, p. 129.
20. Fleming, *Casino Royale*, cit., pp. 52-3.
21. Cfr. <http://summerfruitcup.wordpress.com/tag/kina-lillet-substitute/> (retrieved: April 28, 2013).
22. Fleming, *Casino Royale*, cit., p. 132.
23. Ivi, pp. 133-6.
24. C. Higson, *It's got everything you want from a Bond film*, in "The Telegraph", November 17, 2006, <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/3656576/Its-got-everything-you-want-from-a-Bond-film.html> (retrieved: May 23, 2013).
25. The French idiomatic expression *vin triste* describes that melancholy state that some feel as a result of drinking too much.
26. Fleming, *Casino Royale*, cit., pp. 190-1.
27. Cfr. R. Stam, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, in R. Stam, A. Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Oxford 2005.
28. Lindner, *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*, cit., p. 92.

Il didatta, lo sciamano e l'interprete: *Le baccanti* euripidee secondo Luigi Squarzina di Isabella Innamorati

Abstract

The contribution's goal is to piece together the critical analysis project at the root of Squarzina's directorial work on *The Bacchae* staging at Teatro Stabile in Genoa 1969. This preparatory path gives origin to a vast ramification of contacts with artists, organizers, contemporary scholars which led to an extraordinary cultural revolution both as an individual and as a group point of view. Squarzina started an important theoretical reflection about his job in the theatre which is collected in his essay, *The teacher and the shaman* (1969), a milestone for the comprehension of critical directing in the XX century.

Squarzina's interest about ancient civilizations was at the origin of his collaboration with Edoardo Sanguineti (author of the new Italian version of Euripides' theatrical text) and renewed the cultural relation with the Greek philologist Benedetto Marzullo – started in 1958 with the world premiere of *The Misanthrope* by Menandrus – which brought to the establishment of the first graduation programme in Arts, Music and Staging Disciplines at the Department of Humanities in the University of Bologna (1970).

Squarzina e i classici

Dopo anni di perplessità mi sono deciso a tentare la messinscena di una tragedia greca. Questo non significa che il Teatro Stabile di Genova e io ci sentiamo pronti per questo. Siamo convinti che è tempo di cominciare. Come inizio di un nostro “discorso sulla tragedia” abbiamo scelto *Le Baccanti* – l'unica tragedia dionisiaca (una conversazione con Jan Kott ha contribuito a persuadermi a questa scelta)¹.

Con una presentazione difforme per tono e misura dalla maggior parte dei programmi di sala allora in circolazione, Squarzina dotò la regia delle *Baccanti* – 1° marzo del 1968 al Teatro Stabile di Genova di cui era direttore – di un corredo teorico di inconsueta ricchezza problematica, sintomo di un'urgenza di chiarimento. E a evidenziare l'investimento intellettuale operato nello spettacolo, il regista avanzò una ferma dichiarazione d'impegno: avviare operativamente un'organica riflessione sulla classicità, programmando rappresentazioni di tragedie nel repertorio del Teatro Stabile di Genova, per suscitare un rapporto

più autentico e vitale tra il mondo antico e il pubblico contemporaneo³. *Le baccanti* euripidee di Luigi Squarzina non furono certo una mera trasposizione visiva del testo antico, bensì, un'inchiesta serrata sulle origini, sui modi del linguaggio e sul senso dell'arte teatrale³.

Sulla citata "perplexità", d'altro canto, non poteva non incidere un controverso precedente: si trattava del *Tieste* di Seneca, realizzato nel 1953, ai tempi della codirezione della compagnia del Teatro d'Arte italiano con Gassman, primattore e anche autore della traduzione. Il *Tieste* era stato una scommessa rischiosa, perché del filosofo-tragediografo latino si era consolidato il luogo comune della irrepresentabilità e perciò i suoi testi non erano mai stati messi in scena. L'idea era quella di

[...] imprimere allo spettacolo un carattere di meccanicità barbara, consona al mito; trattarne la composizione a blocchi; giocare di simmetrie, di percorsi obbligati, di scatti; farne manifestamente una macchina⁴.

Il *Tieste* senecano di Gassman-Squarzina voleva essere uno studio sulla cupa violenza del mito, trasferendo le composte architetture retoriche dell'autore nelle traiettorie geometriche dei movimenti degli attori e nella modulazione antinaturalistica della recitazione gassmaniana. Lele Luzzati inventò ambientazioni di forte suggestione arcaica, mentre i costumi e il trucco enfatizzavano, nei colori e nelle linee, la natura primitiva delle passioni dei personaggi. Come osserva Claudio Meldolesi:

Avrebbe potuto essere uno spettacolo del fastidio per le forme consuete, sulla linea dei film shakespeariani di Welles (più che – come si disse allora – sulla scorta di Artaud [...]); restò invece un episodio di passaggio, archiviato dalla critica media con un'implicita minaccia di rappresaglie: era inconcepibile che un teatro dell'oligopolio civettesse con le scene sperimentali⁵.

Così, dopo il corrusco e incompreso *Tieste*, vennero *I Persiani* e successivamente il *Prometeo incatenato*, rappresentato nel 1954, ancora con Gassman e Luzzati, al teatro greco di Siracusa nel quadro delle iniziative dell'Istituto nazionale del dramma antico⁶. Questa volta Squarzina si adeguò alle attese della committenza producendo godibili, impeccabili restituzioni sceniche dei testi piuttosto che vere regie critiche. E, una volta imboccata la via del consenso del pubblico, raccolti i frutti gradevoli e generosi di un approccio lieve e intelligente alle tragedie, seguirono le commedie. Ora Squarzina operava in autonomia, dopo essersi sciolto molto burrascosamente dalla compagnia gassmaniana. È la volta di *Le donne al parlamento* di Aristofane (1957) e soprattutto del *Misanthropo* di Menandro (1959), un vero e proprio *scoop* teatrale, un debutto assoluto sulla scena moderna. Il testo del grande autore della *Nea* era stato riscoperto in Egitto l'anno precedente dopo secoli di oblio. Incalzato dall'edi-

tore Einaudi, Benedetto Marzullo stava preparandone la traduzione italiana. Il grecista ricorda di aver raggiunto Squarzina per una consulenza – diciamo così – settoriale, da conoscitore dei problemi di teatro. Infatti:

Per un giovane filologo l'interlocuzione era fatto non più che verbale, necessitato dalla pura comunicazione: il papiro di Menandro, come ogni altro testo classico, ne offriva scarsi, inattendibili segnali. Il regista ne coglieva la ragione drammaturgica, conflittuale. Squarzina leggeva speditamente uno spartito, nelle sue compendiose e tuttavia nitidissime articolazioni performative.

[...] Squarzina decise di metterlo immediatamente in scena: il titolo alternativo del *Dyscolos* (in realtà *Bourru*, alla fine addirittura *bienfaisant*, che anticipava Goldoni, nonché Molière) accendeva gioiose, popolari prospettive. Puntò sull'Olimpico di Vicenza, nato quattro secoli prima per riattivare l'*Edipo re*, lestamente organizzò uno spettacolo dall'ambiguo, scintillante fascino, con un cast eccezionale. Per me, umbratile cultore della "commedia classica", impegnato a tradurre Aristofane (in realtà inscenarlo mentalmente, con il solo ausilio stilistico, ritmico, di sprezzature verbali), l'esperienza fu esaltante: una sorta di iniziazione, assiduamente partecipata⁷.

Ciò nonostante, dopo il *Misantropo*, Squarzina fece passare quasi un decennio prima di tornare alla tragedia antica. Il fattore inibitorio era indotto dall'ambizione di rispondere operativamente alla crisi del teatro di regia. Infatti, già negli anni precedenti al 1968, lo slancio innovativo del teatro di regia si era affievolito a causa della organizzazione farraginosa e della mancanza di trasparenza dei rapporti dei teatri stabili col mondo della politica⁸. La regia divenne ben presto, e siamo già a ridosso del fatidico Sessantotto, oggetto di una violenta contestazione da parte di quanti stavano per diventare i nuovi maestri della ricerca teatrale italiana e internazionale⁹. Squarzina non poteva sbagliare.

Le baccanti di Euripide

La scelta delle *Baccanti* di Euripide – l'unica tragedia greca (di quelle pervenute integralmente) in cui compaia Dioniso nonché l'ultima opera dell'ultimo tragediografo greco – scaturiva dall'interesse del regista per il conflitto tra ragione e mistero, tra la forza ordinatrice dell'intelletto e lo scatenarsi degli istinti, incarnato nei due antagonisti: Penteo, il re di Tebe, che, con la sua morale laica, combatte il contagio di una religiosa follia e Dioniso, il dio dell'Estasi, che ha invaso il paese con le baccanti per diffondervi il suo culto orgiastico. È una tragedia misteriosa e anomala nella produzione di Euripide, che è lo scettico e lo stigmatizzatore delle assurdità dei miti. Proprio Euripide, il più razionalista dei tragediografi greci, si confrontò *in exitu* con il mito di Dioniso e in questa tragedia ne raccontò il trionfo sulle pretese della ragione.

Dioniso, il dio orientale, giunge a Tebe seguito dal corteo delle menadi per iniziare gli Elleni ai suoi misteri. Tebe era la città di sua madre, la mortale Semele, figlia del re Cadmo. Sedotta da Zeus, era rimasta uccisa dalla sfolgo-

rante teofania dell'amante il quale, prima del suo incenerimento, aveva salvato il frutto prematuro di quel tragico amore, Dioniso Zagreo, e lo aveva portato a maturazione cucendoselo nella coscia: questo era il mito. Nel prologo di avvio alla tragedia, Dioniso riepiloga questo antefatto e dichiara di volersi vendicare delle donne tebane e in particolare delle sorelle della madre – fra le quali Agave, madre dell'attuale re di Tebe, Penteo – colpevoli di aver calunniato la memoria della sorella. Per volontà di Dioniso, infatti, le donne tebane sono preda del sacro delirio e si sono rifugiate sul monte Citerone per celebrare i riti in onore al dio dell'ebbrezza. Anche la città si lascia conquistare dal nuovo culto: perfino il vecchio re Cadmo e il sacerdote Tiresia si fanno adepti. Soltanto Penteo resiste, scandalizzato dalla sregolatezza e dalla violenza dei baccanali. Fa arrestare lo straniero – ossia la forma mortale in cui si è nascosto Dioniso – lo interroga con arroganza, lo fa condurre in una stalla, dove si reca per incatenarlo personalmente. Ma Dioniso lo inganna, gli fa vedere miraggi, gli fa compiere atti insensati. Giunge un messaggero che reca notizie straordinarie: le baccanti sul Citerone, battendo il tirso a terra, fanno sgorgare ruscelli di latte, vino e miele dalle rocce. Cantano, danzano e si cibano della carne cruda degli animali che hanno sbranato a mani nude. Invano con i suoi compagni, ha tentato di catturarle: si è salvato a stento dalla loro furia.

Allora Penteo ordina all'esercito di prepararsi a combatterle; ma eccolo di nuovo vittima dell'incantesimo di Dioniso. Ora il re di Tebe vuole vestirsi da baccante e salire sul Citerone per assistere ai prodigi delle donne invasate. È un desiderio fatale: la morte di Penteo è narrata da un secondo messaggero. Salito su di un pino per meglio spiare, viene avvistato dalle baccanti che lo catturano e sbranano. Nel finale, infatti, compare in scena Agave con una testa insanguinata conficcata sulla punta del suo tirso: crede sia di un leoncello mentre è di suo figlio. Cadmo cerca di farla tornare in sé, ma quando ci riesce si spalanca per entrambi un abisso di sventura. Dioniso, assistendo impassibile a quel dolore sconfinato, preannuncia loro un destino di disperazione.

Euripide è ambiguo: non risolve il dilemma se sia giusta o meno l'accettazione del dio; coglie invece la tragicità della sua presenza nella ragione umana. Contraddizione che Squarzina pone al centro di una fitta rete di riferimenti ai temi più scottanti dell'attualità.

Il didatta e lo sciamano

In realtà del testo euripideo poco si parla nel saggio intitolato *Il didatta e lo sciamano*, che è tutto proiettato sui dilemmi del presente contemporaneo. Il contributo va contestualizzato, come si è accennato, nella crisi del teatro di regia, il teatro di cui Squarzina faceva parte e sul quale aveva scritto pagine di fondamentale importanza teorica¹⁰. Nella sua formulazione, "il teatro della regia critica", era una modalità produttiva fortemente connotata dalla razionalità: «Il lavoro del teatro critico [...] è consistito e consiste in una impresa

di carattere razionale [...] condotta dai registi in forme teorico-operative assai varie e a volte opposte fra loro» e al termine di una elencazione storicamente disposta di dodici tipi di regia, invariabilmente introdotti dal termine discriminante della razionalità, si legge: «la razionalità del teatro critico vero e proprio, nell'accezione italiana che propongo»¹¹. Una specificazione insistita, quella della razionalità, ma in quegli anni contraddetta dal risorgente irrazionalismo teatrale di derivazione artaudiana degli spettacoli del Living Theatre e di Grotowski.

Il saggio e lo spettacolo volevano essere, però, una risposta, non una reazione di rigetto: il teatro dei nuovi maestri della scena, infatti, come anche quello di regia, appartenevano entrambi alla genealogia del teatro “in presenza”, dello spettacolo “dal vivo” minacciato sempre più massicciamente – così inizia il saggio squarziniano – dal cinema e dalla televisione, ossia dallo spettacolo riprodotto. Contro questa tipologia di spettacoli, Squarzina rivendicava i valori e la specificità del teatro:

La nostra aspirazione, l'aspirazione del teatro totale odierno, è di riportarci alle tecniche primordiali, di rendere più difficile e meritorio sia per gli attori che per gli spettatori il conseguimento del “sogno divino” tanto desiderato – di recuperare il luogo teatrale come “luogo santo” dove praticare la “incubazione”¹².

Le metafore del “sogno divino” (ossia lo spettacolo offerto dal teatro) e dell’“incubazione” (l'assistenza collettiva del pubblico in platea) – e qui Squarzina si riferiva specificamente al proprio teatro, denominato “teatro totale” – erano il risultato di un'organica sovrapposizione di letture (in cui l'interprete/regista giocava il suo ruolo decisivo), che non separavano, ma anzi tenevano unita la comunità teatrale:

Confrontiamo al “sogno divino guaritore” l'ambizione del teatro totale: un testo “sognato” dal poeta, il quale in parte ne opera lui stesso la “elaborazione secondaria” e in parte ne commette la “elaborazione terziaria” agli interpreti per trascinare e convincere gli spettatori. Già però sono entrati nello schema vari termini retorici, il termine “poeta”, il termine “interprete”, il termine “spettatore”. Ci siamo invece messi a fare del teatro solo in quanto credevamo fin da ragazzi – più o meno esplicitamente, più o meno maturamente – che si dovesse attuare la unità della persona teatrale, per essere traspostati (in sogno, nel parossismo, ecc.) o per risalire coscientemente (nella forma del teatro critico) alla matrice della ispirazione del poeta, e lì attingere anche noi, con lui e grazie alla sua intercessione, all'ur-teatro, allo spunto germinale, alla folgore fecondante della sua fantasia¹³.

Squarzina può offrire una condensazione in schema del teatro totale allo scopo di evidenziare la fortissima tensione che può generare lo spettacolo. Una tensione capace di annientare tutte le barriere temporali e culturali tra le realtà del testo e quella odierna della platea:

Con l'atto teatrale si tratta di mandare in corto, il circuito vita-pagina-scena-pubblico affinché nel lampo si veda chiarissima, per un attimo, la coincidenza assoluta del primo e dell'ultimo termine: dalla vita alla vita, dalla società al pubblico teatrale, dall'inconscio collettivo totale all'inconscio collettivo di gruppo [...]. I termini mediani del circuito, cioè "pagina" e "scena", non sono che momenti dello scatto dialettico¹⁴.

Sovrapponendo questo schema a quello proposto dagli studiosi dello psicodramma, Squarzina ricava la sostanziale coincidenza delle due attività pur così diverse, per evidenziare la finalità catartica implicata tanto nello psicodramma quanto nel teatro totale.

È a questo punto che l'impianto argomentativo si orienta con decisione verso l'analisi del nuovo teatro di derivazione artaudiana prendendo atto dei suoi punti di forza. Squarzina si sofferma, dapprima, su Artaud e in particolare sulle pagine dedicate a un suo progetto di rappresentare proprio il *Tieste* senecano – nel 1932 – poi tramontato. Ne emergono la concezione catartica del teatro e l'invenzione di un linguaggio teatrale rivoluzionario basato sulla crudeltà, con «effetti di sorpresa fisica, dinamismo di grida e gesti violenti, esplosioni visuali». In tal modo il teatro, secondo Artaud, non degradandosi in futile e insensato intrattenimento, può diventare «un atto utile e prendere il valore di una vera terapeutica, come quella in cui le folle antiche venivano ad attingere il gusto di vivere e la forza di resistere ai colpi della fatalità» e Squarzina commenta: «Una intenzione, un risultato francamente catartici»¹⁵.

Perché è appunto questo il primo aspetto distintivo della modernità che discende dalla visione teatrale di Artaud e che si contrappone al modello teatrale di derivazione brechtiana che escludeva l'esperienza di purificazione:

Cosa propone Artaud? «Propongo di ritornare, in teatro, a quella elementare idea magica, ripresa dalla moderna psicanalisi, che consiste, per ottenere la guarigione di un malato, nel fargli prendere l'atteggiamento esteriore dello stato a cui lo si vorrebbe ricondurre».

Anche Brecht propone il ritorno a forme elementari di teatro; ma a quelle forme che, per non essere discese dall'incapsulamento aristotelico della tragedia, lasciano lo spettatore senza consolazione bensì con una corredo gnoseologico che può spingerlo all'azione¹⁶.

Dunque la coppia emblematica del titolo *Il didatta e lo sciamano*, affianca in epigrafe due funzioni del teatro che nella dialettica storica si sono alternate come visioni opposte. Invece, secondo Squarzina, queste due funzioni, che in origine convivevano, oggi dovrebbero tornare a convivere:

Va detto che, invece, in tutte le manifestazioni teatrali o pre-teatrali dei popoli primitivi rappresentazione "didattica" e rappresentazione "esorcistica" sono compresenti. È la storia che ne ha dissociato la possibilità¹⁷.

Per gli uomini di teatro la questione delle origini ha costituito, da sempre, un polo di riferimento essenziale per avvalorare la propria visione. Ecco dunque perché – spiega Squarzina – ogni uomo di teatro, per quanto immerso nella contemporaneità, è sempre indotto a riflettere sulle origini. Così ha fatto anche Richard Schechner (esemplifica Squarzina) studioso ma anche uomo di teatro, sulle pagine della “Tulane Drama Review”, convegno di tutte le voci più importanti e rappresentative della cultura teatrale internazionale contemporanea. Schechner ha contestato l’attendibilità delle tesi della Scuola di Cambridge, indiscusse fino alla metà del Novecento, sulla derivazione della tragedia dai riti di fertilità e dal culto a Dioniso, tesi, peraltro poi sconfessate da contributi di più ampio respiro, come il *Dioniso* di Jeanmaire¹⁸.

Squarzina ha modo, così, di ricostruire la relazione ideologico-culturale che collega il fondatore dell’irrazionalismo a teatro, Friedrich Nietzsche, agli studiosi della Scuola di Cambridge, al decadentismo, alle avanguardie del primo trentennio del Novecento fino ad Artaud. È la tradizione culturale dell’irrazionalismo che, grazie alla neoavanguardia, ha ora riconquistato piena credibilità. La crudeltà artaudiana rifluisce nelle immagini sconvolgenti del nuovo teatro soprattutto come declinazione della coppia vittima-carnefice. È un ossimoro visivo ritornante, a tutte le altezze cronologiche della civiltà teatrale. Facendo propria questa intuizione, Squarzina ne identifica un’incarnazione antica proprio nelle *Baccanti*: Penteo e Dioniso si pongono alternativamente nel reciproco ruolo di carnefice/vittima.

Proprio a questo punto emerge dalle pagine del *Didatta e lo sciamano*, la posizione di Squarzina nei confronti del Living e di Grotowski e del loro irrazionalismo artaudiano: il regista sembra sostenere la necessità di un’apertura verso i nuovi modi espressivi. Come si dirà, le *Baccanti* squarziniane sperimentano anche questa possibilità. Nel saggio, intanto, pur accennando a quelli che il regista considera i limiti di Artaud, soprattutto ideologici, sottolinea il superamento del brechtismo già compiuto dagli spettacoli dei nuovi maestri della ricerca teatrale, caratterizzati dalla *ambiguità corporea* della figura carnefice-vittima e dalla *ambiguità intenzionale* tra profanazione e adorazione.

I risultati clamorosi, esemplari, a cui sono pervenuti sia il gruppo americano che il laboratorio polacco, sono dovuti io credo oltretutto alla preparazione e allo spirito di sacrificio, a questa ambiguità di fondo che fa andare entrambi i gruppi al di là del limite didattico mentre conserva ai loro spettacoli i valori comunicativi e coinvolgenti dell’esorcismo¹⁹.

Squarzina riconosce che la nuova fase storica della guerra fredda, con le sue contraddizioni e le sue inquietudini, i suoi compromessi e le sue oscillazioni, riapre l’ingresso alla visione irrazionalistica. Cita gli appelli alla ragione di intellettuali come De Martino, Dodds, lo stesso Lukács, per ricordare in quali abissi possa precipitare un ingenuo cedimento al potere inspiegabile della na-

tura. Pure l'irrazionalismo, incalza il regista, sembra oggi riaffermare le sue posizioni; resistergli, come Penteo fa nella tragedia euripidea, sarebbe, forse, vera follia.

Nelle *Baccanti* il re Penteo resiste a Dioniso come gli hanno resistito prima di essere invase dal dio vendicativo sua madre Agave e le altre donne di Tebe che ora vagano per i boschi del Citerone in preda al delirio bacchico. Ambiguo ben si sa è Euripide nella sua ultima suprema tragedia; ambiguo, si è già detto, è il suo Dioniso che «ama la pace» e opera «lo strazio», che «libera dal dolore gli sventurati mortali» e chiede sottomissione alla «fede che il popolo semplice condivide e pratica»²⁰.

Le collaborazioni

Il clima di rivolta e contestazione di quegli anni permeò l'invenzione di Squarzina, affinando il suo talento di interprete del testo antico, stimolandolo ad un costante confronto con altri intellettuali, inducendolo a infittire la rete di rapporti e collaborazioni, quasi facendo della sua persona il tramite privilegiato della problematica corrispondenza tra l'antico e l'orizzonte culturale della contemporaneità.

Anche per questo la preparazione delle *Baccanti* fu così lenta e lunga. Iniziò prima del Sessantotto, anche se la prima attestazione documentaria che per ora ho trovato, risale soltanto alla primavera del 1967, all'epoca dell'incontro con Jan Kott, studioso e regista affermatosi nel panorama culturale internazionale per aver proposto una rivoluzionaria interpretazione delle opere shakespeariane²¹. Nei giorni dell'incontro con Squarzina, Kott stava preparando un nuovo saggio con la medesima prospettiva critica attualizzante del saggio shakespeariano, ma incentrato sulla tragedia greca, che non sarebbe uscito in Italia prima del 1977 con il titolo *Mangiare Dio*²². La conversazione con Kott, narra Squarzina, era avvenuta a Tel Aviv durante un convegno dell'International Theatre Institute. Ritengo che la tensione attualizzante del conflitto tra ragione e mistero, fattore qualificante delle *Baccanti* squarziniane, fu anche frutto della rimeditazione della conversazione con Jan Kott. Un'altra tappa rilevante di questo lungo percorso preparatorio è riconoscibile nella conferenza preparata da Squarzina per Vladimiro Dorigo, allora direttore del Festival internazionale del teatro di prosa della Biennale di Venezia. Proprio mentre stava studiando *Le baccanti*, Dorigo chiese a Squarzina «di scrivere una relazione sullo psicodramma e le tendenze misteriche del teatro contemporaneo»²³. Fu l'occasione per compiere una riflessione organica e complessiva sulle nuove tendenze del teatro contemporaneo e sui loro protagonisti. Proprio a proposito delle *Baccanti* il regista ha affermato:

Molti spunti, molte idee per il teatro vengono dunque dall'esterno; infatti, se nell'ambito della scrittura tutto emerge dall'interiorità dell'autore, quando si passa alla dimensione dell'interpretazione, l'artista raccoglie linee, tendenze, forze che gli girano

intorno, che sente convergere, volontariamente oppure no, su di sé e alle quali non può sottrarsi²⁴.

Anche nella condotta dello spettacolo Squarzina declinò in modo inedito la responsabilità della regia. Accusato, più o meno a ragione, di essere un regista despota, fautore dell'autorità assoluta, nella fase di allestimento delle *Baccanti* Squarzina sembrò recepire l'indirizzo nuovo dei tempi, il fascino del lavoro collettivo.

Nella serie delle collaborazioni merita assegnare particolare rilievo al traduttore: Squarzina, evidentemente insoddisfatto dei testi delle edizioni italiane euripidEE pur insigni, ma teatralmente inerti, decise di commissionare una nuova traduzione. L'importanza della traduzione era per lui «fondamentale, poiché è il veicolo della comunicazione e i traduttori hanno diritto a un chiaro riconoscimento»²⁵ e a proposito dei passaggi che condussero all'individuazione del traduttore e del musicista delle *Baccanti* ricorda:

Questa regia si fondava sui mezzi che opponessero razionalità a irrazionalità; parlai al DAMS con Giuliano Scabia, il quale mi consigliò di scegliere come traduttore Edoardo Sanguineti; quest'ultimo mi suggerì di affidare la musica a Franco Donatoni. Sanguineti fece una traduzione usando pochissime parole, intuendo l'importanza del lessico ridotto e creando un'ossessione verbale. Le musiche di Donatoni, a loro volta, non erano vere musiche: lavorò un mese con il coro e creò una sovrapposizione, un intreccio di sillabe, di vocali. Non c'era una sola nota prodotta da strumenti musicali: dunque si trattava di un lavoro molto complesso che fece disperare le attrici del coro²⁶.

La cerchia delle collaborazioni si costruì, insomma, a partire da un'altra costellazione *in fieri*, il DAMS dell'Università di Bologna, inaugurato ufficialmente nel 1970. Il traduttore del *Dyscolos* del 1959, infatti, Benedetto Marzullo, trasferitosi in quella università nel 1967, era da allora impegnato nella creazione di un nuovo corso di studi universitario incentrato sulle arti, la musica, lo spettacolo.

Mi fu affidata (con irridente sfida) la direzione di un Istituto di studi musicali e teatrali: il Consiglio di Facoltà stava per sopprimerlo, fallimentare come appariva all'Archeologo che lo guidava, ai difensori della conservazione che l'avevano tollerato. [...] Per le sorti dell'Istituto, non restava che operare concretamente, non limitarsi (nel migliore dei casi) a promuovere interesse e cultura narcisistici. Meritava un assetto disciplinare e didattico del tutto pari a quello, di cui si giovavano, da von Humboldt in poi, tutte le Università del mondo. Lo stravagante progetto del DAMS (notoriamente l'acronimo, fortuito, di Corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo) non sarebbe sorto senza l'apporto, in realtà l'appassionata identificazione, culturale e sperimentale, di Luigi Squarzina²⁷.

A Bologna, in quella cerchia, c'era Giuliano Scabia, un'altra figura importante del nuovo teatro, che consigliò Squarzina di rivolgersi a Edoardo Sanguineti,

già famoso come poeta e intellettuale d'avanguardia del Gruppo 63. Questa traduzione riscosse il consenso universale della critica e del pubblico, al punto da venire subito ripubblicata dall'editore Feltrinelli, con la prefazione di Umberto Albini.

[...] le buone versioni di Euripide in Italia si possono contare sulle dita: la maggior parte dei traduttori sembra confondere banalità e immediatezza, manierismo e compostezza classica [...]. Tra le poche eccezioni al mal comune, *Le baccanti* nella resa di Edoardo Sanguineti [...] la sua partecipazione di militante alla vita culturale, la sua robusta preparazione di studioso gli hanno permesso di accostarsi con intelligenza, anche provocatoria, e con finezza, a un testo assai arduo²⁸.

Stile sostenuto ma linguaggio semplice, densità espressiva (capace di riecheggiare la suggestione del mistero arcaico e del rito dionisiaco), ma senza concessioni all'accademismo classicistico: una versione dallo stile essenziale, energico eppure di veloce accessibilità. Ad esempio, proprio all'inizio, Dioniso viene qualificato da Euripide con un appellativo che Sanguineti traduce con "il dio dello strepito" e non "Bromio", come si leggeva in altre traduzioni in cui si dava per scontato che il lettore/spettatore riconoscesse immediatamente nell'epiteto onomatopeico della tradizione, il dio Dioniso.

L'intrecciarsi delle collaborazioni si estese al campo musicale, quando Squarzina decise di creare un apposito testo musicale per la rappresentazione. Lo stesso Sanguineti suggerì al regista di rivolgersi a Franco Donatoni, che a proposito dell'avventura teatrale delle *Baccanti* ha lasciato un interessante ricordo:

L'attenzione di Squarzina era rivolta ai cori, e l'accordo non fu difficile quando si trattò di escludere subito qualsiasi recupero di melopee flauteggianti e di limitare il più possibile gli sfondi sonori come panorami acustici dell'azione. Si trattava dunque di produrre la maggior parte di suono sulla scena, ma soprattutto di sonorizzare, mediante una sorta di orchestrazione estemporanea, i testi corali, differenziando la struttura drammatica del parodo e degli stasimi con differenti tipi di articolazione della materia verbale: dal rumore, attraverso l'emissione consueta, sino alla semplice vocalità del suono intonato²⁹.

Lo spettacolo, infatti, si servì esclusivamente di voci e strumenti ritmici, rumori, fischi, ma nessuna melodia o armonia strumentale.

Squarzina si assicurò, infine, la fondamentale collaborazione di Gianni Polidori, un grande scenografo, con cui collaborava spesso allo Stabile di Genova in alternanza con Gianfranco Padovani. «La regia – ha affermato molto a posteriori Squarzina – non è quella pratica individuale, personale e monocefala che solitamente si intende, essa è al contrario, un'arte a più mani, un'arte che si nutre di più contributi»³⁰.

Lo spettacolo

Nella visualizzazione del conflitto euripideo tra forme della ragione (società, gerarchie, codici, chiese, città, scienze) e quelle dell'irrazionale (i riti segreti, il delirio sacro, l'abbandono ai sensi, l'ambiguità di Dioniso) Squarzina progettò uno spettacolo contraddistinto da immagini fortemente contrapposte.

[...] La scenografia di Gianni Polidori si presenta bipartita, con una parte superiore costituita da una ragnatela di plastica tutta buchi – luogo della razionalità, nel quale si muove Penteo, – cui si contrappone l'insieme di cubi e cilindri mozzi disposti sulla ribalta a rappresentare il buio regno degli istinti in cui agiscono le baccanti³¹.

Dove la contrapposizione tra il velario in plastica dello sfondo e le forme scure volumetriche del proscenio rinviavano con ambivalenza sia all'arcaica Tebe sia alla metropoli contemporanea. Descrivendo questa scenografia i critici si sforzarono di interpretare il simbolismo di un inquietante enigma. Per Alberto Blandi, ad esempio:

[...] il nero e pietroso sipario si alza sulla luminosa scena di Polidori: qualcosa di mezzo tra un laboratorio scientifico, un'officina e la struttura ingrandita di una cellula³².

L'intreccio, cioè, dei rapporti tra tecnologia, macchina e organismo vivente, tra la scienza e il misterioso funzionamento della natura nei suoi elementi basilari e primordiali. Per Aggeo Savioli, invece: «Gianni Polidori ha disegnato l'ampio fondale come una gran ragnatela o un groviglio di visceri incerati, strappati, dall'inquietante allusività»³³. Allusività ad Artaud, si direbbe in tal caso. O, infine, Bruno Schacherl: «La scena e i costumi di Gianni Polidori, la prima costituita da brandelli di plastica dilaniati come una ragnatela di epiteliumi umani, i secondi ridotti a un astratto e funebre gioco di colori chiassosi e di forme corporali»³⁴ con un rinvio interno al testo euripideo e più precisamente al dilaniamento rituale e effettivo che la madre Agave compie sul corpo del figlio.

Non meno decisivo fu il contributo dei costumi, sempre di Gianni Polidori, che avevano il compito di significare con immediatezza il rinvio alla contemporaneità. Le tredici coreute, in particolare, erano vestite con minigonne, pantaloni attillati, magliette dai colori sgargianti e fantasie a fiori per richiamare inequivocabilmente la voga hippy degli anni Sessanta.

Quando, allo spegnersi delle luci in sala e prima ancora che si alzi il sipario, il Coro delle baccanti ci si presenta in baldanzosi panni contemporanei – pantaloni di foggia diversa, tute attillatissime, minigonne con molti fiori e colori – abbiamo già la chiave per entrare nella dimensione propostaci: più che al vino, a questo suo dono consolatore, le seguaci di Bacco paiono in preda a droghe e allucinogeni, i quali ne eccitano la furia erotica, ma soprattutto le tendenze protestatarie – come qualcuno direbbe oggi – eversive, distruttive. Catafratti in abiti di società (e dal taglio più nuovo o rinnovato),

Penteo, Cadmo (l'indovino Tiresia, nella sua breve apparizione, indossa una nera veste talare) sono la vivente incarnazione di un "sistema", pur se questo (è il caso di Cadmo appunto) si dimostra talvolta pronto a concessioni opportunistiche o addirittura disposto a lasciarsi travolgere dalla ondata orgiastica³⁵.

Squarzina inventò una muta premessa al *Prologo* recitato da Dioniso. Assegnandogli il ruolo fondamentale di dare effettivo inizio alla rappresentazione, Squarzina presentò agli occhi del pubblico l'immagine dell'oggi. Tredici giovani donne (*hippies?* femministe? rivoluzionarie?) prendevano posto sul palcoscenico: le nuove baccanti. Fu una scena suggestiva e sorprendente per il pubblico di allora. Il Coro costituiva, in effetti, l'elemento di maggior interesse della rappresentazione. Dalla coppia artaudiana vittima/carnefice e dalla crudeltà discendeva l'interesse di Squarzina per un'interpretazione estremamente fisicizzata del coro (esplosioni di energia, movimento scenico incessante, violenza fonica, comunicazione per tramiti non razionali), realizzata principalmente mediante il dinamismo instancabile delle Baccanti. Tramite il coro Squarzina sperimentò le possibilità espressive del corpo danzante e della voce come pura potenza sonora.

Al gruppo delle Baccanti, il regista contrappose i singoli personaggi, in prevalenza maschili, anch'essi abbigliati con costumi della contemporaneità, ma prevalentemente scuri, tranne Dioniso. Gli abiti di Penteo, Cadmo suo avo, Tiresia l'indovino, quello delle guardie, dei servi, del messaggero si conformavano all'abbigliamento degli uomini della politica, della finanza, delle istituzioni, effigi del mondo della civiltà, con le sue norme, le sue carceri e anche la sua cedevole ideologia. Il conflitto metastorico tra natura e civiltà, tra mistero e legge, istinto e ragione, non poteva profilarsi in modo più evidente. Anche la gestualità e la mimica giocarono un ruolo decisivo in tal senso:

Si faccia attenzione a come il regista scompone e ricomponne il coro in elaborate figurezioni, come stravolga i corpi e le voci in senso antinaturalistico, come riempia la sala di strida, di clamori, di tambureggiamenti sino a creare una tensione che non si allenta quasi mai (e lo spettatore sembra sopportarla: due ore di spettacolo senza intervallo), ma che avrebbe forse bisogno di un diverso spazio scenico per raggiungere la sua pienezza. Si tenta, forse con troppa cautela, di riversare il coro in platea: ma qui un teatro in pista, o che comunque avvolga materialmente il pubblico, troverebbe una ragione di essere³⁶.

Dove la proposta per uno spazio diverso da quello del palcoscenico all'italiana, quale era la Sala Duse, lascia trasparire il magnetismo esercitato sullo sguardo del pubblico dai tracciati avvolgenti delle danze del Coro.

Il centro gravitazionale di queste *Baccanti*, il loro tratto più suggestivo e insomma l'elemento fondamentale del loro successo, sono in quanto di sperimentale esse contengono (lo stesso Squarzina vi fa cenno, parlando di "spettacolo nello spettacolo"): il

Coro soprattutto diventa un fertile terreno di esercitazioni mimiche e fonetiche; dove si ritrovano tracce del Living e del teatro orientale, giapponese in particolare (per il filtro del cinema, diremmo), ma anche si avverte una certa autonomia e caratterizzazione d'indirizzo cui non dovrebbe essere estranea, ad esempio, la presenza del musicista Franco Donatoni tra i collaboratori, oltre a quella già citata di Sanguineti³⁷.

Il coro disponeva, come si è accennato, della complessa partitura sonora inventata da Donatoni, fondamentale guida sonora della composizione ritmico-gestuale. Queste menadi contemporanee interpretavano la frenesia del rito bacchico con stupefacente energia, richiamandosi alle innovazioni degli spettacoli di Grotowski e del Living, di Meredith Monk: gli ideali interlocutori con cui il regista sembrava volersi confrontare.

All'instancabile dinamismo del coro, corrispondeva, per contrasto, la staticità della recitazione dei personaggi, intenzionalmente modellata sullo standard dello spettacolo teatrale corrente, con l'implicito allarme, da parte del regista, dell'incombente declino di questa tradizionale modalità professionale. Unica eccezione Agave, interpretata da Lucilla Morlacchi, impegnata in una parte difficile qual era quella della madre-assassina. Quel terribile riemergere alla coscienza fu recitato con un'intonazione antinaturalistica molto audace, artaudiana. Per Blandi, Morlacchi otteneva «effetti impressionanti»³⁸, mentre Aggeo Savioli le riconosceva perizia e bravura benché fosse

costretta a cimenti assai “crudeli” (e tutto sommato striduli) nella prospettiva della rappresentazione, la cui arditezza risulta quasi sempre controllata da un atteggiamento di consapevole distacco, dove non guasterebbe nemmeno una ulteriore dose d'ironia³⁹.

Lo spettacolo del Teatro Stabile di Genova nel marzo 1968 costituì, dunque, il primo segnale del rinnovato interesse della cultura teatrale contemporanea per *Le baccanti*. Ebbe, infatti, una risonanza molto significativa nel mondo teatrale. Come ha osservato Cesare Molinari nel 1994:

Luigi Squarzina ha messo in scena *Le baccanti* nel 1968, una data piena di risonanze. Non so da quanto tempo l'ultima tragedia di Euripide mancasse dalle scene. So però che da quel momento abbiamo assistito a una sorta di intenso *revival* di questo testo discusso e misterioso: ha cominciato Schechner l'anno dopo, con il rifacimento intitolato *Dyonisus in 69*; poi sono venute le interpretazioni di Giancarlo Sbragia a Siracusa, di Salvat a Barcellona, di Tavora a Siviglia, di Grüber a Francoforte, di Adrien a Parigi, di Ronconi a Vienna. E quest'anno a Firenze, Barbara Nativi ne ha fatto materia di un saggio che si è risolto in una vera e significativa messa in scena.

A Squarzina va dunque riconosciuto il ruolo di precursore, che ha saputo cogliere la scottante attualità del testo esattamente nel momento che si nutrivano di millenaristiche visioni di un'imminente rivoluzione politico-sociale, ma che comunque ha saputo produrre un importante e significativo rinnovamento del costume⁴⁰.

Ma *Le baccanti* di Squarzina furono, in realtà, molto di più di uno spettacolo innovativo. Le *baccanti* mostrarono la nuova intuizione della forma tragica: liberata dal pregiudizio classicista di una falsa armonia, la greicità si rivelava come luogo del mistero, delle magiche forze oscure, dell'eros ambiguo e della violenza. In sintonia con la temperie culturale dei loro anni esprimevano, col linguaggio della scena, l'ingresso dell'irrazionale nel mondo, il suo effetto trasformante all'interno dello spazio regolato della città e dell'ordine maschile. Dioniso dissolve le false certezze: è il teatro che obbliga il mondo a deporre la maschera. Nell'antitesi estrema fra Penteo e Dioniso, Squarzina lesse l'epifania archetipica di un medesimo conflitto manifestatosi con parole e volti diversi nel corso di tutta la storia della civiltà teatrale occidentale.

Nell'atto di interpretare il testo antico per scoprirne significati validi per l'oggi, la regia critica riaffermava le ragioni della propria investitura:

Perché la rivalutazione dell'interpretare operata di recente dalla ermeneutica interessa centralmente il nostro lavoro, di noi che stiamo-in-mezzo, *inter-pres*⁴¹.

Note

1. L. Squarzina, *Il didatta e lo sciamano*, in *Le Baccanti di Euripide*, Quaderni dello Stabile di Genova, n. 12, Genova 1968. Il saggio è stato pubblicato in L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, il Mulino, Bologna 1988, p. 19 (edizione da cui si cita). Di recente il saggio è stato riedito anche in L. Squarzina, *La storia e il teatro*, a cura di E. Testoni, Carocci, Roma 2012, p. 151.

2. Squarzina è stato direttore dello Stabile genovese dal 1962 al 1976. Una costante del suo lavoro, secondo Paolo Puppa, «è il tentativo di costruire una tradizione. La somma degli spettacoli dovrebbe formare una sorta di repertorio ideale per un pubblico culturalmente impegnato». Cfr. P. Puppa, *Squarzina e la sua scena*, in L. Colombo, F. Mazzocchi (a cura di), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1996, p. 23.

3. *Le Baccanti* di Euripide, traduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luigi Squarzina, scene e costumi di Gianni Polidori, musiche di Franco Donatoni. Tecnica del movimento: Gilbert Canova. Regia assistente: Marcello Aste. Personaggi e interpreti: *Dioniso* Giulio Brogi; *Tiresia* Guido Lazzarini; *Cadmo* Vittorio Sanipoli; *Penteo* Omero Antonutti; *Un servo* Gianni De Lellis; *Un pastore* Giampiero Bianchi, Antonello Pischedda, Maggiorino Porta; *Un messaggero* Nando Gazzolo; *Agave* Lucilla Morlacchi. Coro delle baccanti: *Corifea* Carmen Scarpitta; *Prima Baccante* Maria Teresa Bax; *Seconda Baccante* Maria Grazia Grassini. *Le Baccanti*: Lu Bianchi, Carla Bolelli, Carla Cassola, Simona Caucia, Sara Di Nepi, Antonietta Forlani, Ilaria Guerini, Janine Hendy, Luciana Negrini, Cecilia Todeschini. Produzione: Teatro Stabile di Genova. Prima rappresentazione: Sala Eleonora Duse, 1° marzo 1968.

4. *Tieste* di Seneca, riduzione italiana di V. Gassman, introduzione di E. Paratore, note per la regia di V. Gassman e L. Squarzina, Cappelli, Bologna 1953.

5. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008² (1 ed., Firenze 1984), p. 509.

6. Per una cronologia degli spettacoli classici messi in scena a Siracusa dall'INDA si veda: G. Bordignon, *Musicista poeta danzatore e visionario*. *Forma e funzione del coro negli spettacoli classici al teatro greco di Siracusa (1914-1948)*, in "I Quaderni di Dioniso", n. 3, n.s., 2012; A. Pedersoli, *Inda Retroscena: Baccanti di Euripide al Teatro greco di Siracusa*, "Dioniso", n. 2, n.s., 2012.

7. B. Marzullo, in C. Meldolesi, A. Picchi, P. Puppa (a cura di), *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 37 e 38. Il cast del *Misantropo*

era composto da: Eros Pagni, Michele Riccardini, Luca Ronconi (allora soltanto attore), Nino Del Fabbro, Tino Buazzelli, Clara Vinci, Edoardo Toniolo, Gastone Moschin, Mario Scaccia, Franco Parenti, Giusi Raspani Dandolo, Raffaele Giangrande. Scene e costumi di Corrado Cagli. Musiche di Fiorenzo Carpi. Azioni mimiche di Rosita Lupi. Traduzione di Benedetto Marzullo. Regia di Luigi Squarzina. Vicenza, Teatro Olimpico, 4 settembre 1959.

8. Sulla parabola della regia in Italia cfr. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.; P. Bosisio (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori Università, Milano 2003; U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia*, Carocci, Roma 2004; F. Perrelli, *La seconda creazione*, UTET libreria, Torino 2005; R. Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari 2006.

9. Sui nuovi maestri del teatro di ricerca degli anni Sessanta cfr. S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Kappa, Roma 1983 e *La neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, vol. III, 2001, pp. 703-36; M. De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Bompiani, Milano 2005; F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2007.

10. L. Squarzina, *La pagina e la scena*, in "Nuova Corrente", n. 39-40, 1966; Id., *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in A. Caracciolo (a cura di), *Problemi del linguaggio teatrale*, Edizioni del Teatro di Genova, Genova 1974; Id., *Regia*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, Appendice IV, 1961-1978, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1981. Questi saggi sono, infine, confluiti in: Id., *Da Dioniso a Brecht*, cit.

11. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi*, cit., p. 387. Per la discussione delle posizioni teoriche di Squarzina si veda Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., *passim* e in particolare p. 261.

12. Squarzina, *Il didatta e lo sciamano*, cit., p. 20.

13. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, cit., pp. 20-1.

14. Ivi, p. 21.

15. Ivi, p. 23.

16. Ivi, p. 26.

17. *Ibid.*

18. H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Einaudi, Torino 1972² (ed. or. Payot, Paris 1951).

19. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, cit., p. 37.

20. Ivi, p. 40.

21. J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2004 (ed. or. Varsavia 1961).

22. Il saggio uscì dapprima in inglese: J. Kott, *The Eating of the Gods*, Random House, New York 1973. La prima edizione italiana fu: Id., *Mangiare Dio*, il Saggiatore, Milano 1977. Quella più recente: Id., *Divorare gli dei*, Bruno Mondadori, Milano 2005. Merita rilevare che il saggio che dà il titolo a tutto il volume è appunto quello dedicato alle *Baccanti*. La tragedia vi viene citata nella traduzione di Edoardo Sanguineti, ossia la traduzione stilata su commissione di Luigi Squarzina in occasione dello spettacolo al Teatro Stabile di Genova.

23. Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 243. La relazione fu pubblicata sulla rivista della Biennale: L. Squarzina, *Cruauté, esorcismo, psicodramma nel teatro d'oggi*, in "La Biennale di Venezia", 63, 1968. Per le rielaborazioni e pubblicazioni successive si veda *supra* nota 1. Vale la pena ricordare (anche per verificare lo spessore dei sodalizi intellettuali di Squarzina) che Jan Kott si preoccupò di dare circolazione internazionale alla relazione veneziana di Squarzina facendola pubblicare in inglese: L. Squarzina, *Total Theatre: Cruelty, Exorcism, Psychodrama*, in *From an ancient to a modern theatre*, edited by R. G. Collins, University of Manitoba Press, Winnipeg 1972.

24. Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 243.

25. Ivi, p. 263.

26. Ivi, p. 237.

27. Marzullo, in Meldolesi, Picchi, Puppa, *Passione e dialettica della scena*, cit., pp. 38-9.

28. U. Albini, *Prefazione a Euripide, Le baccanti tradotte da Edoardo Sanguineti*, Feltrinelli, Milano 1968, p. 18.

29. F. Donatoni, *Penteo o dell'apparenza*, in Meldolesi, Picchi, Puppa, *Passione e dialettica della scena*, cit., p. 168.

30. Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 237.
31. M. Cambiaghi, *La messinscena del teatro antico*, in Colombo, Mazzocchi, *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 34.
32. A. Blandi, *Un moderno allestimento della tragedia greca "Le baccanti" di Euripide a Genova con gli abiti fioriti degli hippies*, in "La Stampa", 2 marzo 1968.
33. A. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, in "l'Unità", 5 aprile 1968.
34. B. Schacherl, *Baccanti hippies*, in "Rinascita", n. 11, 15 marzo, 1968. Si legge anche in Id., *Il critico errante*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 193.
35. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, cit.
36. Blandi, *Un moderno allestimento della tragedia greca*, cit.
37. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, cit.
38. Blandi, *Un moderno allestimento della tragedia greca*, cit.
39. Savioli, *Le baccanti in rivolta attaccano la tradizione*, cit.
40. C. Molinari, *Cleverness is no wisdom. La saggezza delle "Baccanti"*, in Meldolesi, Picchi, Puppa, *Passione e dialettica della scena*, cit., pp. 307-14, p. 307. Sulle rappresentazioni classiche nel teatro di ricerca si veda: A. Cascetta, *Il mito secolarizzato. La scena degli anni Sessanta fra ideologia politica e utopia antropologica*, in *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e pensiero, Milano 1991, pp. 67-115.
41. L. Squarzina, *Premessa*, in *Da Dioniso a Brecht*, cit., p. 8.

O'Neill's *Long Day's Journey into Night* on the Romanian Stage: Valorizing the Performance Potential in Production History

by *Adriana Carolina Bulz*

Abstract

This paper deals with the continuing dialogue between dramatic text and audience, while resorting to the tenets of reception theory. I have focused on the moral issues resulting from the unfolding of dramatic action in Eugene O'Neill's *Long Day's Journey into Night* and analyzed the ideological implications of performance in the course of this play's stage history in Romania.

According to Herbert Blau, the function of the theater in ancient culture was coextensive with that of society, while nowadays the theater is «a dissociated and eccentric event»¹. «Indeed, for O'Neill's Romanian audiences in the past, attending an O'Neill performance usually constituted a form of community, whose members shared certain assumptions and had common expectations, since “the audience is not so much a mere congregation of people as a body of thought and desire” whose response is initiated and precipitated by the play, as a “consciousness constructed”, something that “postulates itself and unfolds in response”»².

The contemporary lack of substantial staging of O'Neill's plays in Romania can be considered a damaging absence in our cultural fabric, while the censorship to which O'Neill's plays have been subjected along the course of history is obviously a form of ideological abuse since «making theater without regard to a public is not only solipsistic but immoral» (Strehler)³. Indeed, one may choose to consider the present day disinterest in renewing the transatlantic connection of O'Neill's drama to our stage as yet another form of censorship, generated by the post-revolutionary cultural “libertinage”⁴ and accompanied by the vulgarizing of “performance” and the phenomenon of artistic opportunism. In the present article I will discuss the reception history of O'Neill's masterpiece – *Long Day's Journey into Night* – in Romania and attempt an evaluation of the various concretizations of this drama in performance, including a discussion of their effect on the respective audiences. Eventually, I would

like to argue in favor of the contemporary possibility of yet another staging of this drama – or of other plays by O'Neill – on the Romanian stage.

The “aesthetics of reception” as expounded by Hans Robert Jauss in the essay *Literary History as a Challenge to Literary Theory* (1970) offers an interpretative frame for the history of performance as well as for literary history, viewing it within the horizon of a continuous dialogue between work and audience, which mediates between «passive reception and active understanding, experience formative of norms and new production»⁵. In this light, the drama critics may be seen as the “receptive readers” who analyze the various concretizations of the plays against the background of the expectation horizon of their times. From the beginning, reception theory evinces a preoccupation with the pragmatic, communicative side of aesthetic experience. While for Jauss, the communicative function of literature resides in providing patterns of aesthetic identification for the audience, Wolfgang Iser focuses on the communication gap at the level of form or content, turning artistic enjoyment into a blank-filling activity which sends the reader/spectator on a quest for the answers to implied (dramatic) questions. In order to explain the paradoxical engagement exacted by “reading” a performance, it would be useful to transfer to the theater frame Iser’s notion of “negativity” in literature – an unformulated double of the text, identified with the «basic force in literary communication» – a sort of «deep structure of the text»⁶. The presence of negativity can be felt at the level of content in dramatic literature – its manifestations, the multiple misfortunes and failures that plague the heroes, forcing the reader/spectator to ideate the “hidden cause” of their suffering – thus, negativity appearing as the textual mystery suggesting life’s mysterious complexity. As the «non-formulation of the not-yet comprehended», negativity in the text/performance enables the reader/spectator to transcend both the fictional and the real world and to «formulate the cause underlying the question of the world»⁷. A sort of reading between the lines, negativity is linked to the moral we should derive from all fiction, whose didactic purpose is particularly present in modernist literature⁸. Moreover, the “absent presence” of negativity allows for the image-making activity of the reader, for the openness of the text that requires reading/performing.

In his study, *Culture and Society*, Williams insisted on the need of a society to make its own cultural meanings through the creative agency of individual responses, while preventing the crisis of understanding by a commonality of effort and a respect for tradition. As a consequence, the role of intellectuals (drama critics, directors, stage designers and actors) would be to commend to public attention only those facts that can be successfully grafted onto the spirit of a particular community, in order to produce significant development through performance. The role of art in society would therefore be to communicate with the public, constituting itself into a repertoire of shared values and a platform for debate – a role which O'Neill’s plays undoubtedly played

at the peak of their reception history in Romania and elsewhere and could still be able to play, as I would like to argue. In terms of dramatic challenge, modernist plays expose «a sense of some originary rupture as the generic source of the theater, which could only be rectified to the extent that it was taken into account»⁹. Similarly, O'Neill's plays can be said to expose their negativity by reflecting a broken world and attempting to understand the cause of this rupture, since «to the degree that it [the rupture] is taken into account, the world is subject to change»¹⁰.

The pathetic and emotional side that distinguishes O'Neill's theater from that of later representatives of American drama represents the element of appeal that contributed most to O'Neill's success on the Romanian stage, a success that will never be equaled by his successors. O'Neilleian drama remains lodged in the Romanian theater memory as both melodramatic and tragic, an oscillation that provoked heated debate in literary circles but had a profound and lasting impact on O'Neill's audiences world-wide. An incorporation of the cultural "otherness" of O'Neill's performances along the historical decades starting from the 1940s, indicates the dialogic openness and expansion of Romanian culture, a process of evolution whose end-result is a more mature and refined intellectual perception. Regarding the literary challenge of O'Neill's dramatic universe, Romanian drama reviews mention several features that distinguish it and confer upon it the authority of an American artistic landmark: authentic humanism, lucid and objective analysis, psychological realism, pathos and the force of the debate over existential problems. A master of theatrical construct, O'Neill exposed the link between objective reality and the inner world, ignoring the limits of time and space. In his search for grasping the mystery of the human soul, he experimented with various methods, «explaining the unexplainable, undoing the spiritual mechanism, remaking on stage the *feeling-thought-word* process, dissecting every fiber of the human being»¹¹. As a result of this quest, the answer he arrived at in his last play (*A Moon for the Misbegotten*) is not a transcendental one, nor is it subjective or trifling, but commonsensical: it is the consequence of their deeds that poisons people's existence.

If, for the Romanian theatrical environment, O'Neill's melodramatic structures were highly appealing in the inter-war period as was the impact of psychological theater later on (elements of public attraction to which the aura of the "anglo-saxon" culture and – during communist times – of the "American" glitter were added), for the theater connoisseurs of Western Europe O'Neill's impact was less dazzling perhaps. His first plays to reach the continent – *Anna Christie*, *The Emperor Jones*, and *The Hairy Ape* – made an impact especially through their expressionistic features and due to the associations that foreign critics were able to make with their own national playwrights (the Germans initially saw O'Neill as an emulator of Hauptmann, the Irish as an emerging artist infatuated with Synge, while the French successively failed to perceive his "charms"). For the Europeans at large, O'Neill remains the American fa-

ther of modern drama, much indebted to the culture of the older continent. However, for the British at least, O'Neill's works opened up new artistic possibilities as they inspired their own playwrights to create excruciatingly sincere drama, that shook the foundations of society.

Perhaps the greatest value of O'Neill's tragedies lies in the appeal of their characters, who are inextricably linked with their environment and yet manage, somehow, to rise above material considerations and move our souls by the sheer force of their spirit. Therefore, I consider that the most frequently used modality of identification is the sympathetic one, with instances of cathartic effect – when the two antagonistic sides of the divided natures clash and consume each other and the paradoxical situation flares up and nearly destroys the fabric of reality. The result is, not infrequently, a purging of emotion. In some cases, however, we encounter the ironic modality – when the spectator feels jolted in his comfortable seat by expressionistic outbursts. But characters from naturalistic, well-made dramas such as *Long Day's Journey into Night* also have their expressionistic moments, especially when they recite poetry that illustrates their existential attitudes. I consider this use of poetry-in-the-text extremely fit for increasing the tragic potential of the drama, by deepening the lyrical note of the action. And if we consider the fact that these characters recite poetry that encapsulates our common sorrows, than indeed we might be even more deeply moved by their suffering¹². Thus, the dramatic resources of negativity in the text have a cathartic potential, leading to profound reflection on the fate of mankind.

In analyzing the play's reception, critic Ileana Popovici expressed her conviction that the public was attracted by the deeper significance of the drama and not by its superficial negative vision, focusing on the misery of alcoholism and drug addiction. Instead, she points out, the essential message of the play was experienced on the level of «understanding and describing artistically and complexly the tragic dismemberment of personality»¹³. Popovici's assertions are increasingly relevant to our purpose, if we keep in mind and try to counteract the negative reaction that leftist critic Mihnea Gheorghiu¹⁴ had had back in the sixties, regarding the dramatic consistency of *Long Day's Journey*. The surface negativity of *Journey* is far from repelling, in my opinion, since beneath the bleak surface one can intuit the impressive amount of human feeling that was invested in this work, written by O'Neill with excruciating sincerity. We have therefore all the more reason for regarding O'Neill's contribution to the theater as outstanding, since his work is not without a moral conclusion – namely the fact that suffering elevates the human being, whose capacity for love and forgiveness constitutes a feat of endurance.

As regards the play's dramatic anatomy¹⁵, critics seem to agree that the last plays O'Neill wrote are much better than his first or even middle-period plays – and that among these plays, *Long Day's Journey into Night* is O'Neill's masterpiece: after mocking his youthful preoccupation with Freudianism and

the melodramatic clichés of his would-be tragedies, Brustein admits that in his last phase of «existential revolt», the playwright is «in astonishing control of his material – the work is a masterpiece»¹⁶. Early on, Carpenter had considered it «O'Neill's most perfect play»¹⁷, while Manheim sees it as «a model for family plays of the later twentieth century and the epitome of tragedy in our time»¹⁸ – to mention just few opinions pertaining to different historical eras. What seems to win the critics' admiration at all times is the enlightened balance of the play's mood. As Carpenter noted, «*Long Day's Journey into Night* dramatizes the fundamental fact of human evil but never denounces it [...] the final result is neither sentimental pity nor moral condemnation but perfect understanding»¹⁹.

In the course of time, critics have enumerated a great number of virtues that make this drama one of the most stage-oriented in O'Neill's repertory, while even its «faults» – its pessimistic and shockingly realistic vision – are praised for their dramatic power. Petru Comarnescu, for instance, considers this «infernal vision rooted in the family experience» to be a «soul-rending trail of truths» steeped in «spiritual darkness»²⁰, while Carpenter dwells less on the thematic negativity of the play but exalts instead its excellent characterization and «simple domestication both of tragic emotion and of human insight»²¹. He also directs our attention to the ultimately positive drive as regards the characters' spirituality by stating that, philosophically, the play focuses on the transcendental idealism of Edmund Tyrone²². Henry Hewes is yet another critical voice who agrees with the fact that the nightmarish vision (the play's «grim dance of life»²³) is alleviated by the characters' idealistic projections of themselves: however far removed they may be in reality from these ideals, they still retain the power to evoke their «might-have-been», as in James and Jamie's drunken laments. This dramatic feature, as I will ultimately discuss, is connected to O'Neill's tragic vision that implies an idealistic projection beyond the reach of mundane worries.

Critics have also remarked upon the play's original approach to action, which is superseded and supplanted by character development: abjuring physical action, «it dramatizes psychological action to a superlative degree»²⁴; the play spans a diverse range of feelings for each character, advancing from «the morning's surface jocularity into evening's soul-shaking revelations of self-truth»²⁵. This original approach nevertheless corresponds to Aristotle's definition of drama as *character-in-action*, leaving open the possibility for the play to be interpreted as a modern tragedy. The aim of the characters' development in this case would be the achievement of a mode of understanding and forgiveness that some critics have connected to O'Neill's Catholic sense of guilt. Harold Clurman, for instance, while drawing attention to the «impracticability» of the play (rendered tedious by its repetitiousness and its «stammering» characters), nevertheless connects its permanent sway between apology and despair to the work's «brooding power», the emotional grip of the drama being trig-

gered by the magnetic dualism of each personality. Thus, the critic insists, the work's «faithful realism» is «the most eloquent and significant stammer of the American theater», superior to any theatrical form of cultivated speech²⁶.

From the initial stage directions, the aesthetic and ethical challenges of this superb dramatic text are intertwined. As a further element of appeal not infrequently employed, O'Neill uses literature-in-the text to illustrate the various diseases of modernity, family conflict appearing as a metaphor of the capacity for aggression and destruction of the human race. The text's negativity, however, shouldn't be read as an absolute sign of despair on the part of the author but rather as a form of protest and as a device for challenging the audience by the temporary deconstruction of such time-honored notions as family, love, the integrity of the self. These notions are ultimately reinstated by the characters' ability to remain united and share the dramatic present, facing its ugly truths and seeking for solutions together, despite the bleak perspectives. Written at a time of personal and world turmoil – O'Neill was a sick, depressed man by the early forties and the Second World War was ravaging Europe – the play seeks to counteract the anxiety of loss by offering a paradigm for understanding and forgiving the past.

Having discussed the “makings” of the play, I will now pass on to the analysis of its various concretizations in Romanian performance history. The play was staged in three different historical decades and for different purposes – in the sixties, the seventies and at the turn of the new millennium, each of these productions being conditioned by the skill and requirements of the artistic team involved and by the historical background.

Despite the success of the various stage versions of *Mourning Becomes Electra*, O'Neill's most popular play in the 1960s and 1970s on the Romanian stage remains, undoubtedly, *Long Day's Journey into Night*. Staged simultaneously in Cluj and Iași, the play had its premiere in May 1968. The Cluj team was lead by director Crin Teodorescu, with Liviu Ciulei as stage designer. The distribution included Silvia Ghelan (Mary), Valentino Dain (James), George Motoi (Jamie), Ștefan Sileanu (Edmund), and Stela Cosmuța (Cathleen), while the Iași team was led by director Sorana Coroamă, with Hristofenia Cazacu as stage designer. The distribution included Adina Popa (Mary), Teofil Vâlcu (James), Sergiu Tudose (Jamie), Costel Constantin (Edmund) and Silvia Popa (Cathleen). I tend to agree with the opinion critics expressed in their reviews that this decision to stage O'Neill's play simultaneously in the two cultural capitals of Transylvania and Moldavia reflected an increasingly significant interest for American drama, to which the Romanian theaters responded eagerly, in a reciprocally stimulating dialogue.

Critics and spectators alike agreed that the Cluj show was a remarkably valuable production, in which the artistic modality went from the melodramatic to the tragic. The stage direction (Crin Teodorescu) cooperated with the stage design (Liviu Ciulei) in attempting a transcendence of realism through

symbolic insertions, an artistic option in consonance with the mixture of realism and expressionism that defines O'Neill's artistic vision. The production managed to minimize the moments of pathetic violence and focused instead on a slow and diffuse surrender of the self in a narcotic dream. The play thus became «a painful effort towards harmony [...] a wise vision of the inferno», which sometimes eluded the demons summoned by the script²⁷. The critic believes that Teodorescu tried to avoid the naturalistic burdening of performance while increasing the significance of stage symbolism. He therefore avoided the pathological and passionate outbursts and “rationalized the irrational”, making the pain and suffering appear noble and uplifting – a change in focus which eventually subtracted from the emotional intensity of performance. In order to achieve his purpose, the director eliminated the ambiguous and redundant elements in the play text, setting an equal rhythm to the performance, whose severe intensities should have varied strictly according to the alternating tensions of the inner life of the Tyrone family members.

Besides the high emotional intensity that the performance of this play requires, Mira Iosif considered that *Long Day's Journey* could constitute a valid platform for socio-philosophical debate, the vitality of its characters inviting to a realistic interpretation of stage detail. Quite contrary to these critical expectations, the conception of the show directed by Sorana Coroamă in Iași gave a metaphorical reading to the above-mentioned elements, conferring an abstract and poetical air to the performance, which – in the critic's opinion – meant risking a personal interpretation that diverged from the authorial intentions. In Iosif's opinion, the directorial reading of the text led to «a sensationalistic, spectacular expression, a continual metaphorical turn of the states»²⁸ centered around the fog metaphor that created a surreal impression maybe more adequate in modality to the plays of Tennessee Williams, which Coroamă had also been staging in the same period. The change of focus that the critic found disturbing consisted in the disappearance of the “journey” element (with its implications of struggle and revelation) and its replacement with a “floating” nightmarish state. This may have suggested a resigned acceptance of reality on behalf of the characters – an attitude which probably came closer to the mood of later American drama and therefore significantly shifted the focus of the work. Indeed, if the characters aren't shown struggling with themselves, then there is no room for development, and in this sense, no attempt at catharsis in this would-be modern tragedy. At this point, I should add that due to ideological pressures, the direction of the show may have opted for such a stasis. The director might have intended the production as a metaphor of the times, in which political stagnation and depression was mirrored by the psychic discouragement of the population. In fact, director Coroamă appreciated O'Neill's play as classical in construct, reflecting the deep structure of the human psyche and fit to be rendered in an “inner” realistic mode, with less outward turmoil. For her, staging O'Neill's play became a challenge of

revealing the abyss of human consciousness, which made the surface structure of the action reverberate with tensions in a poetical manner that the above mentioned critic found exaggerated.

As a conclusion on the critical appraisal of the 1968 performances of *Long Day's Journey*, both Mira Iosif and Ileana Popovici obviously treated the dramatic text as the supreme authority. In making their appreciations, they relied heavily on previous comments by informed *literary* critics and also abided by the requirements of a “realistic” performance which was the norm of the times. Neither excessive rationalizing nor a metaphorical approach satisfied the ideological requirements of the critical establishment in the sixties. Since the directors’ vision attempted to change the focus in performance, these commentators were quick in critically pointing out the divergence in meaning, revealing a clear bias for the dramatic truth over the theatrical, innovative readings that the directors attempted. In this sense, the critics can be said to have exhibited a de-synchronization with the evolution in performing arts, which – with the emergence of the new stage realism²⁹ – were increasingly daring in asserting their personal vision. In the seventies, another directorial reading of this drama will further emphasize the stimulating and subversive potential of American theater in Romania.

Coming close to John Gassner’s definition of poetic realism in 20th century drama³⁰, the stage realism of the 1960s was an extrapolated form of art, capable of including all means of artistic emphasis, while focusing on observing and rendering major existential issues. The main characteristic of the new stage realism was its increased flexibility, which allowed for the presentation of “ideologically flawed” characters and rhetoric – thus making again possible the staging of O’Neill’s masterpieces: *Mourning Becomes Electra* and *Long Day's Journey into Night*. It came as no surprise, therefore, that Liviu Ciulei’s staging of the same play in the 1970s should meet with great stage success and that this production would acquire something close to a mythical status – reflected in the large number of performances and in the ideological connotations the production took on in the course of time.

In 1976, *Long Day's Journey into Night* was brought onto the stage in Bucharest, for the first time. Despite its belated acquaintance with the Romanian theater-goers, this play will come to replace *Mourning Becomes Electra* in terms of public success, in the second half of the 20th century. An excellent performance, according to Valentin Silvestru³¹, the Bulandra show dealt with the naturalist and expressionistic elements of O’Neillian style by hiding them in the “ample folds” of poetic metaphor – to use one of Walter Benjamin’s suggestive terms regarding cultural translation. The stage direction seems to have relied extensively on the personality of the actors, who formed a true virtuoso team. Valentin Silvestru considered Caragiu’s interpretation unique through the actor’s multiple resources of sensitivity and expression, while Clody Bertola’s acting was deemed graceful and exquisite, fascinating in her rendition

of an extremely dramatic role. Rebengiuc as Jamie gave a well-contoured and precise performance, while Pittiș in Edmund was impeccable in rendering the complex psychological nature of his character: sensitive, retiring, tormented by pessimism, swaying under the burden of confessions heaped upon him. This complex performance didn't fail to impress the Bucharest audience who partook of the Tyrone family drama with «emotion, deep sadness and real interest, confirming yet again the amazing force of O'Neill's drama to create the feeling of authentic art»³².

In the case of *Long Day's Journey into Night*, I feel it was no coincidence that this troubling drama of passivity, in which so many ideals are thwarted and abandoned, kept the Romanian audience entranced during the Communist era. In those times, the only hope for sincerity and closeness was in the narrow circle of the family, while one felt terrorized and unable to communicate with the outside world and feared to acknowledge that they were politically maimed by an abusive regime. The Romanians understood only too well the necessity of compromise for financial interest, such as the drama of the “old miser” Tyrone, or Mary's cravings over the lost purity and beauty of her youth, when religion was an open and easy practice. Moreover, the existential tragedy of the older brother, forced to work and unable to study, and the intellectual aspirations of his younger brother – whose poetical ravings could have been interpreted as indirect comments upon the decadence of the regime – were equally familiar topoi of the Communist times. Besides and beyond these speculative matters, the sheer proportions of the drama couldn't fail to impress the audience for whom any American play (and especially one written by the foremost American playwright) was subversive and exciting in itself. Last but not least, I consider its stage success to have been the director's achievement, Liviu Ciulei being the one who managed to steer the performance towards successful public reception, by continually working with the actors to enhance its meanings and nuances.

As manager of the Bulandra team in the 1970s, Ciulei focused on promoting the theater as a «major cultural act», the repertory playing the role of a major cultural strategy³³. An extremely inquisitive and original spirit, Ciulei found a means to capture contemporary sensitivity by his historical recreations, while switching from stage design to stage direction. At the same time «an artistic modality of thought» and «a political option» based on a profound analysis of society³⁴, Ciulei understood the new stage realism as a fundamentally positive mode of thinking: «manifesting a critical position, it is not negative and stimulates man's aspiration to perfection»³⁵. Ciulei's stage realism had its profoundly naturalistic moments with the staging of Saroyan's *Time of Your Life* or Williams' *Streetcar*. However, even in these plays, the brutal matter was attenuated by «the diaphanous veil of poetry» so that the vulgarity and cynicism of the heroes were presented in the «warm light of defeated or chained humanity» mirroring the deep degrading social causes³⁶. *Long Day's Journey into Night*

was yet another brilliant instance of the triumph of this new stage realism, as was his staging of *The Lower Depths*. According to Silvestru, O'Neill's tragedy was turned into «a show of enigmatic silences with an intensely lyrical halo, a philosophical tragedy of great purity»³⁷ and at the same time a contemporary manifesto that managed to evade the trappings of censorship:

The modern character of the directing vision is expressed by the contemporary artist's attitude, by his awareness of the societal dialectics and aspirations...the theater we endeavor to profess constitutes an implicit manifestation of lucid politically committed art [...] We emphasize reality through our performance. And the show becomes important if it confronts the spectator with his own conscience³⁸.

Ciulei believed in the emphasis placed on the Hero, on the value of the personality revealed on stage, because, in his opinion, the public was in need of «guarantees»³⁹. He confessed to be preoccupied by making his shows attractive for the audience, and saw this accomplished by «the contemporary ideas that the shows contain, by the quality of their artistic emotion, by valorizing the contact between the actor's creation and the audience»⁴⁰. His cultivation of realism as stage modality involved the analysis of social-historical and psychological factors, as well as the cultivation of theatrical suggestion, which made his shows extremely versatile and well adapted vehicles for navigating the troubled waters of Communist censorship and the ideological marshes: «the artist tries to reveal things that the public confronts, but does not perceive»⁴¹. I believe that Ciulei's theatrical approach corresponded with O'Neill's staging requirements: the mixture of thought and feeling, the pronounced visual character, the careful study of the nuances in the play's (sub-) text and the focus on the actors' appeal⁴².

By far O'Neill's most successful play at the closing of the 20th century, *Long Day's Journey* was restaged in Bucharest between the years 1998-2000, at the Nottara theater. The play was directed by Alexandru Dabija and starred Șefan Sileanu – now playing James Tyrone' part⁴³ – and Valeria Seciu as Mary Tyrone. Marina Constantinescu explained in her review that the interest for the play was most likely fuelled by the “exotic” experience of psychological theater, with which our public was less familiar (since it had grown de-familiarized with, in the last part of the communist regime). She commended the direction for reducing the text to its essentials and thus disentangling the dramatic texture of its outdated elements that could have become tedious in performance. The show's revolving axis was the total lack of communication – «maybe the most severe disease of our times»⁴⁴, for the illustration of which director Dabija paid particular attention to the revealing details – such as the physical incompatibility between the portentous Sileanu and the fragile Seciu that suggested the sad reality of misunderstanding, despite their display of reciprocal affection. The critic equally remarked upon the success of the final scene, in which

water seeped onto the stage from all directions, dripping from the ceiling and gushing through the walls, suggesting «a drifting world, a house-ship that is slowly but surely sinking [...] on which the travelers have no chance, having missed them all, in time»⁴⁵. The staging wanted to suggest that, as time rushes by, people tend to ignore the fundamental matters of existence in their hurry, trying to ignore the resulting problems – just as the Tyrone family tries, within the span of one single day, to deny its dispersal. To demonstrate this idea, in the first part of the play, all form of dialogue was refused, the tensions accumulating step by step and the confrontations slowly destroying the image of an honorable family just as water erodes the rocks. The stage design was realistic and naturalistic at the same time, emphasizing the tense atmosphere, while the refined use of lights accompanied “day’s long journey into night” by throwing shadows upon the averted faces to reveal their torment. Consonantly, the stage direction avoided all ostentation by the rigorous and nuanced interpretation of the actors.

Having indirectly relished the various renditions of this nearly symphonic drama, one can only regret that *Long Day’s Journey* hasn’t been restaged since the early days of the third millennium. As we could see, its poetic meanings have been transformed and shaped by the various stage readings it encountered along the decades. In the 1960s and 1970s the ideological pressures gave birth to convoluted, frequently metaphorical visions (more intricate and pessimistic in the 60s and more daringly revealing in the 70s), while the year 2000 brought about the vision of collapsing individual and collective integrity under contemporary pressures. Given these multiple possibilities, one may wonder what its theatrical valences would be today since maybe its truest embodiment is yet to be seen: the emphasis on the power of love, the restlessness of understanding and the redemptive force of forgiveness – thus featuring the dramatic act as therapy. This could be, in my opinion, a sound and rewarding contemporary approach to O’Neill’s masterpiece.

Ultimately, the greatest lesson O’Neill’s characters can teach a modern audience is the one about human nature, whose potential for fulfillment is as great as the one for (self-) destruction. If these characters fail and are defeated, we are still the wiser for knowing ourselves better through their reflection, and there is a chance that we may avoid their mistakes or make the amends that they couldn’t do. I do believe that O’Neill’s drama fully demonstrates its tragic potential by keeping the audience entranced and giving rise to a series of questions that trouble the soul and instill the heart with a «fertile uncertainty» (Alice Voinescu’s phrase), which liberates our imagination and allows the minds to dream of a better future.

Returning briefly to the content of O’Neill’s works as a whole, one must be reminded of the fact that «theater is desire»⁴⁶, being connected to the audience’s need to witness a mystery that incorporates the originary “tabu” of performance, the ancient tragic ingredient that modern drama found a way of

disseminating. In this sense, it could be argued that O'Neill's plays incorporate their own censorship of sorts, which definitely contributes to the public fascination they will continue to exert:

What speaks to those who understand is also the truth that had to be repressed. Here the archaic is quintessentially modern [...]. What an already destabilized audience has encountered since Ibsen is a drama whose consciousness not only has absorbed destiny but is specifically divided by the desire to tell it and, to forestall the pain of recognition, a recovered grace of revelation which would rather hold something back. The late plays of Eugene O'Neill, *The Iceman Cometh* and *Long Day's Journey into Night*, are painfully situated in this division, the pain intensified by the impossibility of ever telling it⁴⁷.

Notes

1. H. Blau, *The Audience*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1990, p. 12.
2. Ivi, p. 25.
3. Ivi, p. 35.
4. The term is taken from an interview given to Lidia Vianu by writer Stefan Augustin Doinas, who – while deploring the present state of cultural affairs in post-communist Romania, chose however to preserve a “well tempered” optimism, stating his belief in the subsistence of human complexity and the eagerness for values (L. Vianu, *Censorship in Romania*, Central European University Press, Budapest 1998, p. 34).
5. H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. T. Bahti, Harvester Press, Brighton 1982, p. 19.
6. Cfr. R. C. Holub, *Reception Theory. A Critical Introduction*, Methuen, London-New York 1984, p. 95.
7. Ivi, p. 96.
8. Even avant-garde works “desire” to communicate with their readers, in that they require good, proper reading so that they may teach their “lesson”. Beckett’s prose thus helps us reach an understanding of “finiteness as the basic condition of our productivity”, while Faulkner’s *The Sound and the Fury* points to the “senselessness of life” (cfr. Holub, *Reception Theory*, cit., p. 97).
9. Blau, *The Audience*, cit., p. 208.
10. *Ibid.*
11. I. Popovici, *Prin teatrele din țară – Cluj: O viziune tragică a degradării*, in “Teatrul”, n. 7, iulie 1968, p. 75.
12. If we should compare the effect of an O’Neillian drama to a fact of life, I believe the best similarity would be with passing through an emotional crisis, that leaves you drained yet somehow fortified and eager to try again.
13. Popovici, *Prin teatrele din țară – Cluj: O viziune tragică a degradării*, cit., p. 75 (my transl.).
14. Gheorghiu exposed his derogative views in studies such as *Orientări în Literatura Străină* (1958).
15. A notion I have coined which implies the features of a play that make it engaging to perform.
16. R. Brustein, *The Theater of Revolt. An Approach to Modern Drama*, Methuen & Co., London 1965, p. 350.
17. F. Carpenter, *O’Neill*, Twayne Publishers, New York 1964, p. 79.
18. M. Manheim (ed.), *The Cambridge Companion to Eugene O’Neill*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 216.
19. Carpenter, *O’Neill*, cit., pp. 78-9.
20. P. Comarnescu, *O’Neill și Renașterea tragediei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1986, p. 323.

21. Carpenter, *O'Neill*, cit., p. 159.
22. Both Edmund and his mother Mary can be said to display a form of suffering which leads to illumination. Their experience of meaning, of "the secret of life", is a revelation that captivates the spectators, since it is an experience desirable and easily identifiable for all of us, be it romantic pantheism or religious ecstasy.
23. Quoted in O. Cargill, N. Bryllion Fagin, W. J. Fisher (eds.), *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*, New York University Press, New York 1961, p. 217 (the original article was printed in "The Saturday Review", April 13, 1956).
24. Carpenter, *O'Neill*, cit., p. 160.
25. Quoted in Cargill, Bryllion Fagin, Fisher, *O'Neill and His Plays. Four Decades of Criticism*, cit., p. 217 (the original article was printed in "The Saturday Review", November 24, 1956).
26. Ivi, p. 216 (the original article was printed in "The Nation", March 3, 1956).
27. Popovici, *Prin teatrele din țară – Cluj: O viziune tragică a degradării*, cit., p. 76 (my transl.).
28. M. Iosif, *Prin teatrele din țară – Iași: O viziune tragică a degradării*, in "Teatrul", n. 7, iulie 1968, p. 80 (my transl.).
29. The main promoter of this artistic trend became, early in the seventies, Liviu Ciulei. Nominated as director-in-chief of the Bulandra Theater Company in Bucharest, he staged many performances that had a wide international appeal – such as *Leonce and Lena* (1970).
30. See *Formă și idee în teatrul modern*, Ed. Meridiane, București 1972.
31. *Clio și Melpomena*, Ed. Eminescu, București 1977, pp. 227-33.
32. R. M. Pioariu, *Dramaturgia Americană în România*, Risoprint, Cluj-Napoca 2004, p. 168.
33. Other plays staged in the same period with *Long Day's Journey* at The Bulandra (1974-1975) were *Ivanov* and *The Seagull* by Chekov, *The Night Asylum* by Gorki, *Hedda Gabler* by Ibsen and *Titanic Vals* by Tudor Mușatescu. Excepting the Romanian drama, all the other three plays have connections with O'Neill's dramatic universe, constituting themselves into a resonant whole relevant for the audience.
34. V. Silvestru, *Dimensiuni clasice în tragedia modernă a lui O'Neill*, in *Prezența teatrului*, vol. 1, Meridiane, București 1968, p. 55 (my transl.).
35. Ivi, p. 57.
36. *Ibid.*
37. Ivi, p. 58.
38. Quoted in Silvestru, *Dimensiuni clasice în tragedia modernă a lui O'Neill*, cit., pp. 57-8 (my transl.).
39. L. Ciulei, *Teatrul prezentului. Prezența teatrului*, in "Contemporanul", n. 15, 1965, p. 1.
40. Ivi, p. 4.
41. *Ibid.*
42. Over the years, another director similarly understood the necessities of an O'Neill's performance, and, given the chance, would have proved the present-day relevance of O'Neill theater. I am here referring to Alexa Visarion in his failed attempt to stage *Anna Christie* and *A Touch of the Poet* at the Bucharest National Theater in 2004.
43. In the 1968 performance of the play he had interpreted Edmund's role.
44. M. Constantinescu, *Cronica la "Lungul Drum"*, in "Amurg Sentimental", n. 3, 2000, p. 4.
45. *Ibid.*
46. Blau, *The Audience*, cit., p. 191.
47. Ivi, pp. 190-1.

Performing *Dancing at Lughnasa* on screen

by Mariagrazia De Meo

Abstract

Considered one of the most representative playwrights in the contemporary Irish scene, Brian Friel offers in his plays a changeable and inconstant perception of language, where words are mainly understood as transitory and translational as they are able to generate ambiguity, due to a variety of contradictory interpretations. Therefore, through the search for new channels of communication that go beyond words, he moves away from realism, presenting theatre as a liminal space of physical liberation and rituality, a means of expression that sets free from the tyranny of words.

The article examines the adaptation from the play to the film of one of Friel's most acclaimed plays, *Dancing at Lughnasa*, in which words fail their communicative intent and leave ground to dance, as a way for the characters to rediscover a form of archaic rituality that marks the triumph of irrationality and communicates a sense of alienation to the audience. The aim of the research is to analyse the linguistic re-modulation and renegotiation between words and images in the cinematic performance, highlighting those features of Friel's theatre that find a new form on screen. To talk about adaptation as a form of translation presents, on the one hand, the enduring issues concerning fidelity and equivalence and, on the other, the necessity for the adaptation to find an independent voice, following its new semiotic dimension. Without departing from a comparative analysis, the basic perspective will consider the film performance in its intertextual dimension, therefore as a product of transformation and re-modulation of different discursive practices that determine autonomy from its source.

Introduction

The aim of this paper is to analyse the transition from the stage to the screen of *Dancing at Lughnasa* (1990), the award-winning and probably the most representative play of the contemporary Irish playwright, Brian Friel. The film adaptation, directed by Pat O'Connor (1998), unlike its theatrical source version, did not achieve the same international approval, despite the actors' convincing performance, among whom starred the internationally known and acclaimed Meryl Streep. Despite a favourable audience response at home, most review-

ers and critics¹ considered the screen adaptation as still largely dependent on stage conventions, failing to abandon its theatrical essence and to balance the verbal and visual elements effectively. Moreover, the presence of beautiful but scattered and empty landscape shots, the predominance of interior settings and the lack of action did not add enough cinematic rhythm to the adaptation, negatively labelled, in some cases, as a mere film of the play².

Leaving aside the commercial and economic reasons that might partly explain the negative reception, this paper is going to focus on the process and product of film adaptation through a descriptive and target-oriented approach, as suggested by Catrysse³. He maintains that, in both Translation and Adaptation Studies, the relationship between a source and a target text, initially confined to issues of equivalence and faithfulness, should not detract attention from acknowledging the «cultural emancipation»⁴ and the aesthetic value of the object of analysis. Applying the polysystem theory⁵ to the study of film adaptation helps to free the film from dependence on a single source text, revealing instead its intertextual dimension, its relationship with multiple sources and the interplay of different discursive practices and norms. As argued by Stam⁶ the issue of fidelity and the idea of essence is unsustainable in agreement with post-structuralism and deconstruction theories that tend to overthrow the hierarchy between an original and its derivation and the value of comparative analysis. However, it will be argued that, although adaptation is an «ongoing intertextual process»⁷, comparative issues are still necessary for understanding and perceiving the target performance in relation to its main source and also in the perspective of appreciating the adaptation as an independent art form⁸.

Therefore, does theatricality necessarily represent a negative feature if transferred into cinematic performance? And is an explicit adaptation unable to escape the burden of fidelity and faithfulness to its immediate source? Starting from central features in Friel's drama that are considered relevant to the adaptation process, the following analysis will present, through a comparative perspective, the relation between stage and film performance in order to highlight its transformation and re-modulation.

I Performing liminality

Since human behaviour is the central object of investigation in Performance Studies⁹, theorists have been observing the circumstances and ways in which certain behaviour has been externalized. Performance is understood, first of all, as an artistic practice, as «a process and a product of communicating interaction»¹⁰ between a performer/actor and an observer/spectator. Therefore, it is a wide umbrella term, which includes different forms of expression, ranging from those intended in a more traditional sense such as dance, music, and

theatre to those closer to real life, as in ritual practices. Moreover, distinguishing between them is not always possible. Turner¹¹ argues that a ritual is a kind of liminal performance, where a limen functions as a passageway, a moment of transformation caught between spaces. Here the participants stand in a position of vulnerability, open to change, as «taboos are lifted, fantasies are enacted»¹² and a kind of wilderness enables individuals to set themselves free from social conventions and established social roles. This liminal condition is delimited in space and time and it is only the prelude to a new phase that will bring either prosperity or destruction.

In *Dancing at Lughnasa*, the liminal space of the ritual is performed both on stage and on screen, since it corresponds, at certain moments, to the special dimensions of the drama and it materializes through dancing. The action takes place in the month of August during a festival celebrating the pagan god of the harvest, Lugh. The ritual consists in the lighting of bonfires and a gathering in which people walk their cattle through the fire, as an act of purification against the bad spirits, drinking and dancing with no refrain. This ceremony, which is recounted by the sisters in the play, finds a visual representation in the film. In this liminal space, a sense of spontaneity and disruption of the imposed social order adds a new dimension to the idea of community, a moment of liberation from conflicts and crisis, where people are free from ordinary constraints¹³. Dancing is the ritual gesture, which is performed in order to be transported into the liminal space of pagan ceremonies, whereas language is mainly presented as the counterforce, the barrier of rationality that controls emotions.

The drama, like most of Friel's plays, is set in what can be considered as the liminal space of imagination, the fictional town of Ballybeg¹⁴ in County Donegal, a border space, situated in the North but still part of the South. It is a place that, despite its harsh life, is a nostalgic homeland of emigration and exile¹⁵. Set in 1936¹⁶, the play portrays the grim existence of the five unmarried Mundy sisters and their older brother Father Jack, struggling to survive and hold their family together amidst a background of poverty and uncertainty and on the verge of dramatic and inevitable collapse. Inspired by Friel's real aunts, whose names are kept unchanged, Kate is the eldest of the sisters, portrayed as a strict but good hearted schoolteacher who is the only one with a stable income to sustain the family. Maggie, who is mainly in charge of the housekeeping, embodies Irish wit and light spirits. Agnes and Rose knit gloves at home as their share to the upkeep of the household, and the youngest, Chris, is the unmarried mother of a seven-year-old son. Michael performs the double role of the child in the play and of the narrator who, many years later, recounts his memories of that particular summer, populated by the images of his loving aunts and mother, of his uncle Jack whom he met for the first time after his return from a mission in Uganda, and of his father Gerry Evans. Above all, Michael remembers getting their first radio, which is

almost considered a character in the performance because of its uncontrolled presence.

1.1. Language shaping memory

If the performance of rituals and dance embodies the inevitable forces of change and disruption, language embodies identity and expresses the fundamental tension between the human search for stability and the hidden and intimate desire for transformation, between rationality and imagination. Friel uses language in a performative rather than a mimetic, representational sense, as «a disclosure of a personal and historical meaning»¹⁷ as well as an aesthetic, cultural and political phenomenon. Identity is dependent on and performed through the creation of personal narratives and memory, which are shaped by language. Therefore, when our personal narratives diverge from the collective ones, conflict and crisis inevitably develop.

Rethinking the myths and memories that shaped Irish consciousness marked Friel's artistic and political life. Brought up in a nationalist Northern Catholic family, he developed «a cautious and questioning scepticism about his heritage»¹⁸, building a sense of displacement. Although he was an activist in the Nationalist Party, and his plays are deeply political as the themes of independence, emigration and exile are recurrent, the accusation about political propaganda is not appropriate. He remains deeply critical and prone to *demythologizing* the nationalist cultural legacy, which he saw as responsible for immobility in Irish society¹⁹. As illusions, memories, and cultural identity are all constructs of mendacious language, Friel adopts a postmodern attitude in the development of his plays that often disclose multiple points of view and fragmented identities, with little agreement between individual and collective images. As in Beckett's theatre, Friel's distancing from realism is evident in the rejection of a plot-driven arrangement of events, «creating theatre from a largely static situation»²⁰, particularly in his recent plays. On the other hand, the playwright succeeds in creating realistic characters that suggest familiarity and intimacy, as in *Dancing at Lughnasa*, where memories are «more real than incident and everything is simultaneously actual and illusory»²¹. The repressive reality of a small Catholic community does not allow free expression of individuality, therefore, coming into contact with the hostile inhabitants of Ballybeg reveals the sisters' state of outcasts, their social marginalization. Since memory shapes our identity, Jack's way of establishing a new contact with the long lost sisters is through his account of his life in Uganda, which is associated with pagan rituals, sacrifices to the gods, the open acceptance of polygamy and of children born outside marriage. His narratives are not disguised but openly expressed and in contrast with Kate's stubborn attempt to pull him back into her narrow, Catholic reality. It does not surprise that Jack's native language fails him many times and the

simplest English words seem to have disappeared from his memory, but, as language fails in its communicative purpose, dance and silence open up new possibilities.

2

Adaptation as translation

According to Cattrysse²², adaptation analysis requires us to consider its function in the receiving culture, the preliminary norms pertaining to the reasons behind its creation and the operational norms, concerning the way in which the adaptation develops. Film adaptation should be approached «as a set of discursive (or communicational, or semiotic) practices, the production of which has been determined by various previous discursive practices and by its general historical context»²³. Considering the intertextual relations and the multiple interpretations that participate in the creation of the adaptation at a narrative, rhetorical, pragmatic, aesthetic, and socio-cultural level, helps to shed new light on the comparison between source and target text. The central issue has less to do with the level of comparison chosen than with the relevance and usefulness of that comparison for the interpretation, following a target-oriented approach. In the 1990s the development of Screenwriting Studies²⁴ followed a similar approach to the one suggested in Descriptive Adaptation Studies; thus it tried to identify norms following a target-oriented and descriptive approach, starting from the analysis of the relation existing between the screenplay and the stage version, not simply in search of what is maintained or lost in the theatrical source, but focusing on how the cinematic version offers an independent reconsideration that challenges and adapts both the theatrical and cinematic canons, adding new and independent connotations. As «the text is conceived as being *within* the performance, rather than *above* or *beside* it»²⁵, the present analysis sees the screenplay and the cinematic performance as entangled in the historical and social circumstances.

Nearly a decade separates the first stage performance of *Dancing at Lughnasa* in 1990 from Pat O'Connor's film adaptation in 1998. This is a year that brought fundamental change to Ireland's troubled history, due to the signing of the Good Friday Agreement, a document that managed to finally put an end to the violent conflict between Protestant and Catholics in Northern Ireland. The Irish playwright Frank McGuinness wrote the screenplay in close cooperation with the director, and while placing due importance on the source material, they stressed the need to start the process of re-writing and adaptation from scratch²⁶. During a lecture at University College Dublin, McGuinness referred to the translation process, pointing to the contrast between Friel's declared lack of interest for film adaptation on the one hand and, on the other hand, the mixing in his dramas of different codes, the use of cinematic techniques and innovative changes as well as intertextual reference to multiple

sources²⁷. Aware of the slipperiness in the adaptation of such a successful and authoritative play, McGuinness aspired to constructing a new interpretation and performance through a different art form, enforced by the conviction that every text is born out of multiple sources and adaptations. Leaving aside the reference to other material that certainly had a role in the interpretation and transformation brought about in the film adaptation, our research focuses on the interplay between the theatrical and cinematic narratives and connotations as the film and the play are tightly interrelated as regards their historical and sociocultural functions.

2.1. Negotiating verbal and visual elements

In the adaptation process, the superficial similarity between theatre and film performance, due to the presence of actors, sound effects, lighting, costumes, directors and producers, and a similar duration, leads to an illusory expectation of finding similarities in the work's structure and dialogue. Unlike the theatrical three-dimensional possibilities, films are constrained into a two-dimensional space. In both media the action is performed to an audience. However, while the point of view remains mainly static in theatre, the distancing effect created by camera movement, foci and angles gives them the illusion of different perspectives. Costanzo²⁸ argues that since the existence of superficial affinities may work against the appreciation of the cinematic product as independent of its direct source, it is essential to «negotiate specific ways of eliminating the stagy feeling that would seem disruptive and discrepant in a film»²⁹.

One of the main operational norms in adaptation concerns the translation of the verbal text into images and movement through the inclusion of different frames, location shifts, and reduction of the original text. Films have the possibility of shifting instantaneously between locations, projecting emotional response through extreme close ups, revealing minimal facial expressions³⁰.

In *Dancing at Lughnasa* the re-modulation of the verbal and visual elements is already evident in the opening credits, where the central reference to pagan rituals is visually performed through the images of natives, recalling Jack's ceremonial hat exchange. These frames create an immediate analogy between Ryangan ceremonies and the Irish tradition of the harvest dance, conveying the Dionysian force that accompanies the performance and thereby creating the illusion of a displaced setting that might well not be Ireland but Africa. The first image of the kite to the backdrop of a blue sky maintains this ambiguity of place, which is soon to be abandoned in the subsequent scene that shows the sister's remote cottage. As McGrath³¹ observes, the Dionysian spirit, which recalls the myth of an ancestral pagan Irish myth, remains part of the performance, in all those events that stand as rebellions to the oppressive

Catholic order. A part from the pagan festival of Lughnasa in the back hills, evident signs of disruption are brought by Father Jack's memories, by Gerry Evans' visit, and also by the signs of modernization, such as the opening of the knitting factory and the uncontrolled incursions of the radio set, christened after the pagan god Lugh. «Friel himself describes the pagan as a requisite for humanity»³², its denial leaves the characters vulnerable and unaware, facing inevitable change.

2.2. The narrative structure

The changes in the narrative structure and the visual sequencing of actions are related to linguistic changes in the film adaptation. In order to add cinematic rhythm, the action is rearranged and the film translates into images events which, on stage remain embedded in the sisters' stories and past memories. The director opens up the play, making locations visible: i.e. the village of Ballybeg, Kate's school, the untouched Irish countryside, the trip to Lough Anna on Danny Bradley's boat, the Lughnasa bonfire, among the others. Clearly, new settings require the physical presence of minor characters that were only mentioned, such as Vera McLaughlin, who buys the hand-knitted gloves from Agnes and Rose and tells them about the opening of the knitting factory, the young Sophia, Danny Bradley and Father Carlin who fires Kate out of sheer prejudice.

Rearranging the sequences of locations and dialogues determines considerable changes at a linguistic level. Through a creative mixture of strategies, including the use of unassimilated words and sentences as explicit reference to the source text³³, switching utterances, condensation, addition, transformation, and reduction, McGuinness moulds the film dialogue into the cinematic performance. As an example of linguistic transformation, the following extract shows how a similar piece of dialogue is re-contextualised and performed by different characters, with a different purpose. In the left column, the scene in the film creates a sense of intimacy between Gerry and his son Michael, while in the right column, the extract comes from the play, where it is Chris who speaks about unicorns to Gerry [Table 1].

As already outlined above, language functions as an instrument that empowers lies. In the film (1), the audience shares the visual experience of the characters that are riding a motorbike through the countryside. The sight of sheep is not an obstacle to Gerry's imagination, which triggers an illusionary image of unicorns, useful to fill the embarrassing silence, but Michael breaks the illusion with a rational answer. While language fails to create a contact between the two, gestures do not, as shown by the sudden kiss that charges the scene with sentimental efficacy. In the play the interlocutors are different: although Chris agrees to play along with Gerry's image, he feels mocked, as language is damaging and mendacious.

TABLE I³⁴

(1) <i>Gerry</i> : Do you see that strange animal over there?	(2) <i>Gerry</i> : You'd never guess what I met on the road out from the town. Talk about good luck!
<i>Michael</i> : What's strange about it?	A cow with a single horn out of the middle of its forehead.
<i>Gerry</i> : The horn is in the middle of its forehead. Could it be a unicorn?	<i>Chris</i> : You never did!
<i>Michael</i> : A unicorn's a horse. That's a cow. And there's no horn.	<i>Gerry</i> : As God is my judge. Walking along by itself. Nobody near it.
<i>Gerry</i> : Maybe it's invisible.	<i>Chris</i> : Gerry!
<i>Michael</i> : It's not there. It's not a unicorn. Could we go home now? I'm hungry.	<i>Gerry</i> : And just as I was passing it, it stopped and looked me straight in the eye.
<i>Gerry</i> : All right. (<i>Michael suddenly throws his arms about Gerry and kisses his cheek.</i>) What's that for?	<i>Chris</i> : That was no cow you met –. That was a unicorn!
<i>Michael</i> : I don't know.	<i>Gerry</i> : Go ahead and mock. A unicorn has the body of a horse. This was a cow – a perfectly ordinary cow except that it had a single horn just here. Would I tell you a lie?

2.3. A shift in perspective

Although in the play, the leading characters are female, the perspective remains essentially male, through the convention that sees the adult narrator remaining on stage, unseen by the other actors, while he addresses his long, lyrical monologues directly to the audience. The boy Michael remains invisible and the sentences addressed to him, although not being addressed directly to the narrator, get a response in the adult's voice. As McGuinness remarks «the play *Dancing at Lughnasa* is male and the challenge of translating it into film lay in making as best as I could [...] a woman's movie»³⁵. In order to accomplish this, in the film, the narrator's voiceover is considerably reduced, limited to the initial presentation of the characters and to the final epilogue, whereas it is the boy Michael who interacts with the other characters.

The aim to abandon the male perspective explains the forward shift of the most celebrated scene in the entire drama, the powerful outburst of a frantic, ferocious dance that reveals the temporary triumph of the Dionysian spirit, transforming the sisters and freeing them from control and repression. The essential spirit of the scene is explained in the play by long and detailed stage directions that describe the exasperated movements. Kate is the last one to start dancing, after resisting the outburst of her inner desire, but she dances alone and in silence. She performs «a pattern of action that is out of character and at the same time ominous of some deep and true emotion»³⁶. The dance symbolizes «a sense of order being consciously subverted, of the women consciously and crudely caricaturing themselves, indeed of near-hysteria being induced»³⁷.

In the film, through the camera close ups on the sisters' faces and feet, it is possible to catch that sparkle of excitement, triggered by traditional Irish music that suddenly comes from the radio. Kate's outburst is performed and interpreted differently; she not only shouts and dances with the others, but also leads them outdoor in an exasperated choreographic display. While, usually a dance performance shows «a vivid example of bodies materializing gender within historical codes and conventions»³⁸, in the drama dancing sets us free from the social order. Going round and round in circles and always holding each other, the sisters are dragged into the ritual space of liminality, a moment of transition, driven by a common impulse and extraordinary force³⁹. Men remain astonished spectators of the dance. Whereas in the play's opening the narrator had mentioned the memory of his mother and aunts' being turned by the music into «shrieking strangers»⁴⁰, anticipating the violent dance scene, in the film the audience is left to experience the performance. McGuinness's intention is to present the dance totally out of men's control and comment.

[T]his is the women's war dance and the victory is an assertion of strength that needs no formality of male address, no monologue to dignify it, it thrives through the cracked grace of the camera, capable of many foci, refusing to centre on a single unifying male voice. Control is collective instead – the passion I wished to explore in the film, that passion is sisterly, not masterly⁴¹.

When the music stops that intense emotional climax, which is also shared by the audience, is still evident on the sister's faces, but it immediately turns into an expression of shame and sadness, in the awareness of «things changing [...] too quickly»⁴². From the middle of act one, the dance scene shifts towards the end of the film. The performance takes place on the very eve of everything collapsing and of the sisters' separation; it is the final expression of that ancestral force and sisterly act of self-determination. Placing the dance in the middle of the film would have weakened the dramatic power of the outburst. From this moment the film performance is a tragic sequence of events leading to the moving end. Chris meets Gerry in the barn for a last intimate goodbye as they will not see each other again: she knows his promises are not to be trusted but also that his feelings are sincere. Vera visits the sisters to deliver the bad news about not being able to buy gloves from Agnes and Rose anymore, because of modernity advancing. A desperate glance between the women reveals the bitter awareness that there will be no other job for naïve Rose. The idea that she might become a burden for the whole family leads Agnes to take the final decision. Bell⁴³ argues that the resolution of conflict through the collective performance of a ceremony usually leads to a final sacrifice. In the film the ceremonies are all performed in the last sequences to reinforce this sense of final sacrifice. First, there is the collective and tribal celebration during the

bonfire for the festival of Lughnasa, where Danny Bradley takes Rose, then the women's dance and finally the ceremony of the hat exchange between Gerry and Jack, sealing the friendship between the men. Once these ceremonies are performed, Agnes and Rose sacrifice themselves for the sake of the family and the community going into exile and ending up dying alone in the streets of London. Because of her illegitimate son and of the shame brought to her family, also Chris will sacrifice herself, choosing to work in the knitting factory for the rest of her life.

The film is pervaded by a new sense of rhythm. The narrator's monologues and Jack's long digressions, as they are in the play, would slow the pace of the performance down, therefore they are considerably reduced and Jack's parts are broken up into much shorter comments in between the sister's conversations. Moreover, the camera movements create sequences of intimacy in private locations, as it happens when Maggie is listening to Jack's stories in his bedroom, when Chris and Gerry are away in the forest and locked in the barn, or when Jack is walking with Kate and Gerry.

However, it is language, rather than actions that moves the narration forward and embodies the dramatic conflict between inner emotions and reality. Through deceitful and charming language, the family celebrates their memories and images from the past, makes jokes, laughs and plays, Kate shows her split nature, biting and severe but also affectionate and understanding, whereas the lack of action metaphorically translated the emotional stillness of the women. Furthermore, the focus on language serves the purpose of dismantling its reliability and preforming its failure, celebrating the liberating power of music and dancing «as if language had surrendered to the movement, dancing as if language no longer existed, because words were no longer necessary»⁴⁴. The screen adaptation suggests the impossibility in separating the actor's performance from action: praising the former while blaming the stillness of events does not serve justice to the spirit and intentions of both the screenwriter and the director who, in the process of adaptation, aimed at maintaining intact the centrality of language as the essential carrier of action.

Conclusions

In describing the process of adaptation in relation to translation and reading, Stam suggests that the use of terms like «dialogization, cannibalism, transmutation, transfiguration and signifying»⁴⁵ are more appropriate than fidelity to account for the relation between the source and target text in a comparative analysis. This paper aimed to show, through a descriptive approach, that the film, in spite of it evidently being an adaptation of what is considered a sacred and authoritative Irish theatrical text, stands as an autonomous aesthetic creation, reinterpreting and reshaping the dialogues and characters through the actors' performance and the employment of cinematic features. The risk is to

remain entangled in a net of parallelisms, which would impede the appreciation of the adaptation *per se*.

In *Dancing at Lughnasa*, language and dialogue form the real action; the intimate conversations on familiar and repetitive topics in most of the film, even the bitter words of criticism and slight insults, convey a sense of peace and familiar good spirits that stands fiercely against change and disruption. Therefore, the film remains essentially language driven and centred on character portrayal. This probably accounts for the generalized criticism levelled against the film as being too theatrical, failing to deliver an effective and convincing cinematic performance. O'Connor stated that the film intended to «draw together [...] romance, humour, tragedy, realism and mysticism» and was «a tribute to the human spirit»⁴⁶. This article shows evidence that he succeeds in mixing the apparently static conversations around the kitchen table and theatrical acting with cinematic elements like close ups, re-modulation of sounds and silence, rapid changes of perspective, idyllic landscape shots, choosing a dialogic approach between the two media. The film's theatricality should be interpreted as a feature of intertextuality that undeniably binds the film to the cultural and aesthetic Irish context.

Notes

1. J. F. Dean, *Dancing at Lughnasa*, Cork University Press, Cork 2003.
2. H. O'Brien, *Dancing at Lughnasa*, in <http://homepage.eircom.net/~obrienh/dance.htm>, 1998.
3. P. Cattrysse, *Film (Adaptation) as Translation: some Methodological Proposals*, in "Target: International Journal of Translation Studies", vol. 4, n. 1, pp. 53-70.
4. Ivi, p. 56.
5. I. Even Zohar, *Polysystem Theory*, in "Poetics Today", vol. 11, n. 1, 1990, pp. 9-26. Also *Papers in Culture Research*, Tel Aviv University, Tel Aviv 2010 (Electronic Book, <http://www.even-zohar.com>).
6. R. Stam, T. Miller (eds.), *Film Theory: An Anthology*, Wiley Blackwell Publishers, Malden-Oxford 2000.
7. Ivi, p. 64.
8. D. L. Kranz, *Trying Harder: Probability, Objectivity and Rationality in Adaptation Studies*, in J. L. Welsh, P. Lev (eds.), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, Scarecrow Press, Lanham 2007, pp. 77-102.
9. R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, New York-London 2006.
10. E. Bell, *Theories of Performance*, Sage Publications, Inc., Thousand Oaks 2008, p. 11.
11. V. Turner, *Liminality and Communitas*, in H. Bial (ed.), *The Performance Reader*, Routledge, New York-London 2004, pp. 79-87.
12. V. Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ, New York 1988, p. 102.
13. A. Halprin, *Moving toward Life: Five Decades of transformational Dance*, Wesleyan University Press, Hanover 1995.
14. The word *Ballybeg* comes from the old Irish word *Baile Bag* that means small town.
15. C. Tóibín, *Brian Friel: trapped in silence*, in "The Guardian", Friday 10th August 2012.
16. This was a period when the conservative values of post-independence Ireland tried to reinforce the revival of Celtic traditions together with conservative Catholic values, in a time of profound change marked by exile and emigration.

17. R. Kearney, *Language Play: Brian Friel and Ireland's Verbal Theatre*, in "Studies: An Irish Quarterly Review", vol. 72, n. 285, 1983, pp. 20-56, p. 46.
18. F. C. McGrath, *Brian Friel's (Post)Colonial Drama. Language, Illusion and Politics*, Syracuse University Press, New York 1999, p. 16.
19. D. Kiberd, *Dancing at Lughnasa: Between First and Third World*, in H. Mikami, M. Okamura, N. Yagi (eds.), *Ireland on Stage: Beckett and After*, Carysfort Press, Dublin 2007, pp. 153-76.
20. Dean, *Dancing at Lughnasa*, cit., p. 24.
21. B. Friel, *Dancing at Lughnasa*, Faber & Faber, London 1990, p. 71.
22. Cattrysse, *Film (Adaptation) as Translation: some Methodological Proposals*, cit.
23. Ivi, pp. 61-2.
24. P. Cattrysse, *Adaptation and Screenwriting Studies: Methodological Reflections*, in http://www.academia.edu/1182567/2011_Adaptation_and_Screenwriting_Studies_Methodological_Reflections 2011.
25. P. Pavis, *Analyzing Performance: Theatre, Dance and Film*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, p. 199 (translated by D. Williams).
26. G. M. Bryant, *An Irish Renaissance with Pat O'Connor's "Dancing at Lughnasa"*, in http://www.indiewire.com/article/an_irish_renaissance_with_pat_oconnors_dancing_at_lughnasa, 1998.
27. In *Dancing at Lughnasa*, like in previous plays, the central presence of the narrator, for instance, borrows directly from Tennessee Williams' *The Glass Menagerie*, that also inspired different film and television adaptations.
28. L. Costanzo, *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*, McFarland and Company Inc. Publishers, Jefferson 2006.
29. Ivi, p. 145.
30. P. Zattin, *Theatrical Translation and Film Adaptation*, Multilingual Matters Ltd., Clevedon 2005.
31. McGrath, *Brian Friel's (Post)Colonial Drama. Language, Illusion and Politics*, cit.
32. Dean, *Dancing at Lughnasa*, cit., p. 3.
33. D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, New York 2000.
34. In table 1, the left column (1) shows the screenplay from F. McGuinness, *Brian Friel: Dancing at Lughnasa: Screenplay*, Faber & Faber, London 1998, pp. 48-9, while the right column (2) shows the play script from B. Friel, *Dancing at Lughnasa*, Faber & Faber, London 1990, p. 30.
35. F. McGuinness, *Filming Friel: Lughnasa on Screen*, in P. J. Mathews (ed.), *The Art of Popular Culture: From "The Meeting of the Waters" to Riverdance*, University College Dublin Scholarcast, Dublin 2008, p. 3.
36. Friel, *Dancing at Lughnasa*, cit., p. 22.
37. Ivi.
38. Bell, *Theories of Performance*, cit., p. 182.
39. Halprin, *Moving toward Life. Five decades of transformational dance*, cit.
40. Friel, *Dancing at Lughnasa*, cit., p. 2.
41. McGuinness, *Filming Friel: Lughnasa on Screen*, cit., p. 4.
42. McGuinness, *Brian Friel: Dancing at Lughnasa: Screenplay*, cit., p. 9; Friel, *Dancing at Lughnasa*, cit., p. 2.
43. Bell, *Theories of Performance*, cit.
44. McGuinness, *Brian Friel: Dancing at Lughnasa: Screenplay*, cit., p. 45; Friel, *Dancing at Lughnasa*, cit., p. 71.
45. Stam, *Beyond Fidelity: The dialogics of adaptation*, cit., p. 62.
46. Cfr. P. O'Connor, *Thoughts on "Dancing at Lughnasa"*, in <http://www.sonyclassics.com/dancingatlughnasa/filmmakers/thoughts/t-oconnor.html>, 1998.

Memory and Performance in Dublin's Art Scenario: Brian O'Doherty and Sebastian Barry

by *Maria Anita Stefanelli*

Why would we live in Dublin iffen we didn't adore her?

Sebastian Barry, *The Pride of Parnell Street*

Abstract

In 2008 Brian O'Doherty buried his alter ego, Patrick Ireland, in Dublin, as a consequence of peace having been restored in Northern Ireland. "We are burying hate", said the New York artist of Irish origin, "it's not often you get the chance to do that". With Patrick's masked effigy lain in a coffin the memory of past tragic times was spectacularized, and paved the way to a more luminous future. In the previous summer the staging of Sebastian Barry's *The Pride of Parnell Street* focuses on a episode of domestic violence by a Dublin fellow on the occasion of "Italia '90" world cup. By staging the anxieties and confronting the fears of the two protagonists, man and wife, who have since then lived separately, in a one-to-one dialogue disguised as a monologue, both the woman and the man end up recovering one's freedom and one's pride, respectively. Through the analysis of O'Doherty's and Barry's performance, the essay shows how the contemporary artistic and multicultural global ferments, and the new ethnic dimension since the rising of the Celtic Tiger have brought changes to the social texture of a nation marred by forced emigration. Also, a 2007 film directed by John Carney, *Once*, proposes, through the story of an Irish Guy and a Czech migrant Girl, a social cross section that could work in Dublin as well as, thanks to the new global cultural flows, in any other of today's *ethnoscapes* and *ideoscapes*.

On May 20, 2008, after having signed his artworks as Patrick Ireland for thirty-six years, New York artist Brian O'Doherty buried his alter ego in the grounds of the Irish Museum of Modern Art in Dublin¹. This decision, taken in protest at the British military presence in Northern Ireland and the failure of the authorities to ensure civil rights for all, was described by the conceptual artist as an «expatriate's gesture in response to Bloody Sunday in Derry». The reference is – as is well known in Ireland – to the British soldiers' killing of fourteen unarmed Irish civilians manifesting against the internment of political activists in 1972. The performance – which took place before an audience among which were such fellow artists as Robert Ballagh and Brian King, who assisted him, friends, curators, scholars, acquaintances, and members of the Irish, and of the international, society – celebrated the restoration of peace in

Northern Ireland. «We are burying hate», said the artist, «it's not often you get the chance to do that». Patrick Ireland's effigy, lain in a coffin, was clothed in white, a death mask where the face should be; it was interred in the grounds of the Museum. It was the memory of those tragic times that turned many Irish nationals into migrants that was spectacularized and that made the past present. Poetry in different languages and music resonated with the event. «I was always searching for an identity», explained the artist, born in 1928 in Ballaghaderreen, Co. Roscommon². With two uncles joining the British army and a third fighting the British, his family, he maintained, has always had «a fractured sense of identity», something that led him to assume aliases, while reflecting, in his work, upon Ireland and identity³.

The “death” of Patrick Ireland was a homage to recovered peace, after years of war and civil war within a dissected nation, by an expatriate – a child of Ireland who emigrated in 1957, like many others, to America. It was the old site of Kilmainham Royal Military Hospital adjoining Kilmainham Gaol (where several Irish revolutionary heroes were imprisoned) in the city that James Joyce turned into a myth, however, that was chosen by the artist as the ideal space to share his memory of those absurd times and to witness his own present mythical re-birth. (The site is today a flourishing art gallery, part of it in the open).

With the “troubles” inoculating more and more hate into the nation, the artist takes up the challenge upon himself. Memory, identity, and expatriation are featured as a product of that challenge until peace finally takes over and the artist can dispose of the tragic mask. «Patrick will be in Dublin», O'Doherty assures his admirers, adding that he is not considering going back to Ireland but will continue living and working in the United States. Hate is buried, with Art taking up the challenge and triumphing in the ritualistic ceremony with the audience contributing to the ratification of the performance in a dedicated space of the «new Ireland»⁴.

Both literally and metaphorically, O'Doherty's performance vehiculated authenticity (in the sense of involvement) and vitality (what brings the work to life)⁵. The Irish artist, later hyphenized as Irish-American, goes back to his native country to involve himself and his art in the process of peace that grants him a new identity as champion of the new Ireland, a land free from hate that he chooses to embody in the city of Dublin – a micro-world that is not an object, but a changing process that *presents itself*, that becomes⁶.

Features of authenticity and vitality are not the exclusive privilege of (partly, at least) extemporaneous performances taking place in the street or elsewhere (rather than in a theatre) and based on a planned activity (or on multiple activities) without a proper script to support the whole. Apart from the fact that it is, by definition, unique, a performance is normally based on written work by a playwright and is realised, through collaborative work, by a director, the actors, and several figures who contribute to its realization ac-

cording to their own professional expertise, not last (but not necessarily) the playwright himself, provided – and this is crucial – there is a spectator, or an audience⁷. Authenticity as involvement and vitality as pertinent to life are at work when they are linked with the times and culture in which a work is conceived and staged, and with the work's multiplicity of histories manifested in previous productions.

The 2011 Irish revival of Sebastian Barry's *The Pride of Parnell Street*, and the inclusion of the play by "Culture Ireland. New York 2012" among the future work in Fishamble's repertoire for international touring, point to its potential for bringing out new possibilities not only through a directorial interpretation and a widely different audience, but also owing to differences due to the reception of an "assisted performance" in the case of the 2011 revival, *and* also, to today's changes from 2006 brought about by the global economic crisis⁸.

In an interview taking place at the beginning of 2012, director of Fishamble Theatre Company Jim Culleton is reported to have said: «A lot of the work we've been touring recently seems to be focused on the underdog, on the people we would rarely see on stage or would cross the street to avoid, like Sebastian Barry's *Pride of Parnell Street* [...]. There is an element of excitement about what a play can do»⁹. The *excitement* is surely due – in part, at least – to the success of the 2007 London and Dublin premières as well as to the popularity the play gained in successive Irish tours. The words pronounced in 2012, however, reverberate with some hidden, or even buried, theme overtones that the director might possibly wish to revise and deepen *when* there is, in fact, a revival of the play, or *if* there *is* a revival of it at all¹⁰. The hint at the *underdog*, at a time when the Celtic Tiger that roared with the economic resurgence of Ireland is dead and buried and, as a consequence, the rate of emigration (the US being always a popular goal) in search of a better way of life has reached new peaks, reveals a perhaps involuntary, or subconscious association with the past hard times for the Irish and the African (with whom the Irish were often identified) immigrants to America¹¹.

In the autumn of 2007 *The Pride of Parnell Street* was first staged at Tivoli Theatre on the occasion of the fiftieth Dublin Theatre Festival¹². In the play, the figure of a woman, Patty Duffy («the pride of Parnell Street», in the words of one of the two protagonists), is recalled to the mind¹³: in 1974, she gave out solidarity and comfort during an infamous attack in three Dublin streets (one of which was Parnell Street). Only a year before O'Doherty's celebration of the peace process, the focus of a text aspiring, since its infancy, to become functional in the social issue concerning violence against women, is on Dublin. *She Was Wearing... a green jersey* was, in fact, Barry's contribution to Amnesty International's Stop Violence Against Women campaign in 2005¹⁴: a monologue that worked as a performative macro-utterance veered towards the playwright's pragmatic engagement, and that of all the other people involved,

in defence of women's social rights. Two years later the finished script is ready for the Dublin Festival.

From what has so far been said about performance, it should be clear that in lieu of a theatre mirror of the world, today the role of theatre is that of exploring the world as theatrically constructed. The theatrical has a place in everyday life, and performance theatre engages in the representation of life's facets by means of theatre. As much as O'Doherty's performance has theatricalized the burying of hate that has acted, through the years, as a harmonious accompaniment to the "troubles", Barry's play as staged by Fishamble has presented the theatricalization of the life of a separated married couple who, by directly addressing the audience, involve the spectators within the problem of domestic violence. By staging their anxieties and confronting their fears in a one-to-one dialogue disguised as a monologue, both the woman and the man end up recovering one's freedom and one's pride, respectively.

The two working-class people, whose world is limited by their scanty economic budget and education, though often enlightened by common sense and a wise method of reasoning, address, among other minor themes, how gender, sexuality, religion, politics, sport fanaticism, and racial origin inform the theatre of life and demonstrate how art itself – the art of performance theatre – may be opened up dynamically first to opposite voices and perspectives, and later to a new synthesis leading to mutual respect. The performative tool whereby Barry's play is made to work as a rejection of (domestic) violence and, on the other hand, projects a rediscovered sense of respect into the future is a "memory act" that brings to mind hallucinated, hateful, and ineffable events of the past that the emerging society blatantly refuses to accommodate.

Parnell Street is a main Dublin thoroughfare cutting across the top of O'Connell Street, the main North Dublin boulevard. It extends both west and east of the monument to Charles Stewart Parnell (1846-1891), an Irish member of Parliament and a campaigner for land rights and home rule for Ireland. A quote from Parnell, «No man has a right to fix the boundary of the march of a nation», is inscribed in the statue itself.

For his new play set in September 1999, on the eve of the Millennium, Barry worked with the process of remembering, which is taking place in the minds of two inner city Dubliners, Janet and Joe, whose marriage has collapsed following the death of their eldest son and a gratuitous violent domestic attack occasioned by Ireland's elimination from Italia 90¹⁵.

Both on the stage simultaneously, the light on each of them when they take turn to speak, she ("Janet") in jeans and a hooded jacket sitting, he ("Joe") lying on a hospital bed, they speak in «the Dublin accent of the area around Parnell Street, north of the Liffey» (7). Through interconnecting monologues the split couple separately revise the individual events in their lives with plenty of details since they last saw each other. The two streams of words and images coming out of their bodies flow and merge in the performance of their past

life with their sorrows, emotions, convictions, and hopes for the future. The culture of Dublin north side, with its meanders, public places, past and present events, its characters and their tragedies, is represented in their language, a lively, contemporary idiom that is encoded, respectively, in the protagonists' female and male genders. All barriers dividing actors from audience fall down when the two voices start their narration: just like everybody else concerned with the production, the members of the audience have walked through the network of Dublin's busy streets to reach the Tivoli at Francis Street, south of the Liffey, and have possibly heard, among the multiple accents of loud passers-by, the local guys, some of them belonging to the same area as the man and the woman on stage who are giving voice to their intimate emotions and feelings for each other. After so many years, they still feel affection, and love for each other, *and* the same affection as ever for the city where they were born and raised.

Janet and Joe speak to the audience directly, as if they were old friends and as if, with people being used today to travelling to different countries, everybody could share, at least in part, their own views of what happened told in their own dialect through a once improbable channel of communication. The *you knows*, the rising intonation, the tag-questions and the rhetorical ones, the occasional "what-do-you-call-it" (by Janet, defining herself a *refugee* or *asylum-seeker* for leaving Parnell Street to go and live to the south side of the city, 28) or the colloquial "Excusing me language" (by Joe making an irreverent borrowing from the Gospel's quote by Jesus who predicts Peter's denial of himself in the early hours of Good Friday, 259), all the linguistic features and idioms – whether conventional or freshly devised – serving the purpose of approaching actors and audience, become emotional appeals to their self-esteem. They both, in fact, wish to ingratiate the participants, i.e. the audience, but also, though indirectly, each other: the victim, in order to be able to grow in strength; the attacker, who has gradually lost «his family, dignity and health»¹⁶, in order to recover his own dignity.

Upon the suggestion of critic Catriona Crowe (to whom the play is dedicated), Barry engaged in writing «about things that we in Dublin would be interested in», covering the decade in which the nation has been marching speedily, with the Celtic tiger roaring through the bulging economic life of the country, towards the deep cultural change that has followed the emigration phenomenon – to the United Kingdom, the United States, Australia, and many other different countries – thereby inverting the move of the Irish diaspora.

The Dublin inner-city social environment to which Joe and Janet belong comes to life through the two characters' respective voices, each of them deconstructing his/her own soul, unveiling his/her own desire, and revealing his/her own stand at present and future times. The process of remembering is suffered through a text constructed with the substance of memory. Both Janet (the winner, in life) and Joe (the loser) realise that memory is split between the

two sides of one's conscience (the one telling the truth, and the one telling a lie), besides opposing feelings, attitudes and judgements. Janet gradually becomes aware of how this split occurs:

It's funny, when you're saying things, really trying to remember and tell the truth, there's another part of your head listening to it, and the other part of your head just now and then is saying, that is not true. I'm just noticing that now. Just sort a' noticing it. Because the part of you talking is the real part of ya, I mean, angry sometimes, and sometimes kinda weepy, and I suppose very hurt now and then, and oftentimes shy even (57).

A few pages (or minutes, in the performance) from the end, Janet reveals that she wasn't just *told* of the tragic event alluded to in the title of the play that took place when she was a little girl, as she announced; on the contrary, she was a witness to it, and was confronted with a supposed parcel of meat from the butcher's that was, in fact, «a bit of someone» (57). The episode from which the title of the play originates – with Patty Duffy being recalled as «the pride a' Parnell Street herself», namely the woman who «put the pride back into the place after the desolation» (59) – occurs in Janet's mind. Janet, however, lies to herself at first, in her rejection of the past; then she confesses:

But I wasn't just told about it. I shouldn't a' said that because it isn't true. And I only said it because I didn't want to be – going back (58).

In the previous monologue, also Joe admits having told a lie. He too confesses: «Yes I hit her. I smashed her lovely face in, I hit her till I heard bones breaking» (57). He does not seek any undeserved sympathy, at present, for what he did to his wife, «the» (with emphasis) «fucking pride a' Parnell Street» (56), as he defines her with undiminished love. Thus when he becomes aware of the positive achievement of his boys brought up by their mother in «the new Ireland» (60), as he narrates in his final monologue, he can tell himself: «And the pride welled up in me. Pure pride», and call himself, the loser, in life: «The happiest man in Dublin» (64).

Janet admits having been an eye witness to tragedy; Joe admits having hosted evil even before he became a drug addict. For both of them the process of memory has been cathartic. It is when one has lived through an experience that is embodied in the social (that is, «in individuals, families, groups, nations, and regions»), writes Andreas Husseyn, that memory, although transitory and virtual by definition, becomes constructive¹⁷. The «emergence of memory», he suggests, is a «key concern in Western societies»¹⁸: in the contemporary world many memories are “mass-marketed” and transformed into entertainment in today's myth of globalisation (the various films on the Holocaust, with memories pillaged from the archives, are an example of such exploitation)¹⁹;

the speed of today's change causes the horizons of time and space to shrink and anxiety to set in; history laments the loss of «stability and permanence»²⁰. There is a difference, he continues, between the «usable pasts» and what he terms the «disposable data»²¹: it is lived time that has to be renegotiated in the interest of productive memory; and that in order for people, he explains, to be able to «remember the future»²². On this point, Sassen argues that new temporalities and new spatialities belong to the global, but the global is only a partial condition²³. The national still exists, and it interacts and overlaps with the global. In the domain of the national (as opposed to the global) Janet recaptures, through memory, the national past to build the future for herself and her children; Joe, on the other hand, does not reject his own identity as a violent aggressor, as a “mad bastard”, and as a loser (like the Irish soccer players and the Irish soccer fans back in 1990, as his wife had bitterly realized).

Their (Janet's and Joe's) telling the truth has to do with the «temporality of the national» (the national, for our purposes, including the local) as Sassen has explained:

The time of the national is elusive; it needs excavating. It is constructed of a past filled with the nation's founding myths and a future set to inherit the state as the necessary consequence of the nation – that is the national is a time that looks to the past and inherits the future. As such, work that interrogates the past and locates it in the present is especially compelling. [...] the [colonial] past is unsettled, not in the sense that it yields only imperfect knowledge or data but in the sense that it lives²⁴.

At the time of Janet's married life Ireland is, of course, postcolonial; its colonial past, however, still reaches into the present and is directed towards the fashioning of the future. It lives on. How should local or national memories, then, be represented in the art field – one wonders – in such a way that an imaginative and constructed future for memory is revealed and guaranteed for the imagination? How does the national memory live on? The answers may lie in the representation of the slowing down of the process of revision, in the expansion of the liveable space and the extension of forms of temporality, and in the interpretation of history in a new key directed at distinguishing a usable past from a disposable past, thus making the future remembered in preference to the past.

In Barry's play all of this takes place symbolically in Janet's and Joe's memory: in the course of the play, while revising the nine years of her life without her husband, Janet recollects her moving away from the violence of her beloved Parnell Street, and setting up residence in the Jewish quarters of Portobello while feeling like a refugee seeking asylum. Furthermore, she refers to living through the nation's usable past as well as the new global society that has contributed to Dublin's multiculturalism in the decade of the nineties and that characterizes today's modernization of the island. Janet's mental recollec-

tion of the gone world and of the circumscribed space of the street where the children were playing within stable boundaries is not a lament for the loss of a better past, nor is it the memento of a place-bound culture with its regular time passing and the certainty of social relationships. That is not a dream to dream with open eyes. Joe, on the other hand, reflects on the meaning of inner city: «The fucking inner city they call it, like it was something inside something, something hidden inside, or safe inside, I don't fucking know» (18), to which he retorts, within himself: «You know in your heart of hearts that what the big fellas, I mean, the politicians, really want to do, is get rid of you, just clean all the shite out of Dublin, like the shite in the Liffey, and have a nice clean fucking perfect Dublin, so clean and so perfect the fucking salmon will climb up the river walls and walk about, happy as Larry» (18). Are they both victims of their postcolonial national/local past? In a way, the answer is: yes, they are. They are occasional victims of their time. As has been written, the issue «is not the loss of some golden age of stability and permanence», but «the attempt [...] to secure some continuity within time, to provide some extension of lived space within which we can breathe and move»²⁵ and learn – in the global world of immigration – from local memories.

As the new ethnicities get settled in Parnell Street beside the local ones, mutually constitutive relations start being at work in the female protagonist's mind. In her second monologue Janet surveys her views of members of her own, and her husband's, family. A multicultural awareness flows through her narrative that focuses upon the new and old communities in different areas of the city. To her mother-in-law's disliking of the Jewish community she opposes her own mother's acceptance, and indeed enjoyment, of her Jewish neighbours, which climaxes in her reflection over the question of emigration, and her identification, following the abandonment of the conjugal abode, with a refugee:

Why do people be leaving their own countries? Wars, I suppose, tragedies, of one sort or another, torture. In me mam's day it was the Jews in Little Jerusalem, now it's the Africans in Parnell Street. I suppose they don't know nothing about Afternoon Men, or the likes of me, or the time in Ireland when the black population was Phil Lynott. Does it matter? They have their own stories I'll be bound, of coming here and setting up little businesses, and surviving. Lovely women that would put braids in your hair if you asked them, and you certainly don't like to think of them being tortured, of anything cutting into that lovely black skin or nothing. Sure a street is only a fucking film set, isn't it, there's new actors coming in all the time, new fucking stories. Thank God. Some day the Africans will be gone too, they'll make their bit of cash, and move on to the nicer parts of Dublin.

And be leaving old Parnell Street.

Jesus, like I done myself.

That's a sad thought. I'm a, what-do-you-call-it? Refugee. Asylum seeker.

No.

Well, I am, sorta.

And I'll never know their stories, no more than they'll know mine. But it's still the same country. We're citizens of the same fucking country, no matter what anyone says. Me fellow fucking Dubliners. That's how it is. Tell that to Joe's ma (27-28).

By responding to the question she poses to herself Janet *proclaims* her acceptance, as a member of the host society, of immigrants and their culture. And so does Joe, as a matter of fact, remembering an episode concerning the way his wife's father encountered death in the locality: «So Janet's da is standing there [...], and he goes down to the '98 and walks up to the kid's da, because everyone knows everyone else, or did in those days, before the Africans came, all along Parnell Street, Cumberland Street flats where we lived, and all about there» (21).

The topographical references in the play are not casual: they are milestones in the track of memory. As a mother who had no bread nor peace for her children, Ireland saw many of her children depart. A *proclamation* is the foundation document whereby the independence and freedom of Ireland was called for, back in 1916 (the year of the Easter Rising) and the premises were set for the configuration of the country into a land of human rights within a liberal democratic framework. Referred to as "she" throughout the document that establishes independence, Ireland assumes a protective role towards her "children," among which are the "exiled" ones "in America." Conceived as a family, whose children that settled across the ocean act as supporters, "she" (Ireland) is projected, in the document, toward victory. Enlightened by western philosophy and political thought, and informed by the spirit of the Catholic religion, "she" assumes a patriarchal role in the offer of security in exchange for obedience.

Throughout her telling of the sad event of her life that forced her to *split* from her husband (him nearly killing her as a consequence of a *lost* soccer game), Janet *proclaims* her solidarity with, and her belief in the future of the new ethnic immigrant groups, thus developing and deepening the significance of victory. She does so by ironically – and, should we add, intertextually – recalling the foundation document's *proclaimed* rhetoric of tight *familiar* bonds and confidence in *victory*. A mother of two boys and a third (prematurely dead) son, Janet has endured the adverse destiny that has killed her child and turned her husband into a mad aggressor, has left her home in Parnell Street, sought protection from the Women's Shelter first, and from her mother later (watching out not to involve the father which would in all likeness lead to another tragedy), has brought up her two boys, and has finally welcomed the changes brought about by the new immigrants. Her social openness is delicately affirmed by means of the image of black women interspersing white women's hair with ornamental braids and, on the opposite level, by picturing the image of tortured bodies of those same black women who must have

been forced to leave their country on account of “wars”, “tragedies”, or “torture”. Immigration, Janet understands though she does not explicitly say so, involves *change* for the immigrant and for the host country, and that change she expresses through the image of the braids. She had already recounted the changes in Parnell Street:

Now thinking about it all these years later, because Janey it must be near ten year ago, before even the Africans came to Parnell Street, and got everyone wearing beads in their hair, and got all shops all new again (12).

The immigrants have improved the look of people and the look of shops. Eventually, their own situation will improve, Janet thinks, as their finances grow larger. And a dynamism sets in, that moves immigrants to “nicer places” and the local woman to the place of the past, where she does not even feel she belongs.

Changing, it is implied, is what cultures do when new situations emerge, and immigration brings about, by definition, a new situation. Not *always* a happy one, however. Not accepted by everybody:

Joe’s ma was always talking against the Jews, funnily enough, even though there were none of them around any more, they were all gone to Cleveland, Ohio, and living in mansions I’m sure. It wasn’t just the Jews she didn’t care for, it was the Africans, and the Chinese, and the Romanians, and what have you (26).

Nobody – let alone the playwright – thinks innocently. «Everything changes» (55) is Joe’s remark at the impossibility to do “business” in Dublin any more. The point is immigration again, with Barry’s anything but a politically correct statement (attributed to Joe, of course) through Joe’s monologue, that is used as a theatrical device to make people laugh:

And anyway, I tell you, the bottom’s fallen out a’ that business. Too many at it. There’s all sorts a’ lads in Dublin now, very nice lads, Russians, Romanians. I think there must be a college for robbing in them countries, because these lads, they’re professionals. It’s like the differ between the Irish soccer league and the English, you know, amateur versus professional. It’s a crying shame, a Dublin man can’t hardly make a living at the robbing any more (55).

«I’m only joshing. It’s just as fucking well» (55), Joe concludes before accepting that the times of *developing* Ireland have passed. Immigrants and local people are all part of the same society, the same city, the same country: they will all have changed a little, having come to terms with new options, new neighbours, and new ideas that will be sewn into new narratives. The national culture would change, and the old habits of the inner city would open up. Speaking of the past, Janet recollects: «In them days was before the Africans came to Parnell

Street and it was only ourselves knocking around and drinking in the pubs there» (9). The view of the world was limited: «The kids played on the pavement outside the pub while we drank so we knew where they were» (9). The history of Ireland, Barry seems to think, cannot be frozen to let the country go on functioning with a past and no concern for the future. There can't be anything like a cultural preservation coming at a standstill; cultures survive only by changing, that is, by producing new experiences and new ideas. Joe, the aggressive, and later drug-addicted husband, turns to memory to remember the future. His constructive remembering is symbolically represented by the headstone for their dead child, Billy, who was run over by a beer lorry before the couple split up: there was no money then, but – eventually – Joe succeeds in having a beautiful headstone made up.

Now a beautiful stone it was, just beautiful, with “Billy Brady” wrote on it, and the day he was born and the day he died, just all perfect, in lovely letters. Good money paid for it, I'd say. And Joe had done that (48),

Janet says. Joe makes his way for Glasnevin, then, «where all the heros are buried» (49) to dig «a hole in the ground with a bit of an ould iron cross» (recalling the Celtic cross of ancient Ireland) «and put the stone in» (50). The encounter of the two occurs later, in the hospital where Joe has been taken, and where the future opens up for him, too:

«The boys are good?», he asks; «Oh, yeh», she says. «They're grand, they're only doing great.» (63)

And further on:

[...] «sure Jack's going out working next year.»

«He should try the power station.»

«What?» she says.

«Try for a job there. You know, in the station, shovelling the coal, and cleaning off after in the ould river of hot water.»

Further down again:

«Well, no, he wants to go on the buildsins.»

«To fucking England?» I says.

«No. Joe. Dublin. The Financial Services Centre. The docklands and all» (63).

One may recover, from *The Pride of Parnell Street*, a picture of how Dublin has evolved between 1990 and the eve of the Millennium, with immigration increasing and previous emigrants often coming back to stay, or to bury hate, like Brian O'Doherty, recently.

The play has received phenomenal reviews from the press both in the UK and in Ireland²⁶. Another 2007 work by an Irish writer and director (a film this time) has triumphed, and obtained much praise by, among others, none other than Stephen Spielberg, who said it gave him inspiration for the rest of the year: *Once*, directed by John Carney. The film, focused on Dublin, won the two main actors (musicians in real life: Irish Glen Hansard and Czech Marketa Irglova) an Oscar. Hansard plays a man referred to as the Guy who plays his music on street corners for petty cash. He meets the Girl, an Eastern European immigrant with her own musical aspirations. The meeting leads to a musical collaboration for the busker and the girl, and finally a potentially brighter future for both.

The title includes a reference to «one time and no more», «any one time», and «an indefinite time in the past» (according to the glosses in Webster's Dictionary for "once"). As in *The Pride of Parnell Street*, memory is involved and it is used creatively, in its leading to new relationships emerged, in this case, from an encounter of a Dubliner with a Czech migrant that will be followed, it is envisaged, by new migrations (the Guy goes to London to reunite with his girlfriend, the Girl's husband leaves for Dublin to reunite with his wife). Personal conflicts, in both the play and the film, are settled, and Dublin is the key for creative memory to function to make the past present and thus remember, or be mindful of, the future in order that a vision of something that hasn't happened yet can be anticipated.

Contemporary Dublin compares well with «them days was before the Africans came to Parnell Street and it was only ourselves knocking around and drinking in the pubs there» (9), with its new energies, and new resources for identity. «Sure a street – Janet says in the passage quoted above – is only a fucking film set, isn't it, there's new actors coming in all the time, new fucking stories» (28). One of them is the story of the Guy and the Girl; a story that happened in the past at one time, but also a story happening at any one time and at any one space, for that matter: in Dublin, thanks to – to use the lexicon of today's cultural theorists – the new global cultural flows, or: in any other of today's ethnoscares and ideoscapes²⁷.

Notes

1. *The Burial of Patrick Ireland*, 17-20 May 2008 (the texts published as *Patrick Ireland 1972-2008*, Irish Museum of Modern Art) was edited by Christina Kennedy. It was the privilege of the author of this paper to be among the participants in the occasion at IMMA, Dublin. Brian O'Doherty's work is in the collections of the Metropolitan Museum of Art and the Museum of Modern Art (MOMA) in New York, and is owned by the Centre Pompidou in Paris, the Hugh Lane Gallery of Modern Art in Dublin and the Hirshhorn Museum. It has been included in such international exhibitions as the Venice Biennale, Documenta and Rosc. In 1993 a thirty years' retrospective of his work was held at the Elvehjem Museum of Art in Madison, Wisconsin, and the Institute of Contemporary Art in New York. Since 1969 he has been an Adjunct Professor in the Department of Art History at Barnard College of Columbia University, teaching art writing and the art film.

2. At the 1972 performance, the artist, masked and clothed in white, was painted head to toe in the charged colours of green and orange by the two assistants, resulting in a glimpse of the tri-colour before it was extinguished in the cross-over confusion of colours (*Burial of Patrick Ireland at the Irish Museum of Modern Art*, in artdaily.com/news/24379/Burial-of-Patrick-Ireland-at-the-Irish-Museum-of-Modern-Art-#.UmaotpQjWQk, Wed).
3. M. Kimmelman, *Farewell Patrick Ireland*, in "New York Times", Art & Design section (May 21, 2008), http://www.nytimes.com/slideshow/2008/05/21/arts/20080522_IRELAND_SLIDESHOW_index.html.
4. A film documenting the symbolic burial of Patrick Ireland was launched at the Irish Film Institute at 7.00 pm on Friday 8 October 2010. Directed by Sé Merry Doyle, the film was produced by Vanessa Gildea and financed by the Irish Film Board and Loopleveline Film, http://www.imma.ie/en/page_212327.htm.
5. The notion of authenticity is exposed in J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, preface by Peter Brook, Routledge, New York 2002.
6. J. Cage, D. Charles, *For The Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars, London 1981, p. 180.
7. In his article, *What is a Text?* Stephen Orgel states that «all theatrical literature must be seen as basically collaborative in nature» (D. S. Kastan, P. S. Stallybrass, eds., *Staging The Renaissance. Reinterpretations of Elizabethan and Jacobean Drama*, Routledge, New York 1991, p. 87).
8. The reference is to Galway "Bealtaine Festival", where Fishamble: the New Play Company presents *The Pride*, Galway, 20 May 2011 with assistance facilitated by Arts & Disability Ireland (audio described and captioned performance) during a five-week long national tour of Ireland, for audiences with disabilities. In its New York 2012 publicity "Culture Ireland", a programme for the promotion Irish art worldwide, includes *The Pride of Parnell Street* by Sebastian Barry among Director Jim Culleton's future work currently in Fishamble's repertoire for international touring (http://www.cultureireland.ie/downloads/CI_APAP2012.pdf).
9. "Spotlight on... Jim Culleton, Artistic Director of Fishamble", in *Meg. music/movies culture/events*, posted February 18, 2012. The interview with Clara Kumagai took place on the occasion of his production of *Bookworms* soon to be opening on the Abbey Theatre stage in Dublin (<http://www.meg.ie/spotlight-on-jim-culleton-artistic-director-of-fishamble/>).
10. American interest in Barry's play is evident in the programme of the 2012 American Conference for Irish Studies (October 18 through 20, 2012) where the panel "Emancipating Identities from the Troubles through the Celtic Tiger Era" features a talk on: The New Old Place: Immigration and Dublin Identity in Sebastian Barry's *The Pride of Parnell Street*.
11. The reference to Charlie Mingus' *Beneath the Underdog: His Life as Composed by Mingus* (Vintage, New York 1971) might be the result of a mental association.
12. S. Barry, *The Pride of Parnell Street*, Faber & Faber, London 2007. References will be supplied in parentheses in the text.
13. The three car bombs that exploded on Parnell street, Talbot street and South Leinster street on May 17, 1974 in Dublin, killed 26 people including a woman in her last days of pregnancy. The Ulster Volunteer Force claimed responsibility for the bombings in 1993; it was alleged that elements of British Security Forces were involved in the attack.
14. A short monologue from *The Pride of Parnell Street* was specially commissioned «as a part of Fishamble's production *She Was Wearing...* for Amnesty International's Stop Violence Against Women Campaign in March 2005. It was directed by Jim Culleton and performed by Catherine Walsh», in Barry, *The Pride of Parnell Street*, cit., unpag.
15. The actors were Karl Shiels (Joe) and Mary Murray (Janet); the play Company, Fishamble, was founded in 1988 and based in Dublin. The play was on show from Sept 27 through October 14. The circumstance of the unprovidential goal scored by Totò Schillaci at Italia 90 world cup quarter finals caused the elimination of Ireland and the collapsing of any dream of participation in the world cup final.
16. The Post.ie <http://archives.tcm.ie/businesspost/2007/09/16/story26539.asp>.
17. A. Huyssen, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, in A. Appadurai (ed.), *Globalization*, Duke University Press, Durham (NC) 2001, p. 76. The experience is physical, the brain being

involved. He bases the concept of “past present” upon the work of Charles S. Maier, *A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial*, in “History and Memory”, 5, 1992, pp. 136-51.

18. Ivi, p. 57.

19. A. Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, vol. 1, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, p. 77.

20. Ivi, p. 72.

21. Huyssen, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, cit., p. 65.

22. Ivi, p. 77.

23. S. Sassen, *Spatialities and Temporalities of the Global: Elements for a Theorization*, in Appadurai, *Globalization*, cit., pp. 260-78.

24. Ivi, p. 269.

25. Huyssen, *Present Pasts: Media, Politics, Amnesia*, cit., p. 72.

26. As Síle Cleary sums up in “The Cork Independent” of April 24, 2008 (<http://www.corkindependent.com/entertainment/entertainment/the-pride-of-parnell-street>). The play was nominated for Best New Play Award at the Irish Times Irish Theatre awards 2008.

27. A. Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in “Public Culture”, vol. 2, n. 2, 1990, pp. 6-7.

Performative pop.
Faserland (1995) di Christian Kracht
di Sergio Corrado

Is everybody in?
Is everybody in?
Is everybody in?
The ceremony is about to begin.
The Doors, *Awake*¹

Abstract

Kracht's first novel is about a trip through Germany. The first-person narrator, a semi-alcoholic young man belonging to the upper class, travels from the north to the south of the country; he spends his time going to parties and nightclubs, getting more and more confused. In his "performance" he mentions numerous brands of consumer goods – clothes, cars, liquors, but also butter, yogurt, stick ice creams – and names of pop-rock bands. Kracht, who is one of the new archivists mentioned by Baßler, initiates with this novel the new German pop literature. Drawing on some theoretical perspectives on performativity and literature (Derrida, Culler), the present work brings together the categories of pop and performativity in order to look at what are here identified as performative aspects in *Faserland*, namely: 1. the iteration of various brand names and pop culture features, which acts as a "citation of norms" – the narrator *does things with words* (Austin) and in so doing he constructs a generational and social identity; 2. the use of specific linguistic expressions and textual strategies to narrate the vicissitudes of the protagonist, which makes them appear as events happening here and now in front of the reader-spectator's eyes and whose effect is a narration with the immediacy of a dramatic monologue; 3. the implicit invitation to a multimedial and performative reception of the text, one which includes, as part of the act of reading, the search on the internet for the pictures and music mentioned in the novel.

I

***Faserland*: un viaggio pop attraverso la Germania**

La forte carica provocatoria contenuta in uno stile e in un'estetica molto lontani dai parametri tradizionalmente riconosciuti come validi per la cosiddetta "buona letteratura", hanno fatto di *Faserland* di Christian Kracht, sin dalla sua uscita (1995), un romanzo scandaloso². Stavolta lo scandalo non deriva da una prospettiva *trash*, bensì dall'esibizione della deriva mentale ed esistenziale, e soprattutto fisica, di un uomo ricco e giovane, semialcolizzato, che attraversa la Germania con vari mezzi e si trascina di party in party, bevendo, vomitando, spostandosi di continuo ma rimanendo chiuso nel cerchio delle sue nevrosi e

dei suoi ottundimenti. Categorie tradizionali come decadenza o snobismo non hanno alcun senso in questo caso, non solo perché del tutto inattuali, ma perché non consentirebbero di cogliere l'aspetto innovativo del romanzo.

Molto più funzionale mi pare la categoria del *pop*, nell'accezione proposta da Baßler, che appunto vede in *Faserland* l'opera che inaugura la nuova letteratura pop tedesca³. Caratteristica fondamentale di questo genere di letteratura è la citazione continua di marche di beni di consumo, che riempiono letteralmente il testo. Profumi, bibite, capi di abbigliamento, auto: in *Faserland* ci si imbatte in un intero catalogo di cose colorate, firmate, esibite o discretamente indossate, utilizzate, consumate, in una quantità tale che finiscono per colmare la capacità immaginativa del lettore. E il lettore può certamente ritrovarsi in questa esposizione di presenze familiari (anche se ovviamente destinate a passare di moda e a diventare inattuali), può godere dei continui stimoli percettivi e iconografici di cui è bombardato, fino al punto da restarne via via un po' più disgustato – e del resto il disgusto, in quanto possibile effetto collaterale del consumismo, è presentissimo nel romanzo, coerente nel non censurare l'elemento deiettivo e scatologico che segna la vicenda del protagonista.

In tal senso Kracht è uno dei nuovi archivisti di cui parla Baßler, perché raccoglie e cataloga in differenti scene, molto spesso corredandoli con una sorta di scheda di commento, gli oggetti della nostra civiltà del consumo, nel momento in cui essi sono in auge, oppure ripescandoli dalla memoria collettiva. Ma *Faserland* non è solo un archivio di *griffe*; è un romanzo complesso, e lo è in un modo che vuole essere specificato. Da un lato si tratta di una complessità tematica abbastanza facilmente riscontrabile: oltre al mondo delle merci ci sono anche, non meno importanti, il tema della "patria" (il titolo rimanda alla pronuncia difettosa del termine inglese *Fatherland*), dell'amicizia, del sesso (giustamente Baßler parla, a proposito del protagonista, di «ein verpaßtes Coming-out»⁴), del viaggio, della *jeunesse dorée* e della vita nelle ville dell'*upper class* tedesca, dei conflitti di classe, del rapporto con il passato nazista; e poi c'è la Svizzera, dove Kracht è nato, e dove si conclude il viaggio. Già questo intreccio di temi ne fa un testo molto interessante, e tanto più perché lontano dalle preoccupazioni del politicamente corretto, e anzi deliberatamente provocatorio.

Qui però vorrei tentare di definire un altro tipo di complessità, che mi pare derivi dal modo stesso in cui *Faserland* è costruito e scritto; forse è lì che andrà cercata la causa più profonda di quel senso di spiazzamento e irritazione che il romanzo di Kracht genera anche in un lettore meno "classico", vale a dire più addentro ai fenomeni estetici e artistici contemporanei, all'universo pop-rock (comprese le sue articolazioni techno), e più in generale alle forme di vita e di comunicazione metropolitane.

Una categoria che potrebbe essere produttiva in tal senso è a mio avviso quella della *performatività*, che ha conosciuto negli ultimi anni un notevole successo nell'ambito degli studi culturali, proponendosi come uno tra gli strumenti teorici più interessanti anche per la ricerca in campo letterario, tanto

che esistono ormai già vari sguardi retrospettivi, ricostruzioni e bilanci del *performative turn*. Questa ulteriore svolta teorica che si pone nella scia degli altri *turns* non sembra infatti aver ancora esaurito del tutto la sua carica potenziale, il che è dovuto con molta probabilità alla flessibilità teorica del concetto di *performatività*, grazie alla quale esso risulta utilizzabile in diversi ambiti, oltre che adatto a cooperare con altri approcci metodologici. D'altra parte, proprio questa duttilità strumentale rischia di rendere sfocata la specificità della categoria del performativo, per cui prima di tentare un intervento in tal senso su *Faserland* è consigliabile definirne il perimetro di applicabilità all'ambito letterario, per estrapolarne gli aspetti più interessanti in particolare per il romanzo in questione.

2

Performatività e letteratura

La fortuna e la storia del concetto di performatività sono noti⁵. Proposto all'origine in campo linguistico da Austin, nella cornice della sua teoria degli atti linguistici, nel famoso *How to Do Things with Words* (1962, postumo), questo concetto ha trovato una prima applicazione in etnografia, nello studio delle caratteristiche e delle modalità di funzionamento dei rituali, e poi nelle riflessioni sullo spettacolo teatrale in quanto evento di produzione di senso attraverso i movimenti dei corpi, la gestualità, la materialità della scena. La tendenza sempre più marcata all'interdisciplinarietà, la ricerca di un punto di convergenza tra prassi e saperi eterogenei, e tra diverse tipologie di discorso (culturale, artistico, scientifico), così come lo sviluppo di una prospettiva culturalista, che ha caratterizzato sempre più la ricerca di taglio postmoderno, hanno fatto sì che la categoria della performatività venisse da più parti vista come particolarmente adatta a leggere fenomeni non solo estetici e attinenti alla comunicazione, ma anche sociali⁶. Se solo si pensa alla prospettiva "metastorica" dei primi anni Settanta, inaugurata da Hayden White con l'ipotesi che la storia viene costruita tramite le parole di chi la narra e la interpreta, si comprende quanto possa essere fecondo analizzare la performatività inerente anche al discorso scientifico. In generale, si comprende bene come per il pensiero postmoderno risulti centrale l'idea che oltre ad alcuni atti linguistici, alla storia, alle prassi artistiche legate alla prestazione dei corpi e alla recitazione, anche le classi sociali, le differenziazioni di *gender* (secondo l'intuizione di Butler), le forme della comunicazione sociale e le istituzioni non sono da considerarsi come preesistenti, e dunque quali meri oggetti di interpretazione, bensì come prodotti di un agire umano che li crea nel momento stesso in cui li discorsivizza – per tornare alla formula di Austin: li *fa* con le *parole*. Del resto, l'idea stessa ormai dominante della *narrazione* come momento generativo della realtà che viene narrata, nasce dall'intuizione della carica performativa delle parole. Allo stesso modo, se si è sempre più con-

sapevoli della sostanza mediatica di tutte le forme di produzione di senso, fino a porre la funzione dei media al centro della ricerca sulle strategie di codificazione estetica delle varie prassi artistiche, e fino a considerare – come avviene ormai da tempo nei *cultural studies* – il carattere essenzialmente di *medio* della letteratura stessa, non ci si può non interrogare sul potere performativo del medio stesso.

Proprio per quanto riguarda la letteratura, scrive Hall: «No discussion of performativity would be complete without reference to its uptake in literary criticism»⁷. Certo non è la letteratura l'ambito nel quale la performatività è stata maggiormente utilizzata come strumento critico, anche perché proprio gli anni in cui essa ha costruito la sua fortuna sulla base dell'intuizione di Austin, e cioè gli anni Sessanta e Settanta, hanno visto nel campo degli studi letterari un indiscusso primato del testo e della semiotica. E tuttavia, tra gli anni Settanta e Ottanta, quando Derrida e de Man si sono interessati alla performatività quale categoria operante in letteratura, si è verificato un passaggio decisivo. In realtà, già nella concezione – proposta in varie forme da Eco e Barthes – del testo come spazio aperto di sperimentazione, che una volta prodotto continua a trasformarsi e a rigenerarsi, a vivere di vita propria al di là di ogni intenzionalità dell'autore, e dunque già nell'attenzione che l'estetica della ricezione mostra per la lettura quale atto produttivo e creativo, c'è un implicito riconoscimento della funzione della performatività. Da parte loro, Derrida e de Man si sono direttamente confrontati con la sistematizzazione degli atti linguistici proposta da Austin, scontrandosi in primo luogo con la sua idea "parassitaria" della letteratura.

Ora, è proprio dal decostruzionismo americano che ci viene qualche interessante indicazione sul possibile utilizzo della categoria del performativo per un testo come *Faserland*. Da un punto di vista molto generale, Culler fa notare che l'idea che con il linguaggio si possano non solo fornire descrizioni circa uno stato di cose, ma anche *fare* delle cose, insomma: creare un mondo nuovo oltre che descrivere un mondo presupposto o già dato, è estremamente vantaggiosa per i teorici della letteratura, ed è in fondo un'idea connaturata alla letteratura stessa: «like the performative, the literary utterance does not refer to a prior state of affairs and is not true or false»⁸. La categoria del performativo ci ricorda che la letteratura è un *atto*, e per questo si carica di una valenza politica, che finisce per costituire una forma di difesa della letteratura dal sospetto o dall'accusa di essere un esercizio frivolo e non necessario: se la letteratura è un atto, se dà vita alle cose che nomina in quanto si basa su un linguaggio di tipo performativo, allora essa può davvero cambiare il mondo⁹.

Ma ciò vale allo stesso modo per tutta la letteratura? Se così fosse, la performatività ci sarebbe di poco aiuto, nel momento in cui volessimo utilizzarla per l'analisi del romanzo di cui ci stiamo occupando. D'altra parte, si può ipotizzare una differenziazione tipologica, ma anche storica, tra forme, stili, poetiche, come propone Hülk, secondo la quale ci sono testi letterari che pos-

sono essere affrontati in modo privilegiato con lo strumento della performatività, mentre in altri casi risulta più adeguata una lettura di tipo ermeneutico o decostruzionista¹⁰. In tal senso, se a partire dall'Ottocento si può osservare in letteratura un vero e proprio "Semioseschub", che dirige l'attenzione del lettore su testi nei quali si realizza una complessa circolazione di segni e un interscambio tra sistemi semiotici coinvolgenti molteplici spazi dell'immaginazione, e per i quali dunque il modello performativo non appare proficuo, un «Performativitäts- und Performanzschub» si rivela lì dove invece l'"opera aperta" non si esaurisce in questa autoriflessività infinita, ma si apre alla prassi della vita («Lebenspraxis»)¹¹. Rientrano sicuramente in questa tipologia molte delle produzioni artistiche e anche strettamente letterarie delle avanguardie storiche di inizio Novecento, che tra le loro strategie comprendono la costruzione di eventi, *happenings*, coreografie, l'utilizzo del corpo e della danza, vari modelli di recitazione.

3

***Faserland*, strategie per una messa in scena:
iterazione, marche, musica**

Da queste considerazioni teoriche, che più avanti andranno un po' specificate, si può iniziare a ricavare qualche spunto per *Faserland*. Questo romanzo presenta in effetti più di un aspetto teatrale, che rende plausibile recepirlo come un impegnativo e – dietro lo stile *cool*, perfettamente coerente con quello che all'epoca del romanzo si sarebbe definito un ambiente "di tendenza" – piuttosto ambizioso *atto di spettacolarizzazione*. Ma ciò che rende interessante il romanzo di Kracht, è che non si tratta di una tradizionale messa in scena del Sé, gestita da un soggetto ipertrofico e irretito nei suoi stessi segni, nei quali si rispecchia compiaciuto; né di un dramma spietato dell'autocoscienza. Semmai al centro del romanzo c'è un io attore, che porta sulla scena un'altra forma di spettacolo: ciò che spettacolarizza sono forme di comunicazione, gusti, tendenze estetiche, gesti, metamorfosi corporee (dovute soprattutto all'alcol); un io che si traveste, scegliendo abiti alla moda, che partecipa attivamente a eventi mondani. Il linguaggio utilizzato da Kracht è raramente descrittivo, nel senso che i personaggi, gli interni, gli esterni, gli oggetti, non vengono osservati a distanza e riprodotti per il lettore, ma *fatti* direttamente davanti ai suoi occhi, creati da un flusso linguistico che, come subito vedremo, dichiara costantemente che essi esistono solo grazie a quel gesto creatore.

La teatralità, che cercherò ora di definire in modo più preciso, è dunque uno degli elementi strutturali di tipo performativo che si possono ravvisare in *Faserland*. Già il primo dei due eserghi scelti da Kracht è in tal senso esplicito: si tratta di una citazione dal romanzo *L'innommable* (1953) di Beckett, che consiste nel lungo monologo di un io appunto senza nome (quasi una matrice dell'io anonimo e – talvolta anche confusamente – monologante di *Faserland*);

un io che dovrebbe “operare”, *fare* qualcosa, ma viene invece sopraffatto da una sensazione di impotenza che lo desautora, e la cui genesi non ha alcuna importanza:

Vielleicht hat es so begonnen. Du denkst, du ruhst dich einfach aus, weil man dann besser handeln kann, wenn es soweit ist, aber ohne jeden Grund, und schon findest du dich machtlos, überhaupt je wieder etwas tun zu können. Spielt keine Rolle, wie es passiert ist¹².

Tuttavia, con il suo lungo monologo attraverso la “patria” l’io di *Faserland* qualcosa la farà: la sua voce, il suo gesto stilistico e le sue forme espressive così marcate e connotate, soprattutto il suo corpo, impegnato in una serie di *performance* estetico-alcoliche, creeranno un mondo, gli daranno peso e contorno.

Ora si tratta di evidenziare in modo più dettagliato come agisce questo io. Un elemento ricorrente è la *ripetizione*. In particolare, Kracht ripete in maniera anche ossessiva una serie di espressioni schematiche, che creano una situazione di ottundimento, di stanchezza, nella quale le percezioni si scontornano e le emozioni, di fatto piuttosto rare nel romanzo, si sfibrano. Così Kracht non descrive, ma genera un’atmosfera segnata da una costante gradazione alcolica. Il romanzo si apre con un «Also», ripetuto poi subito dopo, all’inizio del secondo capoverso:

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. [...]

Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever¹³.

Ce ne accorgiamo dalle prime battute: l’io narrante è un io gesticolante, che mentre parla compie degli atti, coinvolgendo il lettore in uno spostamento continuo; più precisamente: non è un io che filtra il vissuto e riferisce, descrive e analizza esperienze e conoscenze, bensì un io che le fa nascere davanti ai nostri occhi in un flusso continuo di creazione linguistica, che produce un presente asfissiante – e sulla temporalità della narrazione tornerò presto. Ma intanto, un chiaro esempio di gesto performativo è quando il protagonista ricorda il suo primo amore, Sarah, la quale però viene imposta in modo così immediato sulla scena del presente, che più che un oggetto di ricordo sembra il prodotto dell’atto linguistico che la nomina: «Also: Ich bin eingeladen bei Sarah zu Hause, *ich nenne sie jetzt mal einfach Sarah*»¹⁴. Un effetto performativo simile è ottenuto con una formulazione che troviamo poco oltre: «Die ganze Wohnung sieht aus, *ich will das mal so sagen*, als ob hier ein alter Lehrer wohnen würde»¹⁵. Infine, ma gli esempi potrebbero continuare a lungo: «da spricht mich ein Mädchen an und sagt, *ich erfinde nichts, das sagt sie jetzt wirklich*: Angelo Badalamenti ist gar nicht mal so dementi»¹⁶.

Se l'io monologante non inventa nulla, l'opposto dell'invenzione qui non va pensato come la testimonianza o la rappresentazione di una realtà storicamente data, sia pure nel modo della finzione letteraria; piuttosto, se prestiamo attenzione ai segni di enfattizzazione del presente disseminati in questo brano, quali «da», «jetzt», «wirklich», e la ripetizione del verbo («sagt»), ci rendiamo conto che Kracht concepisce l'io monologante come un attore, che sulla scena si produce in un'intensificazione, fa apparire delle cose, condensa dei vissuti nelle proprie parole. Rientra in questa strategia il richiamo continuo al flusso stesso della narrazione, tramite espressioni come «wie schon gesagt», «das habe ich ja vorhin schon gemerkt»¹⁷, «ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe»¹⁸, che la drammatizzano, letteralmente: la trasformano in dramma. Spesso tale effetto di immediatezza viene realizzato ricorrendo a esclamazioni come «na ja», «echt», «ich sage das nur», l'onnipresente «also», «egal», oppure ancora «eigentlich» o «einfach». Ma anche qui la cosa importante è la loro iterazione, che ha l'effetto smorzante di una nenia, che lega tutto e fa sì che oggetti, storie, persone e sensazioni non vengano oggettivati e posti dinanzi all'occhio del lettore nel modo della rappresentazione distaccata, bensì restino avvolti dal linguaggio che li performa. Queste formule precostituite, affabulanti e colloquiali, non *segnalano* uno smarrimento, un'incertezza, o una mancanza di fantasia da parte di chi sta parlando, ma *generano* un plesso di realtà nell'istante stesso in cui vengono pronunciate, eliminando la distanza tra l'io monologante e le cose di cui parla.

Ora, è sulla loro costante ripetizione lungo tutto il romanzo che dobbiamo soffermarci, poiché essa riveste un significato particolare per il nostro discorso, per il quale possono tornare utili le riflessioni di Derrida sul rapporto tra *iterazione* e *performatività*. In *Marges – de la philosophie* (1972), Derrida scrive:

Un enunciato performativo potrebbe riuscire se la sua formulazione non ripetesse un enunciato “codificato” o iterabile, detto altrimenti se la formula che pronuncio per aprire una seduta, per varare una nave o un matrimonio non fosse identificabile come *conforme* ad un modello iterabile, se dunque non fosse identificabile in qualche modo come “citazione”?¹⁹

Naturalmente Derrida non parla qui di letteratura, ma evidenzia una caratteristica delle espressioni performative, che devono essere citabili in varie circostanze, e dunque iterabili. Anzi: l'iterabilità va considerata in via generale come una legge del linguaggio *tout court*, i cui segni, per essere tali, devono essere costantemente richiamabili, citabili, ripetibili in ogni sorta di circostanze²⁰. Anche qui, come già sopra, potremmo allora chiederci dove sia lo specifico interesse di queste riflessioni per l'interpretazione di un testo letterario (e nel caso particolare: di *Faserland*), dal momento che l'iterabilità è una caratteristica di ogni enunciato performativo e anzi del linguaggio in generale. Una traccia giusta da seguire può essere quella del rapporto tra iterabilità e creazio-

ne, che Culler vede come uno snodo centrale per il discorso di Derrida sulla performatività. Perché è vero che Derrida lega la performatività all'iterabilità, ma anche alle potenzialità inaugurali del linguaggio, cioè alla sua capacità di creare qualcosa di nuovo, di *fare*, in senso performativo, delle cose con le parole, e proprio questo rende la letteratura una delle pratiche performative – come Culler scrive: «a system of performative possibilities»²¹.

Ma in che senso, allora, la citabilità e la ripetibilità possono essere una componente creativa? In uno dei testi che più hanno contribuito alla ricezione di Derrida negli Stati Uniti, *On Deconstruction* (1982), Culler chiarisce bene come per i decostruzionisti il rapporto gerarchico tra l'opera *originale* e la *copia* si inverte, tanto che l'imitazione, invece di essere considerata una prassi parassitaria, è esattamente la condizione di possibilità per l'identità di un'opera o di uno stile, così come una sequenza può essere significativa solo laddove possa essere ripetuta, citata, parodiata²². Ora, se tutto questo è valido per la letteratura in quanto tale, è anche vero che se osserviamo le cose da un punto di vista *storico* risulta evidente che questi meccanismi di significazione sono stati estremamente sfruttati dalla letteratura contemporanea, e che in generale essi rientrano nell'estetica postmoderna, supportati sul piano teorico appunto dalla ridefinizione – scandalosa per l'arte e la cultura tradizionali – del rapporto tra originale e prodotto in serie (e dunque anche prodotto industriale), e dalla decostruzione del mito dell'autenticità. Del resto, si sa che questo fenomeno è iniziato parecchi decenni fa proprio con l'arte pop e con l'arte seriale, ed è a sua volta diventato già un classico: si pensi soltanto, anche se è un esempio piuttosto scontato, ai ritratti in serie di Warhol, che citano e con ciò stesso trasformano l'originale, perché iterandolo creano un significato nuovo.

Da una simile angolazione possiamo recuperare il peso specifico della spiccata tendenza alla ripetizione che riscontriamo in *Faserland*. Oltre alle formule di routine e alle espressioni sopra riportate, ritornano continuamente altri elementi. Ad esempio il termine «Nazi», che una volta viene utilizzato come imprecazione nel composto, a suo modo geniale, «SPD-Nazi»²³, dopo che la persona in questione era stata definita dal protagonista «SPD-Schwein», un calco da «Nazi-Schwein». Questo termine, ripescato dal lessico della rivolta studentesca e variato, viene dunque utilizzato al di fuori del suo contesto, nel senso che in quella cultura sessantottina (e postsessantottina) era l'etichetta brutale che siglava un intero pensiero critico, l'analisi socioculturale e politica che aveva segnato la frattura generazionale con il mondo dei padri, i quali avevano taciuto e rimosso, oppure avevano collaborato con il regime nazista, o addirittura erano stati parte attiva in esso. Qui invece, nel monologo di un io appartenente alla *upper class* tedesca, che si diverte a dare una lauta mancia al tassista in modo che impari qual è il nemico di classe, questo termine funziona come una sorta di marca estetico-antropologica; così come in generale «Nazi», assegnato a un'intera generazione di tedeschi intorno ai settant'anni. Da una

certa età in poi, viene detto, i tedeschi sembrano tutti dei nazisti, con i loro occhiali dorati fuori moda e i pantaloni ben stirati color beige:

Ich weiß, das klingt jetzt komisch, aber ich sage das trotzdem mal: Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis²⁴.

Dissolto il legame con l'analisi politica, il termine «Nazi» agisce da spartiacque generazionale, ma anche estetico, perché marca il solco che separa il mondo *glamour* del protagonista dallo squallore della “normalità” conservatrice piccolo-borghese. Ma la cosa essenziale è che con la perdita della sostanza politica questi termini assumono una carica performativa, e per due motivi. Innanzitutto, ogni volta che li pronuncia il protagonista separa due mondi, e dunque agisce, creando degli insiemi contrapposti; e poi anche solo per la loro frequenza, sebbene si tratti solo di uno dei tanti casi di ripetizione che rendono compatto e ossessivo il testo. Accostare i socialdemocratici ai nazisti non è solo assurdo dal punto di vista storico e politico, non è solo un'eclatante effrazione etica, ma è anche un gesto inaudito, che però realizza la sua intenzione: quella di bollare un intero mondo come conservatore e impolverato: il mondo dei padri, non importa se nazionalisti nostalgici o fiduciosi progressisti, per contrapporlo al mondo luccicante di bar e discoteche di tendenza.

Un altro esempio interessante di ripetizione è l'aggettivo «blöd», che forse più di altre espressioni resta impresso come una traccia durante la lettura di *Faserland*. «Blöd» ricorre innumerevoli volte, è un vero e proprio marchio di fabbrica di questo romanzo, e sarebbe difficile riportarne tutte le occorrenze. Si può fare solo qualche esempio di ciò che è «blöd»: l'auto fuoristrada dei ricchi villeggianti a Sylt; i pensionati tedeschi che frequentano i luoghi di cura; il pugnale di Göring, smarrito – secondo un aneddoto – proprio a Sylt e poi ritrovato; gli stemmini applicati sulle polo; Hitler; gli occupatori di case a Berlino; il sorriso di intesa erotica tra due camerieri che servono a un party lussuoso²⁵. Vengono dunque giudicate stupide molte cose, e ogni volta sono stupide in modo diverso, perché «blöd», come si intuisce già dai pochi esempi riportati, a seconda del contesto assume varie sfumature di significato; e tuttavia c'è un giudizio unitario che lega le varie tipologie di “stupidità”, e che colpisce anche qui una sorta di sostrato comune, o che si ritiene tale, in cui rientrano l'estetica e il gusto piccolo-borghese e proletari, così come i cosiddetti “valori” della borghesia colta, fino alle ideologie politiche e ai comportamenti alternativi di sinistra, e al passato nazista.

Che «Nazi» o «blöd», anche laddove non abbiano un'esplicita funzione esclamativa, posseggano un forte potenziale performativo può essere facilmente intuito: proprio nell'astio polemico e provocatorio con il quale vengono pronunciati si esibisce il gesto che essi realizzano, cioè il giudizio, che come si sa è uno degli atti performativi più classici. Ma è soprattutto nella loro ripetizione che si può cogliere la performatività di questa scrittura. Attraverso

l'occorrenza seriale di tutti questi elementi osservati fin qui: epiteti, espressioni di routine, riempitivi, esclamazioni, Kracht dà vita a un'azione verbale dalla cifra stilistica ben precisa, mettendo in atto una forma di disprezzo nei confronti del mondo ordinato, organizzato, produttivo, eticamente orientato della Germania post-Muro. Nel loro ricorrere continuo espressioni come «na ja», «egal», «blöd», «also», «tatsächlich» fungono da marche dell'indeterminatezza; in effetti, però, la loro iterazione funziona come una costante citazione di stile, tramite la quale Kracht performa un discorso estetico-politico sorprendentemente preciso.

Se la condizione di possibilità per un'espressione performativa è, come abbiamo visto in Derrida, la ripetibilità di una forma codificata, e se d'altronde la letteratura è un sistema di possibilità performative, allora Kracht sfrutta appieno queste possibilità, e non solo grazie a quelle che ho chiamato marche dell'indeterminatezza. In *Faserland* si trovano – molto spesso sovrapposti tra loro – almeno altri due insiemi di elementi, che nella loro iterazione hanno una funzione performativa: le marche degli oggetti di moda, dei beni di consumo (per lo più di lusso), delle *griffe*; gli elementi scenografici e della comunicazione che caratterizzano momenti di mondanità come party, visite in discoteca o in bar notturni, tra i quali ovviamente è fondamentale la musica. Entrambi gli insiemi suggeriscono un tipo di lettura multimediale del romanzo, che a sua volta costituirebbe una forma di ricezione spiccatamente performativa.

4

Multimedialità e performatività: un modo di leggere *Faserland*

La vita notturna e le forme di festosità mondana sono forse l'aspetto più eclatante di *Faserland*, anche perché sono legate al consumo di alcol, molto elevato lungo tutto il viaggio attraverso la “patria” – e forse l'alcol, più ancora dei mezzi di trasporto utilizzati, è il vero medio del romanzo. È interessante la combinazione tra il ricorso a formule dell'indeterminatezza, dell'accento, dell'indifferenza, come quelle appena viste («na ja», «also» ecc.), adeguate alla stanchezza annoiata e alla *nonchalance* da dandy del protagonista, e la precisione nella resa dei dettagli scenografici e dell'abbigliamento (con occhio attento anche agli *accessoires*), delle varie tipologie di alcol consumato, e soprattutto della musica ascoltata. Sopra ho ricordato come per Baßler il nominare marche di oggetti e di altri beni di consumo sia da considerarsi uno stilema della letteratura pop, che in *Faserland* Kracht utilizza in modo particolarmente insistito. Il catalogo delle etichette sarebbe molto lungo, per cui mi limito a qualche nome: Jever, Porsche, Ferrari, Triumph, Cartier, Roederer, Meggle, Ilbesheimer, Barbour, Bourbon, Ehrmann, Brooks Brothers,

Ralph Lauren – e così via. Come si vede, non solo oggetti di lusso, ma anche birra, burro, yogurt.

Nella loro continua ricorrenza, queste cose non mostrano un potere simbolico-evocativo, perché sono del tutto prive di aura oggettuale e artigianale, né sono il concentrato della descrizione di un processo di produzione industriale; non si tratta infatti di oggetti, ma di nomi, di marche appunto, attraverso le quali l'autore dà forma a un mondo. Nominandoli, invece di limitarsi a indicare che qualcuno beve una birra o dello champagne, Kracht si allontana da una strategia descrittiva, lascia poco spazio all'immaginazione del lettore, ma gli pone dinanzi agli occhi queste cose nell'inequivocabilità della loro presenza e identità. Il loro potenziale performativo consiste nella cruda immediatezza che rende questi oggetti non *segni*, ma *fatti* di un mondo, allestito e garantito dalla loro citazione iterata. L'atto che li nomina trasforma queste cose in attrezzi di scena, una scena sulla quale assistiamo alla *performance* dell'io, in una temporalità presente (sulla quale tornerò alla fine del mio discorso) di forte intensità teatrale. L'accumulo dei nomi e delle etichette fissa l'identità di un consumo, ed è una risorsa contro la fede nella perfeibilità e costruibilità del mondo, nel progresso del sapere, nell'analisi di stati di coscienza e sfumature emotive – insomma in tutte quelle cose che Kracht etichetta ripetutamente con «blöd».

Kracht costruisce serie di diverse etichette, come in una certa estetica pop – pensiamo alle lattine di zuppa Campbell esibite da Warhol, anche se lì si trattava di uno stesso identico oggetto. Ma c'è un altro tipo di *marche* che vengono citate e contribuiscono all'allestimento della scena, costituendo una sorta di colonna sonora: i brani di musica pop e rock che troviamo a più riprese lungo tutto l'arco del romanzo. Anche qui la lista sarebbe lunga, per cui riporto solo alcuni esempi: Bob Marley (*I shot the Sheriff*), Fehlfarben (*Es geht voran*), Clash (*Sandinista!*), Modern Talking, Moody Blues, Eagles, e altro ancora – una musica molto variegata, come si può vedere, a seconda del contesto, dal reggae al rock tedesco, al punk, fino alla vecchia west coast. Un'analisi adeguata della musica citata da Kracht, insieme a un'analisi degli oggetti, delle bevande, delle auto ecc., potrebbe forse fornire una buona ricostruzione del passaggio dall'estetica e dal design degli anni Ottanta a quelli degli anni Novanta. Ma qui non è questo che importa, quanto la modalità delle occorrenze musicali e oggettuali, e la loro funzione performativa, che mi pare si possa differenziare in tre tipi.

Una prima tipologia si basa proprio sulla tematizzazione della *performance*, e l'esempio che ora riporto getta qualche luce sul rapporto tra narrazione e performatività. Qui la musica si intreccia con un altro medio: la lettera, che il protagonista una volta ha ricevuto dal suo amico Alexander, il quale si trovava in una zona desertica dell'India. Il resoconto – che a sua volta avviene attraverso il medio del ricordo, perché la lettera viene ricordata – di quanto scritto dall'amico si avvale delle strategie canoniche della narrazione, come si nota dall'incipit: «Einmal, [...] da hat er [= Alexander] mir einen längeren

Brief geschrieben, aus Indien. Es war, so steht es in dem Brief, kurz hinter der pakistanisch-indischen Grenze [...]»²⁶. Ma poi, subito dopo, assistiamo a un cambio strutturale molto indicativo per il nostro tema: il discorso passa al presente («Also, er sitzt da in der Bar»²⁷), entrando nel vivo dell'azione, anzi: creando un'azione corale intorno alla *performance* musicale dell'amico, al quale nel bar desolato dove si trova viene passata una chitarra, perché suoni qualcosa. Alexander inizia a suonare gli accordi di *Brother Louie* dei Modern Talking, trascinando gli indiani, che iniziano a riempire il locale, e allora si rende conto con stupore che la gente del posto conosce benissimo quel pezzo. L'intensificazione teatrale è evidente laddove Kracht enfatizza proprio il gesto musicale, con un'espressione performativa («jetzt kommt's») che funge da soglia e introduce al clou della scena:

und, jetzt kommt's: Alle kennen das Lied ganz genau, und durch die dreckige Bar mitten in der Wüste erschallt ein Männerchor: *Brother Louie, Louie, Louie... How you douie, douie, douie*²⁸.

Come lettori veniamo letteralmente trascinati in questo coro, lo ascoltiamo, potremmo cantare e ballare anche noi. E che si tratti di un gesto performativo è sottolineato dal fatto che al termine della scena, subito dopo il coro, si ritorna alla strategia narrativo-ricostruttiva con un tempo verbale passato, che ricolloca l'accaduto nel *plot* del romanzo: «Das hat er mir jedenfalls so geschrieben und daß er das Stück den ganzen Abend spielen mußte [...]».

In un certo senso, è proprio questo l'invito che come lettori dovremmo cogliere: impegnarci in una ricezione multimediale di *Faserland*, che sembra davvero voler essere letto così: da una parte il testo, dall'altra il monitor del computer, sul quale seguire le tracce iconografiche e sonore proposte dall'autore. Non si può, a mio avviso, cercare il piacere di questa lettura inseguendo momenti evocativi, lasciando risuonare il nome di un pezzo rock o di una marca di orologi di lusso; non ha molto senso: questi nomi sono volutamente piatti, non hanno risonanza, e anzi creerebbero una sorta di disagio a una lettura che vi cercasse una dimensione simbolica. Io penso che dovremmo invece soddisfare la nostra curiosità, cercare su Google e su Youtube le varie occorrenze, guardare in rete le immagini di determinate giacche, bottiglie di champagne, gelati, automobili; e dovremmo ascoltare – e guardare le videoclip originali, che solo possono ridarci il gusto di quegli anni – la musica che Kracht cita. In questa dimensione multimediale diventeremmo complici, come lettori, non dell'intenzione o della scrittura dell'autore, ma delle *performance* da lui messe in atto nel romanzo – e così, anche noi potremmo unirci al coro degli indiani sulle note di *Brother Louie*.

Se questo secondo tipo di performatività ha a che fare con il momento della ricezione, mi pare che in *Faserland* si possa individuare una terza tipologia: l'utilizzo di un sistema combinato di marche e nomi come strumento di

creazione di identità. Si può pensare, in altri termini, che i nomi commerciali dei beni di consumo, unitamente ai riferimenti musicali e a quelli mondani²⁹, creino una rete di rimandi e con ciò un'identità culturale (o un profilo socio-culturale) di appartenenza. La nominazione e l'iterazione dei nomi funzionano in fondo come la "citazione di norme" nel modello proposto da Derrida, e poi utilizzato da Butler per spiegare come il *gender* venga definito, creato, appunto *performato* attraverso le norme sociali che vengono citate e in tal modo stabilite come valide. Se Butler, nel suo impegno di decostruzione dell'identità in quanto supposta come originariamente data, considera questo tipo di citazione un atto autoritario³⁰, si può pensare che anche in *Faserland* si dia un meccanismo simile, e che i nomi di discoteche e riviste marchino il mondo della "Yuppie-Szene" dell'epoca, segnando un perimetro e operando l'esclusione di chi non si riconosce in questi nomi. Perché tutto sommato anche qui troviamo l'arroganza, la violenza del giudizio, il disinnescare di ogni possibilità dialettica (la vita in Germania è un «Nazi-Leben», e basta!). Se la performatività si basa sull'iterazione, nella quantità sconcertante di *labels* presenti nel romanzo di Kracht possiamo riconoscere una forma di performatività in un certo senso autoritaria, che opera attraverso i nomi propri delle cose, perché nei nomi si fissa in modo violento l'identità, e si desautorano i modi della descrizione e della rappresentazione analitica, che potrebbero scardinare quell'identità, e far quindi slittare e confondere i contorni degli insiemi sociali.

5

Performare, evocare (presente e passato)

È evidente che la performatività è legata alla categoria temporale del *presente*: le parole che *faranno* le cose non possono che farle nel momento stesso in cui vengono pronunciate (recitate, cantate, scritte); d'altra parte, non stupisce certo che il presente sia il tempo privilegiato della letteratura pop (per quanto difficile sia delimitare e definire questa, come del resto ogni altra, tipologia letteraria), così legata al momento performativo, della messa in scena. In generale, il pop è un fenomeno anche ideologicamente concentrato sul presente, un fenomeno che si manifesta in forme segnate dall'esplosività, dalla concrezione improvvisa e sconvolgente di un momento estatico; esso è dunque portatore di un'istanza almeno nelle intenzioni alternativa rispetto alla cultura ufficiale, al suo discorso che si sviluppa invece su tempi narrativi lunghi, perché costruito sulla consapevolezza del passato, sul valore della tradizione, su una ponderata analisi della storia³¹. Oppure l'estetica pop procede secondo una strategia apparentemente opposta: la serialità, che in realtà è solo un'altra opzione per enfaticizzare l'attimo presente, staccandolo dal flusso degli eventi e drammatizzandolo attraverso una citazione ripetuta – come nel caso dei ritratti di Warhol, di cui si è detto sopra³².

Nel caso di *Faserland*, il rapporto tra presente e passato si configura in modo piuttosto interessante, e se indagato fornisce qualche indizio per una lettura più articolata del romanzo, che non lo schiacci del tutto sull'etichetta *pop*, e che semmai rilevi qualche aspetto particolare della sua performatività. Ad esempio, quanto Schumacher scrive a proposito degli esperimenti di Warhol vale solo in parte per Kracht, o meglio, descrive solo una parte del meccanismo che agisce anche in *Faserland*, dove effettivamente tramite una costante citazione di marche (in senso lato) viene messo a fuoco l'istante di volta in volta presente; ma mentre l'arte pop, mettendo fuori gioco le rimemorazioni, si concentra totalmente sull'*adesso*, in *Faserland* la dimensione della memoria e del passato è parte attiva della struttura narrativa³³.

Ho già detto che il presente è il tempo verbale predominante in *Faserland*; si tratta ora di approfondire brevemente questo aspetto – ma si può già anticipare che il presente non è il tempo esclusivo del romanzo di Kracht. Possiamo prendere, tra i tanti esempi possibili, la scena del party a Heidelberg, al quale il protagonista viene trascinato da gente appena conosciuta in un bar. Il presente incalzante fa nascere davanti ai nostri occhi gesti, emozioni, movimenti che non vengono mai mostrati in una qualche prospettiva spaziale o temporale, non si raddoppiano in un'immagine speculare, non vengono ripresi su un piano simbolico che li amplifichi in modo evocativo, né vengono sfumati in una tonalità malinconica o allusiva; il lettore non si ritrova al centro di uno spazio semiotico di rimandi, ma viene trascinato in un vortice di azioni – l'evento-party viene creato per noi con la forza drammatica di parole che non reclamano la loro tradizionale funzione letteraria. Si comprende allora il ricorso alle esclamazioni («Ich fühle mich Scheiße. Mein Gott, fühle ich mich Scheiße»³⁴), la prevalenza della paratassi, laddove la progressione temporale dell'azione viene affidata all'avverbio «dann», e gli istanti più drammatici si concretizzano nell'avverbio «jetzt»³⁵.

È stato osservato a proposito di Hubert Fichte, considerato uno dei primi autori che hanno praticato una scrittura di tipo pop, che l'effetto performativo di molti suoi testi è ottenuto tramite delle strategie testuali consapevoli e precise, che tuttavia – e del resto esse miravano esattamente a questo – producono un effetto di immediatezza e autenticità, a partire dall'adozione di forme di scrittura molto prossime a quelle della comunicazione orale³⁶. Queste considerazioni valgono anche per *Faserland*, e proprio perché Kracht non riproduce i dialoghi in modo realistico, ad esempio secondo lo schema grafico tradizionale che segnala battuta per battuta, ma ingloba gli interventi dei vari personaggi nel flusso tenace e continuo della scrittura, che con tali inserti assume una valenza performativa – come nel passaggio seguente, sempre inerente alla scena del party di Heidelberg:

Nigel, rufe ich. Scheiße. Nigel. Er antwortet nicht. Ich frage ihn, ob er mich denn verdammt nochmal nicht kennt. Und er sagt, das sagt er wirklich: Sollten wir uns denn kennen?³⁷

Mentre la riproposizione in termini realistici del dialogo avrebbe l'effetto di una ricostruzione, l'inclusione delle parole dell'altro nel monologo dell'io dà corpo sul momento a uno scambio vivo, che crea in modo plastico e nella drammaticità del presente una realtà comunicativa. Gli strumenti per la creazione di tale effetto li ho già nominati: esclamazioni, avverbi di tempo che indicano il presente, ma anche riempitivi come «also», che riassumono, richiamano l'attenzione, rimettono in moto il testo; oppure quel «so» che Kracht utilizza quasi come un deittico, nel senso che rimanda a un gesto fatto innanzi al lettore per mostrare qualcosa di creato dalle parole: «nimmt er so ein kleines silbernes Röhrchen und fährt damit mitten in den Kokshaufen rein»³⁸.

Sono tutti effetti performativi di un linguaggio che si potrebbe definire a presa diretta, e che – come è stato notato anche nel caso di Fichte – pur concretizzandosi in una forma scritta non per questo possiede un carattere performativo minore rispetto alle *performance* verbali che avvengono in teatro, perché realizza comunque un forte effetto di presenza scenica³⁹. Se Fichte ottiene tale effetto in buona parte tramite dei procedimenti di trascrizione desunti dallo strumentario dell'etnografia, che costituiva notoriamente un suo campo di interesse, in modo da poter riprodurre comunicazioni e forme di relazioni interpersonali in ambienti rappresentati in modo dettagliato e preciso, Kracht opta invece per una struttura narrativa molto diversa, dove le varie scene prendono forma all'interno della narrazione compatta dell'io monologante⁴⁰.

Questo gli consente di aprire un'altra temporalità accanto a quella del presente. Il monologo del protagonista viene infatti più volte interrotto da ricordi personali, brevi ricostruzioni di momenti legati quasi sempre all'infanzia. Questi veri e propri inserti sentimentali attivano l'intera gamma di effetti tradizionalmente legati alla scrittura dei ricordi, sostenuta principalmente da tempi verbali passati, messa in moto da una percezione che innesca il gioco della memoria. Ciò avviene già nelle primissime pagine, quando il protagonista si trova ancora all'inizio del viaggio:

Ab da höre ich nicht mehr zu, weil mir plötzlich dieser Geruch der Holzbohlen und des Meeres in die Nase steigt, und ich denke daran, wie ich als kleines Kind immer hierher gekommen bin, und beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch: wenn man das Meer lange nicht gesehen hatte und sich riesig darauf freute und die Holzbohlen durch die Sonnenstrahlen so einen warmen Duft ausgeströmt haben⁴¹.

Il protagonista si commuove, e appena riprende il presente della presa diretta si vergogna del proprio intenerimento. Ma il cambio di registro, rispetto all'estetica e allo stile pop, è evidente, non solo nella scelta dei tempi verbali

passati, ma nell'evocatività di un lessico tradizionale e prezioso, ricco di echi narrativi («Duft», «verheißungsvoll»). Un caso particolare è poi costituito dal ricordo storico che il protagonista rievoca mentre attraversa Amburgo in taxi, pensando ai bombardamenti che distrussero la città nella Seconda guerra mondiale. È un ricordo tratto dalla memoria collettiva, che il protagonista volentieri condividerebbe con l'anziano tassista, se questo non mandasse un cattivo odore come di putredine; si tratta di un passaggio molto breve e in sé poco significativo, con l'immagine tradizionale della tempesta di fuoco, ma contiene una similitudine davvero sorprendente per lo stile di Kracht, e che sembra staccata di netto da una lirica di Rilke: «und außerdem riecht er alt und verwest, so wie ein Buch, das zu lange im Regen auf dem Balkon lag und jetzt schimmelt»⁴².

Che siano ricordi di infanzia o più recenti, brani della memoria collettiva o proiezioni fantastiche (come nel caso del sogno di una vita familiare su un'isola sperduta del nord insieme a Isabella Rossellini), si tratta di inserti narrativi dalla tonalità sentimentale, che spezzano la tensione performativa della continua e faticosa messa in scena dell'io, recuperando una forma di testualità descrittiva ed evocativa. Resta tuttavia da chiedersi quali siano i rapporti tra queste due opzioni estetiche e narrative, come funzionino nella cornice del romanzo, per poter tentare un bilancio conclusivo che eviti semplificanti contrapposizioni tra un modello di scrittura performativo e un altro più tradizionalmente narrativo.

6

Per concludere: Beckett o i Would Be Goods?

Forse conviene partire da una riflessione generale sul rapporto tra performatività e testualità, riprendendo quanto detto in avvio. Dal punto di vista teorico, da parte dei decostruzionisti si evita la contrapposizione tra istanze apparentemente divergenti come la citazione e la creazione (vi ho accennato sopra a proposito della posizione di Derrida), ma anche quella tra un atto linguistico che constata un dato ordine di cose e un atto performativo, che quell'ordine lo pone in essere. Culler scrive che

the act [...] of literature, depends on a complex and paradoxical combination of the performative and constative, where in order to succeed, the act must convince by referring to states of affairs but where success consists of bringing into being the condition to which it refers⁴³.

Quanto scrive Culler ci può mettere in guardia dal costruire modelli binari troppo schematici, che ci portino ad esempio a considerare i numerosi episodi di rimemorazione in *Faserland* come contrapposti alla drammatizzazione della vicenda di questo io, che si mette in scena secondo dei criteri di teatralità

multimediale di tipo pop. Sicuramente ci sono degli episodi dove ricordi e proiezioni creano una pausa, uno di quei momenti di abbandono della scena del presente, costruita in *Faserland* con un notevole impegno gestuale e corporeo, dei quali parla Beckett nell'esergo scelto da Kracht; è però anche vero che in molti casi assistiamo a un ibrido, decisamente più interessante, laddove perfino i ricordi vengono almeno in parte ("paradossalmente", secondo quanto scrive Culler) performati.

Prendiamo l'esempio già citato della fantasia riguardante Isabella Rossellini, che come detto assolve a una funzione simile ai ricordi, laddove il congiuntivo ipotetico sostituisce il passato della rimemorazione. Il protagonista, stregato dalla bellezza per lui inarrivabile di Rossellini, proietta immagini di un idillio familiare un po' kitsch, di una felicità domestica protetta dai venti e dal mare delle isole scozzesi: «Isabella und die Kinder und ich würden dann zu Hause sitzen, [...] und wir würden zusammen Bücher lesen, und ab und zu würden Isabella und ich uns ansehen und dann lächeln»⁴⁴. Ma le immagini trasognate e i paesaggi evocati da questi congiuntivi del possibile precipitano poi nel presente delle battute di un confronto a tre, tra l'io, l'amico Nigel e il corpo di Isabella. Improvvisamente Isabella torna a essere un personaggio dei media, un'attrice; il suo corpo viene infatti rimedializzato, riportato ai criteri estetici standard da copertina di rivista illustrata, così che la sua immagine perde ogni alone sentimentale, per essere di nuovo misurata sulle icone *glamour* dello spettacolo. La sua immagine, in altre parole, da evocata e (tra)sognata, si ritrova ridotta al corpo, viene ri-fatta attraverso i media e posta innanzi ai nostri occhi in una nudità un po' disorientante:

Ich habe schon viele Filme gesehen, da war Isabella nackt, und Nigel hat zum Beispiel immer gesagt, sie hätte einen erschreckend häßlichen Körper, aber ihr Körper ist nicht häßlich, sondern nur nicht perfekt, und sie weiß das, und deswegen liebe ich sie⁴⁵.

Ma la dimensione teatrale si insinua ad esempio anche nel ricordo di un episodio che tra l'altro costituisce solo uno dei numerosi capitoli dello scatologico, che occupa un posto non secondario nel romanzo. Il protagonista ricorda il suo primo amore e l'invito a casa di Sarah, la cena con i genitori di lei e le conseguenze per il troppo vino bevuto. Ma qui importa la modalità narrativa: il tempo passato del ricordo si alterna con il tempo verbale presente, mentre la narrazione dell'episodio diventa essa stessa oggetto di una *performance* presente, che ricorre a espressioni ricapitolanti («also»), alla drammatizzazione dei dialoghi, alla realizzazione verbale di un rumore⁴⁶. Il lettore non viene dunque trasferito in una temporalità altra rispetto alla vicenda presente dell'io, perché la materia del ricordo subisce una presentificazione in chiave drammatica: l'io agisce con le parole mettendo in scena la propria memoria, mostrandoci l'atto stesso della rimemorazione, creando insomma il ricordo attraverso uno sforzo di produzione linguistica esibito dinanzi al lettore-spettatore.

Tuttavia, se in *Faserland* la dimensione performativa è dominante, è pur vero che a più riprese la dimensione simbolico-evocativa si riaffaccia nello spazio letterario, spiazzando il lettore. Sia che funzionino da pause nella *performance* dell'io, sia che – più spesso – vi si intreccino, aprendo delle zone che si sottraggono a una ricezione schematica, ricordi e proiezioni fantastiche concorrono in maniera decisiva a diversificare le modalità di produzione di senso. Tranne poche eccezioni, per lo più questi inserti vengono montati nel romanzo in modo che il discorso della memoria individuale e la proiezione di una vita futura ne restano deauratizzati, in quanto sottoposti al processo di codificazione operante nel resto del romanzo, che li riporta inesorabilmente ai media dello spettacolo o all'universo delle marche. Così, nel caso del sogno di una vita nella natura Isabella Rossellini funge da icona cinematografica, rappresenta la mediatizzazione del mito della compagna perfetta, e come tale appare intercambiabile, più che altro una citazione dall'immaginario collettivo maschile; come abbiamo visto, il suo corpo viene giudicato in base ai (o difeso dai) paradigmi dell'estetica dominante e imposta dai media. Nel caso invece del lungo ricordo di infanzia ambientato a Sylt, in cui il protagonista torna con la mente a un suo compagno di giochi abitante dell'isola, l'analisi della loro relazione amicale e delle disuguaglianze sociali passa attraverso la comparazione tra i diversi tipi di gelato che i due bambini potevano permettersi di acquistare⁴⁷.

In conclusione, mi pare di poter dire che Kracht sfrutta una caratteristica dell'estetica postmoderna, la quale, anche nelle sue versioni più dissacranti, attinge volentieri alla sfera sentimentale, ma senza amplificarne i contenuti attraverso echi letterari che sfruttino la potenza simbolica del linguaggio; per questa estetica, infatti, il testo non è uno spazio semiotico di corrispondenze, costruito sulla consapevolezza che nella loro rete si celi il senso più profondo, e che la riuscita di un testo dipenda dalla capacità di mostrare questo portato emotivo nella luce dell'autenticità o della verità, sia essa attinente alla storia o alla vicenda autobiografica dell'autore⁴⁸. In un romanzo come *Faserland*, in cui la potenza performativa del linguaggio si impone così sfacciatamente, anche laddove si ricorra a immagini che fanno parte del patrimonio culturale classico o della memoria collettiva, li si utilizza come materiali de-connotati, culturalmente neutri, come segni citabili al di fuori del loro contesto originario, che viene messo fuori gioco. Avendo subito tale processo di riduzione, scrittori, attrici e registi (a un certo punto compare anche Wenders), gelati, birre, auto o camicie possono essere utilizzati per lo spettacolo senza echi che l'io attore allestisce con le sue parole, trasformandoli in immagini bidimensionali da nominare indifferentemente.

L'episodio che conclude il romanzo conferma questo tipo di operazione. Il viaggio del protagonista, iniziato nell'angolo più settentrionale della Germania, nell'isola di Sylt, termina dopo molti chilometri a sud, precisamente a Zurigo, dove egli decide di visitare il cimitero che ospita la tomba di Thomas Mann. Gli echi letterari potenzialmente connessi a questa visita sono facilmen-

te immaginabili: il nome di Mann, così strettamente legato al tema della morte, farebbe pensare a un omaggio alla letteratura classica del Novecento tedesco, a una sorta di catabasi ai padri della tradizione umanistica. La visita alla tomba di Thomas Mann, figura garante di una testualità ancora intatta e ricchissima di valenze simboliche, di preziosità e complessità sintattiche e semantiche, potrebbe in effetti rappresentare un esito sorprendentemente riappacificante per un romanzo così centrifugo rispetto alla sfera dei criteri estetici tradizionali. Almeno, così farebbero pensare le prime considerazioni sui nomi delle strade che il protagonista attraversa in taxi per giungere al cimitero: «Mythenquai heißt eine Straße, und ich denke daran, wie charmant und antiquiert die Dinge hier klingen»⁴⁹. Una toponomastica sublime e letteralmente mitologica, che subito richiama per simpatia una coppia di aggettivi, «charmant» e «antiquiert», che a loro volta si presentano proprio come ciò che significano: sono affascinanti e *démodé*, creano un alone di eleganza elusiva e malinconica *fin de siècle*.

E invece l'episodio del cimitero assume ben presto un significato diverso, perché il lettore viene catapultato in una scena grottesca di ricerca al buio della tomba giusta, che però non viene trovata: «Ich sehe nichts mehr. Das Kerzchen ist nicht hell genug. Das kann doch einfach nicht wahr sein»⁵⁰. Nel cimitero ormai deserto il protagonista non è però del tutto solo: c'è un cane che passa tra le tombe, abbaia, si ferma, diventa nella notte ormai calata un'ombra scura, e a un certo punto defeca da qualche parte, su una tomba, ma non si riesce a decifrare il nome che vi è inciso sopra. Qui non interessa tanto la dissacrazione del mito di Mann, la provocatoria riduzione del discorso della memoria e della morte, e neanche l'esibizione scatologica, una delle tante del romanzo⁵¹. Quello che si preannunciava come un episodio pieno di echi culturali e letterari viene trasformato in una scena che prende corpo, nella sua scurrilità, dinanzi ai nostri occhi, attraverso formule di tipo performativo che pretendono di garantire la veridicità di ciò a cui le parole stesse stanno dando vita: «Das kann ich genau erkennen, ich schwöre es»⁵².

Ma la performatività che agisce in questo episodio finale del romanzo, più che nelle formule di giuramento e in quelle esclamative («Schade»), oppure nell'invettiva («das blöde Grab von Thomas Mann»; «den idiotischen Hund»), si rivela nell'elaborazione della figura del cane, che ricorda fortemente il sembianze animale di Mephisto nella scena «Vor dem Tor» del *Faust* di Goethe – un complesso quanto mai manniano. Certo, qui il protagonista non è accompagnato dal suo *famulus*; però anche questo cane è grande e nero, si agita, abbaia, si muove liberamente sul terreno, mette il muso dappertutto («schnuppert») ⁵³. Ma da questo cane non viene fuori una figura diabolica, vengono fuori soltanto degli escrementi. Così, una lettura dell'episodio che volesse vedervi dei rimandi simbolici, interpretando la visita al cimitero di Kilchberg come il rovescio della gita fuori porta di Faust, che cercava di rinascere dopo essere stato a un passo dal suicidio, mentre il protagonista di *Faserland* si reca in un luogo di morte, mancherebbe di coglierne il senso. L'elemento intertestuale viene infatti

estrapolato e messo in scena, così che il cane subisce una metamorfosi meno magica, ma non meno violenta di quella subita dal cane incontrato da Faust: da citazione di un classico diventa, in questa dissacrante gita fuori porta, personaggio di un teatro dell'assurdo. Tra fiammiferi che si spengono e cani che defecano, si giunge all'ultimo colpo di scena da operetta pop: che il cane abbia lordato proprio la tomba di Thomas Mann?⁵⁴

Torniamo così all'esergo scelto da Kracht per introdurre la vicenda di questo io, torniamo all'assurdo di Beckett e all'impotenza che impedisce l'azione. Ma Kracht ha posto, dopo il riferimento letterario, un altro esergo, piuttosto spiazzante: un verso di una band inglese pop formatasi negli anni Ottanta, i Would Be Goods: «Give me, give me – pronto – Amaretto». Le contaminazioni culturali di questo tipo sono notoriamente un tratto distintivo del post-moderno, e dopo aver letto questo primo romanzo di Kracht la cosa non può più stupirci. Ma se nel doppio esergo cogliessimo solo l'intenzione irriverente resteremmo nei limiti di una lettura tradizionale di *Faserland*, mentre bisogna essere pronti ad accettare l'invito, e a prendere molto sul serio i Would-Be-Goods, non meno (o non più) di Beckett. La citazione del loro verso nel secondo esergo viene utilizzata in modo del tutto performativo: la musica molto elementare, l'estetica postpunk e un po' minimalista di questa band inglese, anche le loro parole ci dicono poco, a differenza delle parole di Beckett, ma fanno qualcosa: ci danno il tempo, la velocità, l'urgenza, la frivolezza giusta, la gradazione alcolica e anche la sdolcinatezza *démodé* dell'amaretto – tutte cose che ci occorrono per entrare nel testo, e lasciarci trascinare dalla "stupida" *performance* di questo io attraverso la sua "patria".

Note

1. Tratto dall'album *An American Prayer* (1978).
2. Ch. Kracht, *Faserland* [1995], dtv, München 2002 (da ora in poi cit.: F).
3. «Hier und heute ist Stuckrad-Barre der Meister des Literatur-Pop, aber Christian Kracht war sein Gründungsphänomen» (M. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* [2002], C. H. Beck, München 2005, p. 110).
4. Ivi, p. 113.
5. Un'ottima sintesi, con particolare attenzione all'utilizzo che la performatività ha trovato nella teoria della letteratura, è fornita da J. Culler, *Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative*, in "Poetics Today", 21, 3, 2000, pp. 503-19; per un interessante e più completo sguardo sul *performative turn*, che restituisce bene il quadro teorico e metodologico interdisciplinare, cfr. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [2006], Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2009, pp. 104-43; sempre in ambito tedesco, molto valida la parte introduttiva di W. Hülk, *Paradigma Performativität?*, in M. Erstić, G. Schuben, T. Schwan (Hrsg.), *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, transcript, Bielefeld 2005, pp. 1-17, per il resto maggiormente centrato sulle arti visive e sulle *performance* delle avanguardie di inizio Novecento. Dalle quali (in particolare nel campo teatrale) prende le mosse anche Erika Fischer-Lichte nel suo discorso sul passaggio da una «Kultur als Text» a una «Kultur als Performance» (questo il titolo dell'introduzione al suo *Performativität. Eine Einführung*, transcript, Bielefeld 2012), dove mette a fuoco affinità e differenze tra i concetti di «Theatralität» e «Performativität», che entrambi

sottolineano lo «Aufführungscharakter von Kultur»: ma se il primo insiste sulla «Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten», il secondo «hebt [...] auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab» (p. 29). Della stessa autrice, che in Germania ha inaugurato un vasto campo di ricerca sul tema «Kulturen des Performativen», vedi anche *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

6. Bachmann-Medick mette tuttavia in guardia dal sostituire meccanicamente il paradigma della testualità con quello della performatività, e questo per una buona ragione: «Text und Performanz müssen nicht etwa strikte Dichotomien der Kulturwissenschaften bleiben» (*Cultural Turns*, cit., p. 126; cfr. anche ivi, p. 106).

7. K. Hall, *Performativity*, in “Journal of Linguistic Anthropology”, 9/1-2, 1999, pp. 184-7, cit. p. 185.

8. Culler, *Philosophy and Literature*, cit., p. 506. Il passaggio continua così: «The literary utterance, too, creates the state of affairs to which it refers, in several respects. First and most simply, it brings into being characters and their actions, for instance. [...] Second, literary works seem to bring into being ideas, concepts, which they deploy» (ivi, pp. 506-7).

9. Cfr. ivi, p. 507.

10. Hülk «will vor allem für den Bereich der Literaturwissenschaft aufzeigen, dass es [...] privilegierte Gegenstandsbereiche zu geben scheint, und auch solche, die sich mit dem Attribut “performativ” weniger beschreiben und die sich vielleicht doch eher “tief” oder flächig, d.h. in der Spannung von hermeneutischer und dekonstruktivistischer Annäherung, erschließen lassen» (Hülk, *Paradigma Performativität?*, cit., p. 2).

11. Ivi, p. 11.

12. F, p. 11.

13. F, p. 13.

14. F, p. 32 (corsivo mio).

15. F, p. 34 (corsivo mio).

16. F, p. 44 (corsivo mio).

17. F, p. 45.

18. F, p. 15.

19. J. Derrida, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 418-9.

20. In effetti, qualche pagina prima del passo appena riportato, Derrida aveva scritto: «Ogni segno, linguistico o non linguistico [...] può essere *citato*, messo tra virgolette [...]. Questa citazionalità, questa duplicazione o duplicità, questa iterabilità del marchio [secondo altre traduzioni: *della marca*] non è un accidente o un'anomalia, è quel (normale/anormale) senza il quale un marchio non potrebbe nemmeno più avere un funzionamento cosiddetto “normale”» (ivi, pp. 410-1). Culler ne deduce che per Derrida «iterability [...] should be considered a law of language» (Culler, *Philosophy and Literature*, cit. p. 509).

21. Cit. da ivi, p. 510.

22. «Qualcosa può costituire una sequenza dotata di significato solo se è iterabile, solo se può essere ripetuto in contesti diversi sia seri che non seri, se può essere citato e parodiato» (J. Culler, *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano 1988, p. 109).

23. «Halt's Maul, du SPD-Nazi» (F, p. 53).

24. F, p. 93.

25. F, rispettivamente: p. 15, p. 16, p. 17, p. 92, p. 94, p. 120 e p. 132.

26. F, p. 68.

27. F, p. 69.

28. *Ibid.*

29. Kracht cita la rivista musicale di tendenza “Spex”, oppure “Prinz”, una rivista tedesca che negli Ottanta e Novanta ha conquistato in Germania un posto predominante per le informazioni sull'*entertainment*, sugli eventi e sul *glamour* metropolitano; e poi nomina discoteche in varie città (Traxx, P1), o cocktail bar celebri, come Schumann's a Monaco.

30. Culler sottolinea come sia proprio il concetto di «citation of norms» derridiano «that brings together the performative utterance and the gender performative» (Culler, *Philosophy and Literature*, cit., p. 514).

31. Una ricostruzione molto ampia e convincente di tutto questo complesso tematico si trova in E. Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, soprattutto nel cap. I. Tra le «performativ[e] Qualitäten» proprie del pop, Schumacher annovera l'utilizzo di «Wörter, Begriffe und Konstellationen, die selbst vorführen und vollziehen, was sie bezeichnen», attraverso le quali si tenta di liberare «ein gegenwartsdiagnostisches Potential» (ivi, p. 14).

32. A proposito di Warhol, Schumacher parla di una «durch Monotonie, Reproduktion und Serialisierung gekennzeichnet[e] Gegenwartsfixierung» (ivi, p. 31).

33. Scrive Schumacher a proposito di Warhol: «An die Stelle von Erinnerungsprozessen tritt eine durch das Vergessen induzierte Ausrichtung auf die Gegenwart, die in beständiger Wiederholung immer wieder neu das jeweilige Jetzt fokussiert» (ivi, p. 32).

34. F, p. 104.

35. «Dann zieht er die Nase hoch und grinst» (F, p. 103); «und dann greift Eugen vorne an meinen Hosenbund» (*ibid.*); «Dann lächelt er und verdreht die Augen, [...] und dann kriegt er so einen Ausdruck [...], und dann sackt sein Kopf nach vorne» (F, p. 105); «Jetzt nimmt Eugen die Hülle einer Mozart-CD» (F, p. 103); «Ich beschließe, jetzt erstmal diese Nadja suchen zu gehen» (F, p. 104).

36. Cfr. Schumacher, *Gerade Eben Jetzt*, cit., p. 177. Importante poi la precisazione che ciò non ha nulla a che vedere con una poetica di tipo naturalistico, perché queste forme della comunicazione orale Fichte le mette in scena filtrandole attraverso un processo di astrazione, e dunque «im Medium der Schrift, als Literatur, und produziert so einen Text, der unentscheidbar zwischen den Registern von Mündlichkeit und Schriftlichkeit oszilliert» (*ibid.*).

37. F, p. 105.

38. F, p. 103. Un altro esempio: «Aus einem Lautsprecher kommt so eine Klaviersonate von Mozart oder Beethoven» (F, p. 102).

39. Cfr. Schumacher, *Gerade Eben Jetzt*, cit., p. 173.

40. A proposito di Fichte Schumacher parla di «hochgradig ausdifferenzierte Transkriptionsverfahren» (*ibid.*). Va detto d'altra parte che il problema della ricerca sul campo, e in particolare delle pratiche di trascrizione ed elaborazione delle testimonianze raccolte dagli operatori, è da parecchio al centro della riflessione epistemologica in ambito etnografico; ed è una riflessione che ci interessa qui proprio perché ha a che fare con la performatività. Che l'«altro» venga *fatto*, cioè costruito dalla retorica del discorso scientifico prodotto dall'etnografia occidentale, è stato sostenuto tra gli altri da Fabian, per il quale «*Othering* bezeichnet die Einsicht, daß die Anderen nicht einfach gegeben sind, auch niemals einfach gefunden oder angetroffen werden – sie werden *gemacht*. Für mich sind Untersuchungen über *Othering* Untersuchungen über die Produktion des Gegenstandes der Anthropologie» (J. Fabian, *Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben*, in E. Berg, M. Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, pp. 335-64, cit. p. 337). In tal senso, Fabian parla delle *rappresentazioni* («Repräsentationen») dell'«altro» come di «Handlungen oder Sequenzen von Handlungen», come di «*performances*» (ivi, p. 339), di un prodotto della nostra «Praxis» (ivi, p. 338). Nella stessa direzione si muove Thornton, secondo cui l'etnografo tende a creare delle totalità significative attraverso la propria *retorica*, la quale organizza discorsivamente in un'unità ordinata gli elementi raccolti sul campo, mostrando così una potenza performativa: «In der Tat können „soziale Ganzheiten“ als ein Artefakt der Rhetorik betrachtet werden» (R. J. Thornton, *Die Rhetorik des ethnographischen Holismus*, in Berg, Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text*, cit., pp. 240-68, cit. p. 249).

41. F, p. 16.

42. F, p. 47.

43. Culler, *Philosophy and Literature*, cit., p. 510.

44. F, p. 57.

45. *Ibid.*

46. «Ich mache also das Licht am Nachttisch an, Knips macht das» (F, p. 33). Questo tratto performativo lo troviamo anche altrove: «ich [...] gehe zum Koffer, [...] öffne ihn, schnapp, schnapp macht das» (F, p. 75).

47. F, pp. 76 ss. In un altro caso (F, p. 24) il ricordo di infanzia parrebbe direttamente suscitato dalla marca di un prodotto alimentare: il burro Meggle, la ditta che inventò la miniporzione di burro nelle vaschette di plastica, a inizio degli anni Sessanta. Così, mentre spalma la sua fetta di pane nel vagone ristorante del treno, il protagonista ricorda quando a dieci anni poteva sporgere la testa fuori del finestrino, nel vento, mentre nei vagoni dell'ICE ciò non è più possibile. Ma in *Faserland* marche e confezioni non vengono sentimentalizzate – evidentemente, a metà anni Novanta si era ancora lontani da nostalgie di tipo *vintage*.

48. Cfr. al riguardo le interessanti riflessioni di Voss, che ricostruisce molto chiaramente il passaggio dall'arte di inizio Novecento a quella postmoderna (D. Voss, *Metamorphosen des Imaginären – nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft*, in A. Huyssen, K. R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986, pp. 219-50). Voss situa questa svolta nel passaggio dal paradigma dell'immaginario a quello del performativo (cfr. pp. 236 ss.), per cui i testi di tipo postmoderno «müßten [...] selber einen atmosphärischen und operativen Ereignisraum inszenieren, anstatt am struktiven Telos eines imaginativen und metaphorischen Szenarios festzuhalten» (ivi, pp. 240-1); ciò comporta uno slittamento proprio sul piano del linguaggio, con la «Zurücknahme von eigens literarisch hergestellter Bildersprache» in favore di «eine eigentümliche literarische Wiederherstellung von *gesprochener, performativer Sprache*» (ivi, p. 241; corsivi di D. V.).

49. F, p. 155.

50. F, p. 156. Del resto, ancor prima di giungere al cimitero il mondo della merce aveva già fatto di nuovo capolino, se lungo la strada compare («jetzt tatsächlich») la fabbrica di cioccolato Lindt (F, p. 155).

51. In effetti ciò che precede il giro in taxi al cimitero contiene già degli indizi in tal senso. Intanto, qui come altrove il medio dell'evento è l'alcol: prima di mettersi in moto il protagonista beve due scotch con soda; poi le motivazioni di questa visita notturna, quando vengono esplicitate, appaiono piuttosto casuali, o comunque vengono intenzionalmente abbassate, in quanto inserite in un gesto di comunicazione tra il colloquiale e il teatrale: i libri di Mann, letti a scuola, «haben mir Spaß gemacht. Ich meine, sie waren richtig gut, obwohl ich nur zwei oder so gelesen habe» (F, p. 154); e non erano così «dämlich» come quelli di Frisch o Dürrenmatt.

52. F, p. 157.

53. Nell'opera di Goethe – *Faust* è ormai rientrato nel suo studio – troviamo: «Sei ruhig, Pudel! renne nicht hin und wider! / An der Schwelle was schnoperst du hier?» (vv. 1186-1187).

54. «In dem Moment fällt mir ein, daß der Hund vielleicht auf Thomas Manns Grab gekackt haben könnte» (F, p. 157).

“Ich will nach Europa!”:
lingua e performance in *Perikızı*.
Ein Traumspiel di E. S. Özdamar
di Silvia Palermo

Abstract

Perikızı. Ein Traumspiel is a play, conceived and written by the writer, director and German actress of Turkish origin Emine Sevgi Özdamar to be represented within the international project *Odyssee Europe* in Germany in the Ruhr area in November 2010.

The text is characterized by a performative language (from captions to deictic, from interjections to the use of proper speech elements) and by the presence of non-verbal elements.

The main aim of my contribution is to analyse the language of Özdamar in *Perikızı. Ein Traumspiel*, her latest theatrical text, with particular attention to the vocabulary; besides, in comparison with the lexicon of her narrative texts, to verify to what extent and in what ways the theme of migration is dealt with.

At first two *corpora* have been made (the former containing 2 scenes from *Perikızı*, the latter two narrative texts). According to a program of concordances, some lexical items have been searched and identified; the resulting data have been compared and analysed to identify the innovative linguistic elements in her work.

Premessa

Chi si accosti per la prima volta alla scrittrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar – drammaturga, regista teatrale, nonché attrice¹ – attraverso la lettura del testo teatrale *Perikızı. Ein Traumspiel* (*Perikızı. Un sogno teatrale*, 2011)², ne resterà senz'altro colpito e potrà farsi un'idea abbastanza precisa delle capacità e potenzialità di quest'autrice. Chi invece già la conosce, la segue, la legge con interesse e stima da anni – la raccolta di racconti *Mutterzunge* (*La lingua di mia madre*³), la sua prima esperienza narrativa, è del 1991 – nel testo di questo suo ultimo lavoro drammaturgico non potrà che trovare conferma della sua creatività e della sua grande sensibilità linguistica.

Il testo *Perikızı. Ein Traumspiel* fa parte di *RUHR. 2010 Odyssee Europa*, un progetto teatrale internazionale che mirava a far rivivere il mito di Ulisse ai giorni nostri, considerando Odisseo come un esempio di moderno cittadino europeo che, attraverso l'incontro con l'altro, si interroga sulla propria identità⁴.

L'Ulisse di Özdamar, la giovane Perikızı, è una Ulisse-donna che compie però il viaggio inverso rispetto a quello compiuto dall'eroe di Omero; Perikızı infatti si allontana dalla propria patria (la Turchia), dalla casa, dalla famiglia e dal peso della storia per dirigersi verso l'Europa civilizzata (rappresentata dalla Germania), simbolo di libertà e di emancipazione⁵.

La rilevanza di queste tematiche nell'opera di Özdamar predestina questo testo teatrale a diventare oggetto di studio per discipline e tematiche diverse (linguistiche, letterarie, culturali). Nel nostro caso, proseguendo un lavoro di ricerca sul linguaggio di Özdamar⁶, si è analizzata la lingua relativamente ad alcuni aspetti del lessico quali la densità e la presenza di sostantivi, nomi propri e parole straniere. L'analisi è stata condotta con l'ausilio di un *Concordancer* al fine di verificare se e in che misura sussista uno scarto significativo fra il lessico presente in alcuni testi teatrali di Özdamar e quello presente in alcuni suoi testi narrativi, per individuare gli aspetti innovativi negli usi linguistici dell'autrice turco-tedesca.

Partendo dal presupposto che la lingua del testo teatrale si differenzia da quella del testo narrativo, giacché è un tipo di lingua scritta in cui la dimensione dell'oralità svolge un ruolo primario e il testo si realizza completamente solo nella messa in scena davanti ad un pubblico⁷, pensiamo di considerare *Perikızı* come un testo specifico, fornito di chiare e definite determinazioni proprie «nella sua predisposizione alla scena»⁸, che potrebbe pertanto presentare caratteristiche peculiari anche sul piano lessicale.

Poiché la personalità transculturale di Özdamar, la sua appartenenza a due e più culture tanto diverse che in lei trovano convivenza e mediazione, è segnata dalla sua mobilità di figura in transito fra Turchia e Germania, l'interrogarsi sul tema dell'identità porta inevitabilmente a quello della migrazione, il filo rosso che unisce tutti i suoi scritti, sia narrativi che teatrali. Pertanto, tutti i testi selezionati per il presente studio presentano il tema della migrazione come argomento centrale⁹.

Allo scopo di confrontare le due tipologie testuali sono stati creati due corpora C1 e C2 che sono alla base della mia analisi.

C1 è costituito da due racconti di Özdamar, *Schwarzauge und sein Esel*¹⁰ (Occhi neri e il suo asino) e *Leben im Dazwischen*¹¹ (Vivere nel mezzo), pubblicati sul settimanale "Die Zeit"¹² rispettivamente nel febbraio 1993 e nel dicembre 2008. Il primo è un racconto, con cui la scrittrice si inserisce nell'accesa discussione di inizio anni Novanta sull'integrazione dei cittadini di nazionalità turca in Germania, rispondendo così – in forma di racconto – alla domanda che la redazione le aveva posto se lei, in quanto cittadina turca che viveva in Germania, si sentisse integrata.

Nel testo Özdamar descrive il ritrovamento di un manoscritto di un *Gastarbeiter* turco, in cui si raccontano le peregrinazioni dell'uomo col suo asino verso la Germania e come la stessa Özdamar si sia poi adoperata per rappresentare quella storia a teatro¹³. Alla domanda rivoltale quindici anni dopo, sempre

dalla redazione della "Zeit", sulla sua posizione nei confronti della guerra dei Balcani, Özdamar risponde con un altro racconto, in cui la protagonista femminile, in viaggio col marito, su un treno da Edirne, nella Turchia occidentale, verso l'Europa, condivide disagi, sofferenze, speranze e zanzare con gli altri immigrati che, per ingannare il tempo, si raccontano storie¹⁴.

Il *corpus* C2 è costituito da due scene tratte da *Perikızı. Ein Traumspiel*: la scena 2, *Hurenzug nach Europa* (Il treno delle prostitute verso l'Europa) e la scena 4, *Im halb verbrannten Wald* (Nel bosco bruciato a metà). La scelta delle due scene è stata dettata sia da argomentazioni formali (ottenere un *corpus* di grandezza equivalente a quello contenente i testi narrativi scelti), che contenutistiche (vi si affrontano argomenti trattati anche nei testi narrativi)¹⁵.

Il testo teatrale

Il dramma *Perikızı. Ein Traumspiel* è diviso in 13 scene nelle quali, al personaggio di Perikızı, una ragazza di Istanbul che ha perso la testa per il teatro (è sempre presente sul palcoscenico, anche se non sempre sveglia e/o dialogante), si affiancano numerosi personaggi del mondo dei vivi, tra i quali i suoi familiari (madre, padre cieco e nonna), tre prostitute, tre giganti con un occhio solo (che si chiamano "sensi di colpa"), tre polli, un'interprete turca, un lavoratore straniero, un asino, una civetta, l'uomo della "Zeit" (non è chiaro se sia un giornalista o un venditore del settimanale tedesco), un mendicante, un cacciatore, un nano privo del senso dell'umorismo e due ragazze, Liesel e Gretel. Molti sono anche i personaggi che provengono dal mondo dei morti e che hanno parte attiva nel dramma: il nonno di Perikızı, due ragazze armene, un giovane soldato della Prima guerra mondiale senza testa (che si presenta sul palcoscenico a cavallo di un asino e con la testa sotto il braccio), il poeta morto Hansi e Hölderlin.

Alla scena iniziale in cui Perikızı discute animatamente con i genitori e poi con la nonna, spiegando le ragioni del suo voler partire e andare lontano, del suo bisogno di libertà e di emancipazione (alternando frasi in cui recita Titania del *Sogno di una notte di mezza estate* a monologhi in cui dice di sentire il bisogno di parlare con i vivi e non con i morti, come fanno i suoi parenti), seguono scene brevi in cui sono raccontate le peripezie della giovane donna durante il viaggio, i suoi incontri con personaggi di ogni genere e le tante conversazioni, in tedesco, turco, inglese, sempre spunti di ulteriore riflessione. Perikızı, che si sente sola e disperata in una terra straniera, alla fine si risveglia e scopre di aver sognato tutto e di non essere mai partita.

Per quanto riguarda le scene selezionate e confluite nel *corpus* C2, nella scena 2 "Il treno delle prostitute verso l'Europa", mentre Perikızı giace svenuta in un angolo del palcoscenico, entrano in scena tre prostitute che, parlando tra loro, si raccontano storie tra cui quella di Safiye, una donna jugoslava violentata dai soldati serbi. Al risveglio Perikızı dialoga con loro. Nella scena

4, “Nel bosco bruciato a metà”, si affacciano sul palcoscenico tanti personaggi in sequenza (un gruppo di “sensi di colpa giganti”, un terzetto di intellettuali con trapani in mano, lo *Zeit-Mann* e un coro di polli) e tutti discutono animatamente. Perikızı cerca di parlare con loro, ma per ragioni diverse non vi riesce mai.

Che Özdamar conosca bene il mondo del teatro lo si ricava fin dalla sua biografia¹⁶: le sue conoscenze teatrali, già visibili nei testi narrativi che sono successivi all’esperienza teatrale, risultano ora attive e profuse, rafforzate da tutte quelle riflessioni tecniche che sembrano rispondere pienamente ai principi di significazione teatrale stabiliti negli anni Trenta e Quaranta dagli strutturalisti della Scuola di Praga e a lei familiari grazie alla sua diretta esperienza con la scuola brechtiana. Ad esempio, il “principio della connotazione teatrale”, per il quale il segno acquista per lo spettatore anche un significato connotativo, oltre a quello primario denotativo, inducendo alla riflessione sui valori sociali, morali e ideologici che operano nella comunità della quale attore e spettatore fanno parte. Seguendo questo principio, un costume, ad esempio, può servire a suggerire delle caratteristiche socio-economiche, psicologiche e perfino morali. Il costume di scena di uno dei personaggi di *Perikızı*, fatto solo da pagine del settimanale “Die Zeit”, incarna in modo esemplare questo principio. Non a caso il personaggio in questione si chiama lo *ZEIT-Mann*, l’uomo della “Zeit”, ma anche “l’uomo del tempo”, se teniamo conto del significato del titolo del settimanale tedesco, con tutte le ovvie connotazioni possibili sia in tedesco che nella traduzione in italiano.

In *Perikızı* è ampiamente attestato anche il “principio della mobilità del segno teatrale” (che era già risultato evidente nei testi narrativi, grazie all’ampio uso della prosopopea), secondo il quale il segno teatrale è in grado di rinviare potenzialmente a qualsiasi significato. Perciò un luogo non deve necessariamente corrispondere a uno spazio, ma può essere anche rappresentato gestualmente con indicazioni verbali o altri mezzi acustici e un attore non deve necessariamente essere una persona, ma può essere anche una marionetta, una macchina, o persino un oggetto. Ad esempio, alla fine della terza scena, nella didascalia si legge: *Leere Bühne. Perikızı steht auf ihrem Platz. Ein deutlich halb verbrannter Wald kommt zu ihr* (Palcoscenico vuoto. Perikızı resta al suo posto. Un bosco chiaramente bruciato a metà le si avvicina).

Ci sembra importante ricordare a questo proposito che in Özdamar convergono sia gli influssi del teatro d’avanguardia che quelli del teatro orientale (il teatro delle marionette e il teatro delle ombre turco¹⁷ e, ancor prima, probabilmente attraverso Brecht, l’antico teatro cinese¹⁸) e come entrambi questi mondi teatrali in lei trovino spazio ed espressione, cioè mediazione.

In *Perikızı* è espresso in modo convincente anche il “principio della gerarchia della performance”, secondo il quale la performance è concepita come un insieme di elementi strutturati in modo gerarchico, ma la struttura è allo stesso tempo dinamica e trasformabile al pari del segno teatrale. Al centro della

struttura vi è un personaggio che attira su di sé l'attenzione del pubblico con un processo di evidenziazione. L'importanza maggiore non è nel contenuto, in quello cioè che il personaggio al centro della struttura dice (anche il silenzio in scena di un attore può raggiungere infatti ugualmente lo scopo), ma nel riuscire a far convergere l'occhio e l'attenzione dello spettatore su di sé. Numerose sono le scene nel dramma di Özdamar che rivelano questa tecnica, palesemente ripresa da Brecht (che ricorre spesso proprio al silenzio o all'urlo muto per ottenere questo scopo). Ricordiamo, in particolare, la scena seconda in cui Perikizi, giunta oramai in terra straniera e già pentita, durante un monologo allo specchio (posto ad un'estremità del palcoscenico) chiede alla madre come sia finita lì e la madre appare dall'altra estremità del palcoscenico per rispondere alla domanda e, rivolgendosi al pubblico, dice: *Weil du trotzig wie ein Esel bist. Der Esel geht eben den Weg, den er gehen will* (Perché sei testarda come un mulo. E il mulo va dove vuole!), per poi sparire nuovamente dalla scena.

La celebre tecnica del *Verfremdungseffekt* (effetto di straniamento), il cui scopo ultimo per Brecht, lo ricordiamo, era «far assumere allo spettatore un atteggiamento d'indagine e di critica nei confronti della vicenda esposta»¹⁹, si realizza, ad esempio, quando l'attore correda ciò che vuole mostrare con un esplicito gesto dimostrativo, annullando la quarta parete e rivolgendosi direttamente al pubblico. L'attore deve impegnarsi per evitare che il pubblico si immedesimi nel suo personaggio. La trasposizione alla terza persona, la trasposizione al tempo passato, il pronunciare ad alta voce le didascalie o il mettersi in disparte dell'attore per commentare rivolto al pubblico ciò che sta accadendo, sono tutte tecniche per ottenere l'effetto di straniamento (al pari di prologhi, cartelli, cori e *songs*).

Özdamar, proprio come Brecht, iscrive nel testo tutto ciò che vuol far succedere sulla scena e usa le didascalie in senso funzionale: esse vengono spesso lette ad alta voce dall'attore e ciò serve a gestire i silenzi e a connettere i frammenti del parlato. Tutti i movimenti e le espressioni sono annotati. A un tratto i personaggi si rivolgono al pubblico non più come destinatario ma come attore, annullando la barriera fra finzione e realtà. L'uomo della "Zeit", che abbiamo già presentato, nell'ottava scena, dopo un lungo monologo sulla difficoltà di integrazione dei turchi in Europa (che pronuncia mangiando un panino e stando seduto su un gabinetto che ha portato con sé al centro del palcoscenico), si rivolge improvvisamente al pubblico e dopo aver assaggiato le proprie feci (il *gestus* brechtiano), le offre dicendo: «Schmeckt gut, wollt ihr auch?» (son buone, ne volete anche voi?).

Una differenza importante fra linguaggio drammaturgico e linguaggio letterario è rappresentata dalla dimensione del tempo²⁰. La forma epica del teatro, introdotta da Brecht nel 1931 nel suo saggio sull'opera *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, sviluppa ulteriormente il concetto del tempo all'interno della rappresentazione teatrale: poiché l'azione non costituisce più di per sé tutta l'opera, non può più convertire il tempo della rappresentazione in una

successione assoluta di presenti²¹. Inoltre l'utilizzo della forma del passato è di aiuto per realizzare l'effetto di straniamento. Questa è sicuramente la direzione in cui si muove Özdamar nei cui testi si riconoscono queste innovazioni brechtiane.

Un'altra significativa caratteristica del teatro özdamariano riguarda il rapporto testuale dialogo-didascalia²². Anche nel teatro brechtiano la didascalia ricopre un ruolo molto importante all'interno del testo teatrale e non ci sembra superfluo ricordare nuovamente come Özdamar, soprattutto nella sua esperienza di aiuto regista di Peymann, possa avere acquisito sia a livello consapevole che inconscio molte caratteristiche del suo teatro, che ha poi rielaborato in chiave personale.

Ognuna delle tredici scene di *Perikızı. Ein Traumspiel* è formata dalle due parti indissociabili, i dialoghi e le didascalie. Le didascalie in questo testo ricoprono un ruolo determinante ai fini scenici: alcune sono lunghissime e articolate e, proprio per questo, inserite nella nostra analisi linguistica.

Un esempio concreto lo offre già la prima, formata da 16 righe, in cui vengono fornite indicazioni spazio-temporali (Istanbul, notte), accanto a indicazioni estremamente precise riguardanti prima di tutto la scenografia (l'interno di un vecchio cinema in cui viene proiettata una scena di *Via col vento* visibile dal pubblico)²³ e la musica (colonna sonora di *Via col vento* che non deve necessariamente coincidere con la scena proiettata che si ripete più volte), ma anche i personaggi presenti sulla scena (la madre e il padre cieco di Perikızı seduti sulle poltroncine del cinema di spalle al pubblico in platea). La didascalia non si ferma qui, ma contiene in sé anche la descrizione di ciò che accadrà a breve: la colonna sonora del film viene disturbata o interrotta dalle voci di Istanbul, dal rumore del traffico, dai clacson, dalle grida dei gabbiani, dalle sirene delle navi ecc.; queste voci a loro volta sono disturbate o interrotte da due musicisti che attraversano il palcoscenico, un musicista turco non vedente e un suo amico greco che suonano musica antica orientale, cantando canzoni turche, greche e armene; sul palcoscenico c'è un grosso specchio come porta scorrevole; davanti allo specchio c'è Perikızı che ha una grande maschera con la testa d'asino di Zettel, cioè Bottom, al collo; prova le battute di Titania nel *Sogno di una notte di mezza estate* ma anche quelle di Bottom; l'ultima indicazione si riferisce alla testa d'asino che, viene detto, rappresenta un talismano.

Analisi

I quattro testi dei *corpora* C1 e C2 sono stati trascritti in formato elettronico *txt* per poterli predisporre alla lettura e alla successiva analisi da parte di un programma di concordanze, *ConcApp*²⁴.

Con *ConcApp*, una volta selezionati i file da analizzare, si possono ottenere numerose informazioni attraverso semplici operazioni e in tempi relativamente brevi: la numerazione delle collocazioni, la selezione dei collocati a destra o a

sinistra del *token* in posizione centrale (nodo) in ordine alfabetico (che consentono l'individuazione dei *patterns* più frequenti) e anche i calcoli di valori assoluti e di percentuali che permettono, ad esempio, di definire la densità lessicale di un testo. La nostra analisi si è concentrata su quest'ultimo dato: è stata calcolata la densità lessicale dei quattro testi costituenti i due *corpora*, quello narrativo e quello teatrale, e sono stati individuati i sostantivi e i nomi propri che occorrono con una frequenza maggiore (i primi 15 posti nell'elenco di tutti i nomi attestati nei *corpora*, ivi compresi i sostantivi e i nomi propri in lingue diverse dal tedesco).

Grazie alla funzione *Unique words* nella finestra *Statistics* si è individuato, sia per ordine alfabetico che di frequenza, il numero di parole contenuto nei due *corpora* e il rapporto in percentuale che la singola parola (*type*) ha con il totale dei *tokens* (*Type-token-Ratio*). La prima distinzione riguarda il numero di *tokens*, ossia di elementi linguistici concretamente osservabili e il numero dei *types*, ossia dei lessemi a cui si riconducono i *tokens*.

Le TABB. 1 e 2 riassumono i risultati ottenuti per ciascun *corpus*.

TABELLA 1
Corpus I – C1 (testi narrativi)

Type	Token
726	2.136
609	1.607
1.335	3.743

TABELLA 2
Corpus II – C2 (testi teatrali)

Type	Token
774	1.948
738	1.765
1.512	3.713

Il rapporto *Type/token* sia nel Corpus I (C1) che il Corpus II (C2) presenta un valore molto basso: C1 T/t 1.335/3.743; C2 T/t 1.512/3.713. Un basso valore di *types* rispetto ai *tokens* è indice di una maggiore ripetitività lessicale nel testo, mentre un rapporto inverso, ossia molti *types* rispetto ai *tokens*, avrebbe attestato una maggiore ricchezza lessicale.

Un altro dato importante emerso dall'analisi è costituito dalla mancanza di una sostanziale differenza fra i due *corpora*, come attesta il numero di occorrenze, ovvero che vi è un'equivalenza di densità lessicale fra i due *corpora*.

La seconda indagine che abbiamo effettuato concerne l'occorrenza di nomi propri e sostantivi nei due *corpora*. Si è scelto di verificare la presenza della classe grammaticale del nome (rispetto, ad esempio, a quella del verbo), poiché i sostantivi rappresentano la categoria grammaticale maggiormente attestata nello scritto in contrapposizione al parlato³⁵. La natura diversa dei due linguaggi (narrativo e teatrale) e la maggiore dialogicità dei testi drammaturgici rispetto a quelli narrativi, porterebbero a prevedere delle significative differenze riguardo alla presenza di nomi nei due *corpora*.

Le TABB. 3 e 4 mostrano le 15 occorrenze più frequenti dei sostantivi e dei nomi propri nei due *corpora*.

TABELLA 3
Occorrenze di sostantivi e nomi propri in C1

	Unique words	Occorrenze	Percentuali
1	Zug [treno]	28	1,3109
2	Moskitos [zanzare]	22	1,0299
3	Esel [asino]	20	1,2446
4	Karl [Karl]	13	0,6086
5	Deutschland [Germania]	12	0,7467
6	Karagöz [Karagöz]	12	0,7467
7	Star [star]	12	0,7467
8	Zopf [treccia]	10	0,4682
9	Safiye [Safiye]	10	0,4682
10	Europa [Europa]	9	0,4213
11	Frau [donna]	9	0,5600
12	Türkei [Turchia]	9	0,5600
13	Nacht [notte]	9	0,4213
14	Villach [Villach]	8	0,3745
15	Jugoslawien [Jugoslavia]	7	0,3277

Come si vede dalle tabelle a confronto ben 5 tra i primi 15 sostantivi e nomi propri sono presenti in entrambi i *corpora* (*Zug*, *Moskitos*, *Esel*, *Zopf*, *Europa*). Inoltre la densità lessicale dei sostantivi e nomi propri in C2 è nettamente superiore a quella degli stessi in C1 (257 occorrenze rispetto a 190).

Dall'analisi effettuata con *ConcApp* emerge quindi un'elevata ripetitività del lessico e una forte presenza di nomi propri in entrambi i *corpora*, ma anche una maggiore presenza relativa del lessico in C2.

TABELLA 4
Occorrenze di sostantivi e nomi propri in C2

	Unique words	Occorrenze	Percentuali
1	Huren [prostitute]	55	2,8234
2	Perikızı [Perikızı]	40	2,2024
3	Hühner [polli]	35	1,9830
4	Europa [Europa]	24	1,2340
5	Esel [asino]	18	0,9825
6	Mann [uomo]	14	0,7613
7	Penner [mendicante]	12	0,6799
8	Vater [padre]	12	0,6799
9	Türken [turchi]	11	0,6432
10	Moskitos [zanzare]	9	0,4620
11	Mutter [madre]	7	0,3593
12	Zug [treno]	5	0,2567
13	Zopf [treccia]	5	0,2567
14	Hölle [inferno]	5	0,2833
15	Türkenwahn [folia turca]	5	0,2833

Conclusioni

Il dato che nel *corpus* teatrale ci sia una maggiore presenza relativa di sostantivi e nomi propri, contro le aspettative per le quali un testo teatrale dovrebbe essere più dialogico e meno pianificato di un testo narrativo e presentare quindi meno sostantivi (e più verbi), è ovviamente significativo ai fini dell'analisi della lingua utilizzata dall'autrice. Un testo drammatico poi, come abbiamo ricordato, si sviluppa a livello performativo nel presente: questo fattore dovrebbe essere indice di dinamicità e portare anch'esso a una minore nominalizzazione rispetto a un testo narrativo (che tende a presentare i fatti come prodotti e a preferire quindi conseguentemente i nomi e le nominalizzazioni).

La spiegazione dei risultati ottenuti, che non confermano le aspettative iniziali, può essere ricercata nella presenza di lunghe didascalie, di cui abbiamo già riferito, che accompagnano i dialoghi nei testi teatrali che costituiscono il *corpus* C2, finendo con l'avvicinare quindi molto il testo teatrale al testo narrativo. In questo Özdamar conferma la sua forte impronta brechtiana. Per contro, nel *corpus* C1 si è riscontrata la presenza di numerosi dialoghi all'interno dei testi narrativi (il cosiddetto "parlato-scritto")²⁶ che finiscono così con l'avvicinarli ai testi teatrali (che contengono invece il "parlato-recitato")²⁷.

La scarsa densità dei sostantivi e dei nomi propri all'interno dei due *corpora* emersa dal nostro studio non dà però luogo a una lingua povera o poco significativa: Özdamar infatti riesce a usare un patrimonio linguistico, seppur limitato, in modo straordinario, grazie alla forza delle immagini che evoca e grazie soprattutto alla sua creatività.

Lo dimostra la massiccia presenza di composti usuali e di composti occasionali, neologismi creati dalla scrittrice. Nell'analisi del lessico effettuata con il *Concordancer* questi nomi composti sono spesso attestati solo una volta e sono pertanto in fondo alla lista di nomi presenti.

Questa peculiarità di Özdamar, che ha portato nei suoi racconti e romanzi a mirabili composti occasionali (ricordiamo ad esempio, *Mutterzunge*, la lingua di mia madre, o, per restare nei due *corpora* analizzati, ai due composti occasionali *Bald-EU-Kroaten*, croati che entreranno presto nell'UE, e *Nicht-EU-Serben*, serbi che non faranno parte dell'UE) in C1, è presente anche nel *corpus* teatrale (ad esempio, nei composti *Gackgackgack-Konzert*, concerto di polli che fanno co-co-co, *Schuldgefühlegiganten*, i giganti dei sensi di colpa, o *Schuldgefühlechor*, il coro dei sensi di colpa).

L'analisi presentata non è e non può essere esaustiva e si ferma necessariamente a un primo livello²⁸. In una fase successiva della ricerca si dovranno analizzare gli elementi tipici del testo dialogico e in particolare i segnali discorsivi, presenti nei *corpora*, per far emergere con maggiore chiarezza il significato artistico e la peculiarità linguistica di questa straordinaria autrice.

Note

1. Per i dati completi sulla biografia e sulla produzione di Özdamar, si rimanda alla scheda biobibliografica e sitografica presente nell'archivio www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni, http://www.exilderfrauen.it/nuove_migrazioni_dettaglio.php?id=93 (ultima consultazione luglio 2013) realizzato dall'unità di ricerca salernitana nell'ambito del PRIN 2010-2012 "La Germania del Novecento tra esilio e migrazioni: la letteratura tedesca dalla rimozione alla memoria ritrovata".

2. Quando non diversamente indicato, le traduzioni in italiano sono mie.

3. E. S. Özdamar, *Mutterzunge*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1991 (trad. it. *La lingua di mia madre*, a cura di L. Perrone Capano, trad. di S. Palermo, Palomar, Bari 2007).

4. Al progetto hanno partecipato altri sei artisti europei: il regista e autore polacco Grzegorz Jarzyna, il drammaturgo tedesco Roland Schimmelpfennig, il drammaturgo irlandese Enda Walsh, il regista ungherese Péter Nádas, il drammaturgo austriaco Christoph Ransmayr. I sei testi teatrali sono stati rappresentati in due giorni (27-28 novembre 2010) in quella che è stata definita una vera e propria maratona teatrale: sei rappresentazioni in sei città diverse del *Ruhrgebiet* (Essen, Dortmund, Bochum, Moers, Mühlheim e Oberhausen), con 14 ore di teatro compressive, 77 attori coinvolti e il pubblico letteralmente "trasportato" da un luogo all'altro con vari mezzi (treno, bus, barca, auto). Le *pièces* sono poi confluite nel volume *RUHR.2010*, U. B. Carstensen, S. von Lieven (Hrsg.), *Theater-Odyssee Europa*, Aktuelle Stücke 20/10, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 2011. Per un racconto dettagliato della manifestazione si veda <http://www.derwesten.de/staedte/nachrichten-aus-moers-kamp-lintfort-neukirchen-vluyn-rheurd-und-issum/emine-sevgi-oezdamar-stellt-die-odyssee-auf-den-kopf-id2476325.html> (ultima consultazione luglio 2013).

5. La figura di Perikızı è stata definita dalla critica a metà fra Alice nel paese delle meraviglie e Dorothy del mago di Oz. Per recensioni sulla rappresentazione teatrale si veda, tra le altre,

<http://www.essen-fuer-das-ruhrgebiet.ruhr2010.de/programm-2010/theater-wagen/odyssee-europa.html> (ultima consultazione luglio 2013).

6. S. Palermo, *Transculturalità e traduzione: la lingua di Özdamar e Demirkan*, in O. Palusci (a cura di), *Traduttrici. Female Voices across Languages*, Tangram Edizioni Scientifiche, Trento 2011, pp. 213-27.

7. Sulle caratteristiche della lingua teatrale e per una dettagliata bibliografia si veda, tra gli altri, la voce *Lingua e teatro* dell'*Enciclopedia dell'Italiano* 2011, Treccani, a cura di Stefania Stefanelli, [http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-e-lingua_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

8. A. Serpieri et al., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Roma 1978, p. 11.

9. Il tema coinvolge la scrittrice in prima persona da quando, nel 1964, ha scelto di andare in Germania per la prima volta per poi tornarvi nel 1976 (era rientrata a Istanbul due anni dopo) e decidere di trasferirvisi definitivamente.

10. <http://www.zeit.de/1993/09/schwarzauge-und-sein-esel> (ultima consultazione luglio 2013).

11. <http://www.zeit.de/2008/42/Tuerkei-Zugreise> (ultima consultazione luglio 2013).

12. "Die Zeit" il più importante settimanale tedesco. Fondato ad Amburgo nel 1946 e diretto attualmente da un italo-tedesco, Giovanni di Lorenzo, dà ampio spazio all'analisi sociopolitica.

13. Racconta l'antefatto della *pièce* teatrale *Karagöz in Alamania. Schwarzauge in Deutschland*, trasformata poi dalla scrittrice in racconto e inserita, in questa nuova veste, nella raccolta *Mut-terzunge* del 1991.

14. Entrambi i testi sono presenti in internet e hanno delle caratteristiche formali (brevità e compattezza) e contenutistiche (concordanza degli argomenti, primo dei quali, come si è ricordato, la migrazione) comuni, che mi hanno condotto alla loro scelta, preferendoli ai testi narrativi per eccellenza, i romanzi e gli altri racconti.

15. Le scene saranno presentate dettagliatamente nel paragrafo seguente.

16. Nel 1976, al rientro in Germania, Özdamar entra a far parte del "Berliner Ensemble", la troupe teatrale fondata da Bertolt Brecht e lavora per sei anni al fianco dell'allievo di Brecht, Benno Besson e successivamente di Matthias Langhoff. Nel biennio 1978-1980 è al fianco di Claus Peymann in qualità di assistente regista nella tournée che porta *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht a Parigi e ad Avignone.

17. Sullo stretto rapporto fra Özdamar e il teatro tradizionale delle ombre turco cfr. E.-M. Thüne, "Mundbure" und "Wortmakler". Überlegungen zu Texten von Emine Sevgi Özdamar, in F. Cambi (Hrsg.), *Gedächtnis und Identität. Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, pp. 305-19; S. Palermo, *Karagöz in Alamania. Occhi neri in Germania: transiti nella scrittura di Emine Sevgi Özdamar*, in L. Perrone Capano (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Palomar, Bari 2009, pp. 281-98.

18. È all'antico teatro cinese che Brecht riconduce ad esempio l'effetto di straniamento (cfr. B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, pp. 72-83).

19. Ivi, p. 96.

20. Come ricorda Szondi «l'azione drammatica si svolge sempre al presente. Ciò non implica nessuna staticità; indica solo il particolare tipo di decorso temporale nel dramma: il presente passa e si trasforma in passato, ma come tale non è più presente. Il presente passa operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un nuovo e diverso presente. Il decorso del tempo nel dramma è una successione assoluta di "presenti"» in P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, p. 12.

21. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., pp. 25-36. E, come sottolinea Szondi riferendosi al teatro epico di Brecht, «all'orientamento drammatico verso il fine si sostituisce qui la libertà epica di indugiare e di riflettere» in Szondi, *Teoria del dramma moderno*, cit., p. 98.

22. Questo si è trasformato nelle epoche della storia del teatro, passando dall'essenzialità estrema delle tragedie greche, data da didascalie che contenevano solo il nome del personaggio che pronunciava la battuta e le indicazioni del luogo (ricordiamo infatti che l'autore svolgeva anche la funzione di regista spesso in scena), passando per l'assenza frequente di didascalie del teatro elisabettiano, per giungere alle didascalie molto dettagliate del teatro moderno, ad esempio quello pirandelliano, che investono la scenografia, l'illuminazione, i costumi e l'azione e tendono

ad inquadrare anche psicologicamente il personaggio, in modo da imporre una determinata visione del testo e della sua rappresentazione (se i personaggi parlano attraverso le battute, l'autore in pratica parla attraverso la didascalia). Per un'analisi attenta degli usi e delle funzioni della didascalia nel teatro moderno italiano cfr. G. Bartolucci, *La didascalia drammaturgica*, Guida, Napoli 1973.

23. Ricordiamo che Brecht prediligeva le proiezioni su un grande sfondo nella scena che non avevano, secondo lui, per lo spettatore un valore accessorio, ma di paragone, e servivano a evitare l'immedesimazione completa dello spettatore (cfr. Brecht, *Scritti teatrali*, cit., p. 44).

24. *ConcApp* è uno dei *Concordancer* più usati (si veda: <http://concapp.software.informer.com>).

25. Sulla frequenza d'uso di nomi e verbi in testi scritti e parlati italiani, tedeschi, inglesi e francesi si rimanda allo studio di M. A. K. Halliday, *Spoken and Written Language*, Oxford University Press, Oxford 1989.

26. G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, p. 130.

27. *Ibid.*

28. Il *Concordancer* ha inoltre evidenziato in entrambi i *corpora* numerose parole provenienti da altre lingue (spesso come attestazioni singole e pertanto anche queste non considerate nell'analisi svolta) tra cui il turco, l'armeno e l'inglese. In altri testi narrativi di Özdamar, come ad esempio in *Mutterzunge*, vi è attestata una presenza considerevole anche di parole arabe, greche e di lingue minori. Il patrimonio linguistico a cui attinge Özdamar non si limita quindi esclusivamente alla lingua tedesca e in un'analisi del lessico di questa autrice va considerato anche questo aspetto.

Shakespeare in progress

Raccontando
«tristi storie della morte dei re».
Testo, contesto e rappresentazioni
del *Riccardo II* di Shakespeare
di Cesare Catà

Abstract

William Shakespeare's *Richard II* presents philosophical and political themes related to the history of England and a symbolical interpretation of the Wars of the Roses, on the one hand; and to the person of Queen Elizabeth I, on the other hand: as it is known, Queen Elizabeth identified explicitly herself with Shakespeare's Richard of Bordeaux. As a matter of fact, the famous scene of Richard's "unkinging" was censored during Elizabeth's age. Moreover, the text shows a deep philosophical meaning related to the role of the king, conceived as a hieratic and holy guide.

The paper analyses the text and explores the historical and modern staging of the play, from the representation committed by the Earl of Essex to the company of the Lord Chamberlain's Men, to acclaimed contemporary performances such as John Gielgud's (1929) and Fiona Shaw's (1997).

L'immagine dello *untimely bier* – il "premature", "fuori tempo", "in disaccordo con la storia": tale è il portato polisemantico dell'inglese *untimely* –, feretro del sovrano che chiude *Riccardo II* di William Shakespeare, è emblematica del molteplice livello ermeneutico che caratterizza questo testo. Com'è tipico del teatro shakespeariano, nel *chronicle play* dedicato al regnante Plantageneto troviamo, intimamente connesso con la vicenda storica narrata dalla trama drammaturgica, un insieme di inscindibili significati di ordine politico, filosofico e psicologico.

Storicamente, quello di Riccardo è un feretro *untimely*, in quanto egli è stato illegittimamente detronizzato, con una fine violenta del casato Plantageneto che condurrà di fatto al conflitto civile della Guerra delle Due Rose. Correlatamente, da un punto di vista politico *Riccardo II* è un testo estremamente complesso, che sottende una sottile rete di rimandi, identificazioni e allusioni tra il re di Bordeaux, così come definito dal dramma di Shakespeare, e la figura della regina Elisabetta I, la quale, com'è noto, ebbe ad affermare all'archivista di corte William Lambarde, parlando del testo: *I am Richard II, know ye not that?*¹.

Da un lato, Elisabetta appare essere come colei che, per motivi dinastici, è destinata a riportare sul trono d'Inghilterra un legittimo erede comprendente in sé le due casate – i Lancaster, gli York – scissesi con la detronizzazione di Riccardo; dall'altro lato, le similitudini caratteriali tra i due parrebbero sostenere una sorta di implicito monito che il *play* indirizza alla regina vergine riguardo ai pericoli corsi dal suo regno. Inoltre, se in Riccardo – ultimo re ad aver effettivamente regnato per diritto di sangue prima dei Tudor – ricade la colpa di aver spezzato la diretta linea dinastica di Guglielmo il Conquistatore, avendo le caratteristiche del suo governo e della sua persona permesso l'intronizzazione di Enrico Bolingbroke, parallelamente Elisabetta I – nipote di Enrico VII e Elisabeth di York, e dunque ripristinante con la sua persona la spezzata linea dinastica – sembra dover interrompere nuovamente la successione divina per diritto di sangue, per via del suo nubilato privo di figli legittimi. Nel 1595, quando *Riccardo II* viene verosimilmente composto, la regina, sul trono da quasi quarant'anni, ne ha più di sessanta: il suo nubilato senza prole è perciò una certezza. Una certezza angosciante, che la morte di Maria Stuart, otto anni prima, ha contribuito a sottolineare ponendo in evidenza la questione della legittimità regale.

Estremamente significativo, come vedremo, è in questo senso l'episodio che, il 7 febbraio 1601, alla vigilia della insurrezione tentata da Robert Devereux, conte di Essex e favorito della regina vergine, vide degli emissari del conte versare una somma in denaro alla compagnia del Chamberlain's Men affinché fosse messo in scena *Richard II*, il quale da tempo non veniva più proposto: «si intendeva così – come nota Melchiori – preparare la popolazione londinese, ignara della congiura, agli eventi che sarebbero seguiti il giorno successivo»². Si noti inoltre, a tale proposito, come la “famigerata” scena della deposizione di Riccardo, allorquando lascia il regno a Bolingbroke che assumerà il nome di Enrico IV, dovette subire in età elisabettiana importanti censure, se essa appare completamente espunta nelle prime tre edizioni a stampa del *play*.

Tale sostanza storico-politica del dramma prende forma sullo sfondo della questione filosofica del carattere divino del re, della *kingship* come un principio ieratico e inviolabile. Come Kantorowicz ebbe a notare nel suo imprescindibile studio sul *Riccardo II*³, nel ritrarre il disfarsi del governo del sovrano Plantageneto, Shakespeare fotografa altresì il passaggio epocale da una concezione del potere su base sacrale, in virtù della quale il sovrano è *imago Dei* (conformemente a come la cultura medievale ha codificato nel *Liber Augustalis* federiciano⁴, nella concezione espressa nel *Policraticus* di Giovanni di Salisbury⁵, o in quella dei *Moralia in Job* di Gregorio Magno⁶), a una visione moderna e machiavellica della comunità, secondo la quale la realtà *de facto* determina quella *de iure*, e non viceversa.

In questo senso, *Richard II* è altresì l'epico canto crepuscolare della Cavalleria, il nostalgico peana dell'universo ideale che soccombe a quello reale. Non casualmente, in ultima analisi quello del protagonista shakespeariano è

un profilo fondamentalmente narcisistico, che ricalca sorprendentemente tutti gli aspetti di tale sindrome, così come essa viene descritta dalla psicanalisi contemporanea. Oltre ad aprire intriganti prospettive sull'argomento del narcisismo e sui suoi significati psicologici e filosofici, tale tratto del Riccardo shakespeariano avvicina ulteriormente il protagonista del dramma alla regina vergine.

Possiamo dunque tentare di osservare più da vicino tale identificazione e i suoi risvolti politico-culturali, in relazione alle messe in scena del testo in età elisabettiana.

In un complesso gioco di specchi: Riccardo II e Elisabetta I

La battuta che la regina rivolge all'archivista di corte circa la presunta identificazione della sua figura con quella di Riccardo II restituisce la cifra delle forti implicazioni civiche e culturali del testo shakespeariano, e quest'ultimo, mettendo a fuoco la questione della deposizione di un re legittimo, tocca corde sensibilissime della coscienza collettiva dell'epoca: verso il passato, per l'eco mai sopitisi del conflitto civile delle Due Rose, alla cui origine si pone proprio la deposizione dell'ultimo Plantageneto, e verso il futuro, per il trono ansiosamente vacante che la priva di prole regina Elisabetta avrebbe lasciato dopo la sua morte, avendone assunto legittimità con l'assassinio di Maria Stuarda, sovrana anch'ella per diritto di sangue. Legandosi intimamente con le dimensioni del passato e del futuro d'Inghilterra, *Richard II* assume così una rilevanza straordinaria per il presente – quel presente che, in molti sensi, Elisabetta propriamente incarnava (non casualmente, questo dramma è l'unico, nell'ampia produzione teatrale shakespeariana, che pare sia stato direttamente connesso con un evento politico contemporaneo al drammaturgo, vale a dire la già citata tentata sommossa di Robert Devereux). Nel colloquio con l'archivista Lambarde, nel quale la regina palesa il parallelismo con il personaggio del Plantageneto affrescato da Shakespeare, veniamo altresì a scoprire che ella ordinò fosse fatto coprire un ritratto di Riccardo, presente all'interno della corte, tale era l'ossessione patita nei confronti dell'antenato detronizzato. Comprendiamo dunque quale fosse il potenziale propagandistico che Essex supposeva questo testo potesse possedere contro Elisabetta, come anche il perché venisse *de facto* censurata la scena della deposizione di Riccardo nelle prime rappresentazioni e nelle prime edizioni a stampa tra il 1597 e il 1599. La scena riapparirà soltanto nel 1608, cinque anni dopo la morte della regina vergine, nel momento in cui il tema della successione – sul trono sedendo (per volere della stessa Elisabetta) Giacomo I, figlio di Maria Stuarda – parve essersi pacificato. Nell'edizione del 1608, veniva esplicitamente riportato l'avviso: «With the additions of the Parliaments Sceane, and the deposing of King Richard»⁷.

Il primo Quarto di *Richard II* fu stampato nel 1597. Meno di un anno dopo, l'identificazione di Elisabetta I con il sovrano protagonista del dramma era qualcosa di assodato dalla società del tempo: in una lettera indirizzata alla regina nel 1578, Sir Francis Knollys chiede venia «for giving unwelcome counsel to the Queen», aggiungendo che non avrebbe mai voluto «play the partes of King Richard's the Second's men»⁸. Ciò che Sir Knollys intende è che egli non vuole essere per la regina un bieco adulatore privo d'onore, un falso consigliere così come Bushy, Baggot e Green sono per Riccardo nel dramma shakespeariano (e forse come Cecil è di fatto per la regina). Il Plantageneto ed Elisabetta sono dunque già pacificamente considerati, nelle loro personalità e nelle vicende politiche che si trovano ad affrontare in un evidente parallelismo.

Nel titolo iniziale del Quarto del 1597 si legge: «The Tragedie of King Richard the second. As it hath beene publikely acted by the Right Honourable the Lorde Chamberlaine his Seruants»⁹. Gli uomini del Lord Ciambellano erano la compagnia alla quale dovette appartenere William Shakespeare, la quale, come il titolo del dramma tradisce, ebbe a mettere in scena il testo già prima della sua edizione. Inoltre, tale dramma non viene qui annoverato – come accadrà nel Folio del 1623 contenente le opere complete del bardo – tra le *histories*, essendo bensì definito come una *tragedie*. Se *Riccardo II* possa considerarsi un dramma storico o una tragedia, o simultaneamente entrambe le cose, è una questione ermeneutica sulla quale la critica rifletterà a lungo nel corso dei secoli. Certamente, al di là della materia trattata, la forma e la sostanza del testo si discostano in modo fondamentale dagli *history plays*, concentrandosi piuttosto sul motivo dell'amore e della morte dell'eroe protagonista. Spostandosi dal piano della cronaca a quello della psicologia, lo *shift* operato da Shakespeare non è squisitamente linguistico o stilistico, poiché trascende l'idea di un teatro come ri-narrazione degli eventi passati, per abbracciare l'idea di un teatro come interpretazione della storia e dei suoi simboli. Riccardo II, divenendo in questo senso simbolo del potere sacrale minacciato dalla personalità di colui che lo incarna (la lotta tra i due “corpi del re” su cui ebbe a soffermarsi Kantorowicz) si connette intimamente con il portato simbolico del potere di Elisabetta. Inoltre, a un ulteriore livello di analisi interpretativa, *Richard II* è a tutti gli effetti una *tragedy*, in quanto al centro del dramma troviamo il conflitto interiore tra l'immagine divina che il protagonista ha di sé e il suo disfacimento; tale elemento, come vedremo, tocca personalmente la figura della regina vergine¹⁰.

L'apice della fenomenologia fatalmente narcisista che intride il protagonista shakespeariano si esprime nella scena unica dell'Atto Quarto, quando egli deve spogliarsi della propria corona (o rinunciare alla “immagine eroica del suo Sé”, per dirla in termini psicanalitici). Non casualmente, è proprio qui che dovette esercitarsi un qualche forma di *ensorship*, in seguito alla quale troviamo la scena mutilata nelle prime edizioni a stampa. I versi “tagliati” nella versione emendata sono quelli dal 155 al 319: trattasi dei versi-chiave in cui

assistiamo all'*unkinging* di Riccardo, il suo *undoing*. Siamo nel *core* del testo, nel momento in cui Riccardo misura ed esperisce tragicamente la sproporzione tra “i due corpi del re”, realizzando come il concetto di *kingship* e quello della sua persona siano separabili, e come la realtà fattuale sia preminente rispetto al principio ideale della regalità.

Questo scontro tra regalità e realtà tocca il nodo politico cruciale della questione della deposizione di un re legittimo. Il verbo *unking* è un pregnante e difficilmente traducibile neologismo shakespeariano che fa cenno a una condizione inaudita: quella di un re che – pur essendo tale, *ad Aeternum*, per diritto divino – non è più tale *de facto*. Se, nella psicologia del personaggio, Shakespeare ci mostra genialmente come ciò corrisponda a un Io che rimane vuoto, residuo di un Sé non risolto, a livello politico ciò spalanca invece il tema della questione della successione al trono, della legittimità del potere su linea di sangue, quella linea troncata dalla Guerra delle Due Rose. L'una come l'altra questione sono pericolosamente connesse con la figura della regina Elisabetta.

Alla fine degli anni Novanta del XVI secolo, quando *Richard II* viene composto e per le prime volte messo in scena, la storia del Plantageneto di Bordeaux è al centro del dibattito culturale inglese, intessendo una complessa trama di rapporti tra testo, messe in scena, storia e politica. Quello shakespeariano non è che uno dei vari drammi – verosimilmente il più celebre e apprezzato, anche al suo tempo – che in questi anni vengono dedicati alla storia di Riccardo, proponendo significativi parallelismi con il presente. Prima di Shakespeare, opere come *The Life and Death of Jack Straw* e *Thomas of Woodstock* avevano interrogato la medesima materia storica; poco dopo, vi tornerà *The First Part of the Reign of Henry IV* di Hayward. Quello che tali opere mettono a tema è un archetipo – quello del potere sacrale e della divina persona del sovrano – sul quale scrittori, filosofi e drammaturghi inglesi, alla fine del XVI secolo, sono chiamati a riflettere per comprendere lo *Zeitgeist* da loro vissuto e incarnato da Elisabetta I. «In questo contesto – come è stato notato da Margaret Shewring – *Richard II* di Shakespeare ha trovato la sua forza peculiare, assorbendo e riflettendo pericolose schegge di luce nel poliedrico prisma della situazione politico-culturale del tempo»¹¹.

Certamente, il dramma shakespeariano è anche un monito nei confronti di Elisabetta, la quale pare minacciata dalle medesime potenzialità di distruzione che furono fatali al suo antenato: il narcisismo generante la confusione tra “i due corpi del re”; la fiducia malriposta in consiglieri errati (quello tra Cecil e i personaggi di Baggot, Bushy e Green è un parallelismo che venne cavalcato da molti, *in primis* da Essex nel muovere la sua sommossa); il non ascoltare alcun consiglio da parte dei nobili e degli anziani; l'incapacità di lasciare un erede legittimo sul trono, evitando uno scontro fratricida.

Tuttavia, se da un lato Riccardo è, in tutto e per tutto, un politico inetto, un uomo inadatto all'azione, per incapacità personali o – come intuì tutta una linea critica che va da Coleridge¹², a Chambers¹³, a W. B. Yeats¹⁴ – perché trop-

po versato nel senso estetico della realtà ideale per comprendere il mondo; oppostamente Elisabetta I è, nelle sue azioni di governo, uno dei sovrani più abili, risoluti, volitivi e illuminati che l'Inghilterra possa ricordare. In questo senso, Riccardo è davvero "l'ombra", in accezione junghiana, di Elisabetta: ciò che la regina è chiamata a confinare nel suo inconscio. Inconscio che diventa di ordine collettivo, dal momento che la regina stessa è un simbolo – sacrale – del potere che esercita. Di qui la trattazione del personaggio di Riccardo II come archetipo culturale, con tutti i rischi, le censure e i significati politici dell'interpretazione scenica.

Tra Elisabetta e il personaggio di Riccardo pare innestarsi, alla luce di tale rapporto, un complesso gioco di riflessi e di ombre, per il quale la regina vergine è chiamata ad espungere da sé, nell'attività di governo, tutti i fantasmi di Riccardo, valorizzando la propria parte maschile a discapito di quella femminile, relegata al contesto privato; laddove invece Riccardo è un *character*, il cui aspetto è, nelle sue passioni e nel suo gusto estetico-ideale, fondamentalmente femminile. Tale questione, sovente liquidata da registi, interpreti e attori conferendo al protagonista tratti affettati o effeminati, è in realtà ben più complessa, in quanto sottintende, nel sovrano protagonista, un'attitudine al patimento, alla bellezza, all'astrazione, all'amore assoluto per le forme. Tratti "platonici" che la letteratura ci tramanda come tipici della personalità di Elisabetta, e che tuttavia parrebbero non aver inficiato – come fatalmente fu per Riccardo, sua "ombra" – l'attività del suo regnare. A questo proposito il Plantageneto, come ha notato Franco Ricordi, può essere definito «il personaggio eminentemente platonico-cristiano di Shakespeare [...]. Riccardo tende verso il Cielo, superbamente nei suoi pensieri, e non può sopportare di avere a che fare con qualcosa di basso, di reale, di concreto [...]. Egli tende all'altezza dell'Idea, pur consapevole della gravità e della gravità della sua carne»¹⁵.

Elisabetta parrebbe dunque rimuovere Riccardo dalla sua immagine pubblica e dalla sua attività cosciente, per vederlo riemergere, con la potenza evocatrice del simbolo, allorquando la sua storia viene messa in scena come archetipo del potere regale divino. La solitudine finale del Plantageneto nella Torre di Pomfret, descritta da Shakespeare nella quinta scena del V atto, se da un lato è evidentemente la realizzazione parossistica del narcisismo del protagonista, dall'altro lato non può non richiamare, proprio in questo senso, la solitudine della vergine Elisabetta, rimasta sola con sé, piena di sé, al crepuscolo del suo regno.

Non a caso, uno dei tratti precipui del protagonista del dramma è la sua magniloquenza verbale¹⁶; la bellezza letteraria del *Richard II* deriva anche dal fatto che il drammaturgo affida al personaggio principale una lingua quanto mai raffinata, la medesima dei sonetti, quasi una sorta di incessante lirismo, un primato della parola sulla realtà che, in un certo qual senso, fa di Riccardo II il più shakespeariano dei personaggi shakespeariani. I *blank verses* pronunciati

da Riccardo sono sempre sublimi, ieratici – anche e soprattutto nel disfaccimento – e propongono divagazioni retoriche amplissime e quanto mai affascinanti.

Riccardo ama, sopra ogni cosa, le parole; e, tra tutte le parole, ama soprattutto le proprie: è l'esempio più lampante di quell'amore per le forme, quel senso estetico innato e spiccatissimo che, unito al culto-ossessione di sé come sovrano, caratterizzano primariamente il suo personaggio. Di Elisabetta, definita sin dalla sua epoca come *la plus fine femme du monde*, sappiamo che, tra tutte le virtù femminili in suo possesso, la modestia era forse la meno spiccata. Amava il suono della propria voce. «È sua abitudine – scrisse un diplomatico stremato dal fiume di parole della sovrana – fare lunghe digressioni e, dopo immani circonlocuzioni, arrivare al punto che intende trattare. Fu truce, violenta, arrogante, raffinata, sempre maestosa»¹⁷.

Altro punto di significativa connessione tra la regina vergine e l'ultimo Plantageneto è l'ossessione per gli specchi. Nel testo shakespeariano, all'apice drammatico della scena in cui viene deposto da re legittimo, Riccardo si fa portare uno specchio in cui rimira se stesso e si chiede, al crepuscolo del suo regno, se quella immagine sia la medesima del re che è stato, o se il dolore abbia avuto la meglio, trasformando la sua più profonda essenza. È noto il *rumor* secondo cui Elisabetta avrebbe fatto rimuovere tutti gli specchi dalla sua corte, non sopportando più la propria immagine riflessa. Vero o no che sia l'episodio, era con ogni probabilità di dominio popolare, e quindi certamente in grado di essere riconosciuto come un ulteriore rimando alla regina all'interno del personaggio shakespeariano.

Anche la volontà di coprire il ritratto del Plantageneto, da parte di Elisabetta, può vedersi come un rifiuto di avere uno specchio in cui riflettersi: specchio che, su molteplici piani, pareva riflettere ciò che la regina sarebbe potuta fatalmente divenire (e che forse, intimamente, da sempre era). Questo è il nucleo potenzialmente eversivo del dramma, e in particolare della scena della auto-deposizione: come ben comprendeva Robert Devereux, secondo conte di Essex – favorito della regina, suo amante e figlioccio di Robert Dudley, primo conte di Leicester che già, prima di morire, ebbe ad occupare i favori e il cuore di Elisabetta¹⁸ – allorquando, entrato in contrasto con la sovrana e con i Cecil suoi consiglieri, di ritorno dalla fallimentare campagna d'Irlanda tentò, novello Bolingbroke, di guidare una rivolta per sovvertire il potere assoluto del Regno.

Il potenziale politico del testo: il Riccardo II e la tentata rivolta di Essex

Il rapporto tra il conte di Essex e la regina vergine affascina da sempre romanzieri, storici, sceneggiatori. Il punto apicale della loro relazione, complessa e romantica, lo si tocca l'8 febbraio 1601, allorquando il giovane conte, caduto in disgrazia dopo le sue campagne militari in Irlanda, estromesso dai centri de-

cisionali di corte a vantaggio del circolo dei Cecil, tenta di sovvertire il potere sovrano sobillando una rivolta contro la sua antica amica-protettrice, la regina vergine. In questo evento storico inaudito, come abbiamo accennato, *Richard II* di Shakespeare gioca un ruolo significativo, che tradisce il potenziale politico del testo e della sua messa in scena.

Il 27 settembre del 1599 Robert Devereux, conte di Essex, fa il suo ingresso a Londra seguito da duecento uomini. Benché non ne abbia l'aspetto, è un comandante al ritorno da una sostanziale disfatta: inviato qualche mese prima in Irlanda per sedare la rivolta in atto nell'Isola, ha drammaticamente fallito nel suo tentativo e, già prima del suo ritorno, corrono voci sui rapporti intrattenuti con il capo dei ribelli, Tyrone, cui ha proposto di capovolgere il potere inglese anche a Londra¹⁹.

Il giorno seguente il conte irrompe, senza trovarla, nella stanza da letto della regina vergine. Subito tratto in arresto, è confinato in Essex House, dove tuttavia non cessa di lavorare al romantico quanto scellerato progetto di capovolgere il potere di Elisabetta²⁰. Progetto che, come detto, si concretizza l'8 di febbraio di due anni dopo.

Se la storia inglese assume in questi eventi un sapore quasi teatrale, il teatro è chiamato a giocare una parte nella storia stessa quando un attendente di Essex, tale Marrick, ebbe a commissionare, per il giorno precedente la rivolta, *Richard II* alla Compagnia del Ciambellano. La commissione incontra non poche resistenze, sia da parte dei membri della Compagnia che da parte di Augustine Phillips, gestore del teatro, in quanto il *play*, ormai molto noto e fuori programma da tempo, non avrebbe attratto un pubblico sufficiente. Ciò non fece demordere l'uomo di Essex, che offrì una somma maggiorata purché la messa in scena avvenisse. Con ogni probabilità, possiamo pensare che ciò si motivasse per il legame con la rivolta pianificata per il giorno successivo, la quale avrebbe potuto trovare – nella storia del re deposto, vittima del suo narcisismo, immagine diffratta di Elisabetta nella cultura popolare – un motivo legittimante e galvanizzante per lo spirito dei rivoltosi. Inoltre, come è stato notato, vi è un'ulteriore questione: Essex è un discendente di quel duca di Gloucester che, nel dramma, viene ingiustamente lasciato morire, per colpa (indiretta o diretta) di Riccardo²¹; in Gloucester, Essex poteva dunque ravvisare un'alternativa linea di successione al trono, che conduceva sino a lui stesso. Ma la messa in scena non suscitò l'effetto sperato dal giovane conte guerriero. La popolazione rimase impietrita di fronte al suo ingresso nella città. Nessuno seguì lui e suoi uomini, e la sollevazione si rivelò un clamoroso fiasco. La Compagnia del Ciambellano, a differenza di Essex e i suoi, non venne punita: la relazione che si voleva porre tra la messa in scena del testo e la sollevazione non fu dunque presa in considerazione dalla Corona, non avendo evidentemente il dramma prodotto effetto alcuno sulla cittadinanza (tanto che alcuni critici hanno inteso fortemente ridimensionare la connessione tra la commissione della messa in scena del dramma e la rivolta²²).

D'altronde, il dramma shakespeariano, nella prospettiva della politica dei Tudor, possiede una fondamentale ambivalenza, in virtù della quale non avrebbe mai potuto essere condannato *sic et simpliciter*, foss'anche stato utilizzato dall'*entourage* di Essex con fini sovversivi. Se da un lato, infatti, Riccardo è il re deposto per le sue mancanze, il suo narcisismo, i suoi attendenti corrotti, dall'altro lato è anche l'ultimo re legittimo salito sul trono inglese, antenato diretto di Elisabetta, la quale redime perciò in sé il peccato mortale di usurpazione compiuto da Enrico IV. Dunque, il passato feudale incarnato da Riccardo è, in termini teleologici, in una filosofia della storia il cui culmine è indicato nella salita al trono dei Tudor, anche la giustificazione per il presente di Elisabetta e il futuro dei Tudor²³; in questa prospettiva taluni critici, come Greenblatt, ritengono che *Richard II*, «ben lungi dal possedere un carattere sovversivo, sia fondamentalmente un testo che narra la deposizione di un re legittimo come un atto di ordine sacrale»²⁴. Quello di Essex sarebbe stato, in questo senso, un sostanziale fraintendimento ermeneutico del testo shakespeariano, con ricadute storiche fatali. Alla luce di ciò comprenderemmo perché, mentre da un lato il testo shakespeariano non subiva condanna alcuna, parallelamente il conte Robert Devereux, un tempo favorito della regina vergine, veniva prontamente arrestato, condannato per tradimento alla Corona e, diciassette giorni dopo la sua fallita rivolta, decapitato.

***Richard II* tra storia e scena**

Le fonti dalle quali William Shakespeare prende le mosse per affrescare gli ultimi ventidue mesi di cui racconta in *Richard II* sono, anzitutto, *Chronicles of England, Scotland and Ireland* di Raphael Holinshed e il trattato *Union of Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* di Edward Hall (nel quale già si suggerisce che la deposizione di Riccardo è la causa originaria della Guerra delle Due Rose). Sappiamo inoltre che Shakespeare ben conosceva il poema di Samuel Daniel sulla guerra civile d'Inghilterra, nonché il dramma anonimo *Woodstock*, quasi coevo alla stesura di *Richard II*. Da tali testi, il bardo di Stratford trae quella che possiamo definire una tragedia di materia storica, in cui il protagonista è, a un tempo, sia l'effettivo personaggio di Riccardo di Bordeaux, sia un archetipo del potere e della sindrome narcisistica, sia un riflesso della regina Elisabetta I d'Inghilterra.

Questa operazione realizzata dal drammaturgo si fonda su un procedimento narrativo che vede realizzarsi un metodo di scrittura avente al suo centro, non gli eventi esterni, bensì l'universo interno del protagonista, nel quale i fatti si riflettono; quasi inverando la dottrina rinascimentale, di ficiniana memoria, dell'uomo quale microcosmo dell'universo infinito, Shakespeare offre allo spettatore (e al lettore) una versione della storia attraverso le psiche dei *characters*, i quali, così, si trasformano da personaggi a simboli. La storia, parallelamente, non è più mera cronaca, ma diventa racconto mitico, epica della memoria collettiva.

La parola diventa preminente rispetto al gesto. Come possiamo osservare anche in *Richard III* e *Henry V*, Shakespeare riporta nell'espressione linguistica dei personaggi lo svolgersi delle vicende d'Inghilterra, secondo un procedimento drammaturgico che nel 1600 applicherà anche in *Hamlet*. Similmente, anche se con un taglio stilistico profondamente differente, anche *Edoardo II* di Marlowe è costruito in tale prospettiva.

La ri-narrazione della storia inglese proposta da Shakespeare, dall'ultimo anno di regno di Riccardo II sino alla battaglia di Bosworth che segna la fine di Riccardo III nel 1485, acquisisce uno spessore epico-simbolico che in epoca elisabettiana possiede evidenti e gravosi risvolti di carattere politico; nelle rappresentazioni moderne, il dramma *Richard II* non cessa di presentare ad attori e registi problematiche ermeneutiche connesse con l'interpretazione della storia inglese che porta con sé.

La prima e più celebre interpretazione novecentesca del personaggio di Riccardo è quella che ne diede, con una produzione dell'Old Vic del 1929, poi ripresa dal Queen's Theatre nel 1937, Sir John Gielgud. Benché oggi non vi sia alcun critico vivente che conservi memoria di tale interpretazione (giunta a noi solo in forma di registrazione fonica), l'interpretazione di Gielgud è rimasta per anni un punto di riferimento. Gielgud portò alle estreme conseguenze la suggestione, propria di Coleridge e Yeats, secondo cui Riccardo sia stato un re-poeta, un esteta chiamato a regnare, per il quale la bellezza del linguaggio dovette tragicamente essere più forte della praticità negli affari regali. Gielgud tese a enfatizzare la musicalità e la poeticità del verso shakespeariano, innalzò al massimo le capacità retoriche ed espressive del personaggio: con ciò, ben lungi dall'apparire un tiranno, il Riccardo di Gielgud ebbe a mostrarsi come un uomo di eccezionale sensibilità, perso nelle forme astratte della propria mente, completamente opposto alla risoluta praticità di Bolingbroke.

La versione dell'Old Vic del 1929 fece scuola, proponendo una dizione quanto più possibile chiara dei versi shakespeariani e una fluidità quanto più possibile rapida dei cambi scena. L'interpretazione di Gielgud, in particolare, si impose per le sue caratteristiche qualità; lo stesso attore ebbe a dichiarare nel 1939: «avevo visto sia Faber che Milton interpretare Riccardo ma, sebbene le loro qualità comunicative mi avessero impressionato fortemente nella loro versione del re, non avevo potuto scorgervi nulla della bellezza poetica e filosofica del dramma»²⁵. La versione di Gielgud mirava a valorizzare al massimo proprio la bellezza poetico-filosofica che è propria del linguaggio di Riccardo, con i suoi raffinati virtuosismi linguistici e la complessità dei suoi moti interiori, elevati al livello del sublime.

John Gielgud – che anni più tardi avrebbe interpretato il ruolo di Giovanni di Gaunt nella versione televisiva del 1978 diretta da David Gilles, con un superbo Derek Jacobi nel ruolo del re – viene soprattutto ricordato per le sue capacità vocali in *Richard II*, capacità che attori del calibro di Alec Guinness e Michael Redgrave, i quali ebbero modo di collaborare al lavoro di Gielgud,

descriissero in termini entusiastici²⁶. Il critico teatrale Christopher Fry dovette cogliere nel segno, nell'affermare che Gielgud in *Richard II* «portò alla luce la musica interiore dei versi shakespeariani»²⁷.

Quello definito dall'interpretazione dell'attore londinese si impose come un canone che i successivi uomini di teatro e i più tardi critici utilizzarono quale pietra di paragone per i propri lavori e per i propri giudizi. Da un punto di vista ermeneutico, la messa in scena realizzata da Gielgud restituiva – fondando l'azione drammatica sulla potenza della bellezza della parola di Riccardo – l'idea di una preminenza della immaginazione rispetto alla realtà fattuale, con ciò relegando il personaggio di Bolingbroke, nella sua salita al trono, a poco più di un bruto baciato dalla sorte. Mentre Riccardo ieraticamente tramonta, quale vero re usurpato, Enrico IV, goffamente, ascende al trono in modo illegittimo.

Tale lettura politica sottesa alla scelta attoriale di Gielgud discende dalla divinità del potere che viene espressa dalla forza magica e poetica del linguaggio; ben lungi dall'essere un semplice re viziato e inetto, il personaggio di Riccardo acquista con Gielgud una sacralità quasi inviolabile, segno di una concezione divina della *kingship*.

Richard II ci pone, in questo senso, di fronte a una topica che è al centro del dibattito filosofico-politico novecentesco, la quale vide in Carl Schmitt e in Hans Kelsen probabilmente i suoi interpreti maggiori: ossia la concezione del potere, da intendersi o come un principio trascendente che gli esseri umani si trovano di volta in volta ad incarnare (conformemente alla visione schmittiana)²⁸; o come un dato immanente, creato dalla comunità stessa e quindi ad essa soggetto (come vuole la concezione democratica di Kelsen²⁹).

Significativamente, le messe in scena di *Richard II*, negli ultimi decenni, hanno preso fortemente le distanze dal fantasma dell'interpretazione di Gielgud, proprio nell'indicare un'idea di regalità non trascendente e sublime, bensì come mera allucinazione del sovrano. Riccardo, in tale luce, viene così dipinto, nella quasi totalità dei casi, come un uomo troppo fragile per essere re, vinto dalle proprie incapacità e dai propri vizi da rampollo. Perdendo l'aura sacrale del linguaggio, il personaggio di Riccardo viene a ridimensionarsi, fino a sparire di fronte all'usurpazione – proposta al pubblico con un sapore di liberazione necessaria, per quanto colpevole – da parte di Bolingbroke. Una tale interpretazione tradisce evidentemente una concezione secolarizzata del potere, leggendo la caduta di Riccardo e la sua detronizzazione come il necessario “superamento storico” di un sovrano accecato dalla sua illusione.

In altri termini, lo *Zeitgeist* della modernità parrebbe relegare Riccardo a un infimo livello spirituale e personale, in quanto portatore di una visione del concetto di potere superata dalla storia e rifiutata dalla società. Di qui la vuotezza impotente delle sue parole in versi, ridotte a meri “voli pindarici”, per lasciare spazio alla realtà *de facto*, a un orizzonte del potere squisitamente umano e secolarizzato.

Emblematica, in questo senso, è la produzione della Royal Shakespeare Company del 1973, nella quale Richard Pasco e Ian Richardson si alternavano nel ruolo di Riccardo e Bolingbroke, quasi a sottolineare l'egualitarismo, "l'essere pari", a cui Riccardo fu fatalmente cieco nel regnare, concependo il potere regale in termini divini e sacri. Così come la straordinaria interpretazione del 2003 di Mark Rylance, con la produzione del Globe Theatre che sottolineava la fragilità essenziale del re Plantageneto.

Ancor più trasgressiva, in questo senso, è la messa in scena del 1995, che può essere considerata a tutti gli effetti una controparte dell'antica tradizione di Gielgud, proposta dal National Theatre con l'attrice irlandese Fiona Shaw nel ruolo di Riccardo. La forza dell'interpretazione di Fiona Shaw – che rifugge consapevolmente da ogni affettazione, da ogni cromatismo poetico del verbo, da ogni senso della versificazione, da ogni magnificenza del linguaggio – sta nel ribaltare il rapporto che il testo shakespeariano istituiva problematicamente tra il sovrano Plantageneto ed Elisabetta I. Se Riccardo II – re dal forte animo femminile – sulla pagina shakespeariana esaltava e celebrava l'ideale della sacralità in una regina chiamata a interpretare, vivendo, il più maschile dei ruoli, l'interpretazione "postmoderna" di Fiona Shaw – donna che accentua le caratteristiche maschili di Riccardo – è tesa a fare della vicenda dell'ultimo Plantageneto nient'altro che la storia di una disillusione, mostrando il senso della regalità come una semplice invenzione di coscienza. L'interpretazione di Fiona Shaw si carica inoltre di ulteriori significati, giacché nel culto del potere come un qualcosa di trascendente è intravisto altresì il principio che, in altri contesti storici, condurrà ai totalitarismi. La regia di Ron Daniels ha utilizzato, in questo senso, espliciti riferimenti fotografici e ben precisi costumi per suggerire allo spettatore il parallelismo tra Riccardo II, da un lato, e Adolf Hitler e Benito Mussolini, dall'altro.

Se l'interpretazione di Gielgud prendeva le mosse dalla visione romantica di Riccardo come re-poeta per farne una figura tragica e sublime, nella interpretazione di Fiona Shaw Riccardo è un artista mancato, frustrato, non diversamente da come frustrati furono il mancato scrittore Mussolini o il mancato pittore Hitler. Il solipsismo lirico di Riccardo appare così, nella ferrea postura che Fiona Shaw riesce a conferire al personaggio, non come la grandezza spirituale di un esteta inadatto al mondo, quanto come un idealismo perverso che pretende di piegare il mondo imperfetto a un ideale nietzscheanamente oltre-umano.

Inoltre, il parallelismo si allarga, e fa dell'altezza linguistica di Riccardo un'ulteriore prova della sua perversione, nel momento in cui tale capacità retorica è direttamente messa in connessione con la bravura oratoria, incantatoria e carismatica, dei discorsi hitleriani e mussoliniani. Il problema schmittiano del potere, già posto sulla scena da Gielgud, si ripresenta con l'interpretazione di Fiona Shaw in termini opposti.

La desacralizzazione del personaggio di Riccardo giunge al parossismo nel momento in cui, nel recitare il più celebre passaggio del dramma – «For God's

sake let us sit upon the ground / And tell sad stories of the death of kings» (III. ii.155-178) – la protagonista si siede a terra succhiandosi il pollice; e, con il dito in bocca, pronuncia la successiva “ieratica” battuta: «within the hollow crown / That rounds the mortal temples of a king / Keeps Death his court [...]». L’infantilizzazione *ridicule* di Riccardo restituisce una messa alla berlina totale dell’idea del potere come archetipo divino: il sovrano Plantageneto diviene l’emblema caricaturale di un concetto di oltre-uomo collegato all’idea di potere che la coscienza collettiva postmoderna intende, inconsciamente quanto recisamente, rifiutare. Per tale motivo, uno spettatore può trovare liberazione consolatoria nel ridere di Riccardo, nel 1995, così come in età elisabettiana lo spettatore rimaneva sacralmente atterrito di fronte alla perdita di corona dell’ultimo Plantageneto. Le messe in scena di *Riccardo II* degli ultimi venti anni si muovono più sulla scorta di un lavoro come quello di Fiona Shaw, che nel solco della tradizionale interpretazione di Gielgud.

Nella nostra epoca *Richard II* non ha perso il potenziale politico-filosofico che il dramma aveva originariamente, al contrario si è trasformato, parlando in ogni era la parola shakespeariana³⁰, con il linguaggio che questa è in grado di comprendere. Non sorprende perciò che la «triste storia della morte del re» sia stata recentemente rinarrata, sia a livello teatrale, con interessanti produzioni che hanno visto attori come Kevin Spacey e Eddie Redmayne nel ruolo del Plantageneto; sia a livello cinematografico, con la versione in splendidi abiti storici diretta da Rupert Goold, primo episodio della miniserie della BBC dal titolo *The Hollow Crown*, con Ben Whishaw nella parte del protagonista, descritto da un critico come un’icona «a metà tra Michael Jackson e Gesù Cristo poco prima di essere crocifisso»³¹. Considerato il portato evanescente che *Richard II* possiede sin dall’età di Shakespeare, non appare fuori luogo neppure la recente produzione delle compagnie irlandesi dell’Ouroboros Theater e dell’Everyman, che hanno messo in scena all’Abbey Theater di Dublino una versione del dramma in cui Riccardo, allorché viene rinchiuso nella torre di Pomfret, è paragonato (la colonna sonora degli U2 in sottofondo) al ribelle dell’IRA Bobby Sands rinchiuso nel famigerato carcere di Maze. In attesa della produzione della Royal Shakespeare Company che vedrà protagonista David Tennant, si tratta di un’ulteriore prospettiva critica sulla complessa vicenda della psiche di questo re, inscritta sanguinosamente nel cuore della storia.

Note

1. Cfr. M. Shewring, *King Richard II*, Manchester University Press, Manchester 1996, p. 191.
2. G. Melchiori, *William Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 274.
3. E. H. Kantorowicz, *The King’s Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1957 (trad. it. *I due corpi del Re. L’idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989).

4. Cfr. L. Piccolo, *Liber augustalis: le Costituzioni di Melfi, 1231*, Luciano, Napoli 2001. Per un approfondimento, cfr. T. Buyken, *Über das Proemium der Constitutionen von Melfi*, in "Revista Portuguesa de História", 14, 1973, pp. 161-76.
5. Cfr. Giovanni di Salisbury, *Policraticus*, IV.1, ed. K. S. B. Keats-Rohan, Corpus Christianorum, continuatio mediaevalis CXVIII, Brepols, Turnhout 1993; ed. it. *Policraticus. L'uomo di governo nel pensiero medievale*, Jaca Book, Milano 1985.
6. Cfr. Gregorio Magno, *Commento morale a Giobbe*, Città Nuova, Roma 1992.
7. Cfr. J. A. Roberts, *Richard II: An annotated Bibliography*, Garland, New York 1988.
8. Cfr. P. Ure (ed.), *Richard II*, Routledge, London 1994, p. XIII.
9. Ivi, p. XIV.
10. Per uno sguardo sulla storia e la personalità di Elisabetta, cfr. N. Fusini, *Lo specchio di Elisabetta*, Mondadori, Milano 1991.
11. Shewring, *King Richard II*, cit., p. 28.
12. Cfr. S. T. Coleridge, *Shakespearean Criticism*, ed. T. M. Raysor, 2 vols., London 1930.
13. Cfr. E. K. Chambers, *Introduction a King Richard II*, Longmans, Green, and Co., London 1891.
14. Cfr. W. B. Yeats, *Ideas of Good and Evil*, in *Essays and Introductions*, Macmillan, London 1961, pp. 142-67.
15. F. Ricordi, *Shakespeare filosofo dell'essere. L'influenza del poeta-drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Mimesis, Milano 2011, pp. 315, 318.
16. Sulla "filosofia del linguaggio" di *Richard II*, cfr. J. L. Calderwood, *Richard II: Metadrama and the Fall of the Speech*, in *Shakespeare History Plays: Richard II to Henry V*, Macmillan, London 1992; J. O'Meara, *Shakespeare's Richard II. God, and Language*, Iuniverse, Inc., Bloomington 2009.
17. C. Erickson, *Elisabetta I. La vergine regina*, Mondadori, Milano 1999, p. 193.
18. J. P. G. Hammer, *The Polarisation of Elizabethan Politics: The Political Career of Robert Devereux, 2nd Earl of Essex 1585-1597*, Cambridge University Press, Cambridge 1999; R. Lacey, *Robert, Earl of Essex: An Elizabethan Icarus*, Weidenfeld and Nicolson, London 1971.
19. Cfr. C. Falls, *Elizabeth's Irish Wars*, Constable, London 1996.
20. Cfr. M. James, *Society, Politics and Culture. Studies in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 448-9.
21. Cfr. E. M. Albright, *Shakespeare Richard II and the Essex Conspiracy*, in "PMLA", n. 42, 1927, p. 695.
22. Cfr. B. Leeds, *A New History for Shakespeare and his Time*, in "Shakespeare Quarterly", 29, 1988, pp. 441-4.
23. Cfr. P. Rackin, *Stages of History: Shakespeare English Chronicles*, Cornell University Press, Ithaca 1990, pp. 119 ss.
24. S. Greenblatt, *The Power of Forms in the English Renaissance*, Pilgrim Books, Norman 1982, p. 4.
25. J. Gielgud, *Early Stages*, Falcon Press, New York 1939, p. 98.
26. Cfr. J. Croall, *John Gielgud: A Theatrical Life*, Methuen, London 2000, p. 245.
27. Ivi, p. 118.
28. Cfr. C. Schmitt, *Dialogo sul potere*, Adelphi, Milano 2012.
29. Cfr. H. Kelsen, *La democrazia*, il Mulino, Bologna 2010.
30. Come vuole la famosa tesi di J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 2009.
31. T. Dowling, *Camp, deluded and owner of a pet monkey – it's Richard II meets Wacko Jacko*, in "The Guardian", 1 July 2012.

Gender and Cross-dressing in the Seventeenth Century: Margaret Cavendish Reads Shakespeare

by *Line Cottegnies*

Abstract

Is there a woman in Shakespeare? This might sound facetious, but it is not so outlandish in the context of boy actors. Elizabethan drama was after all designed and stage-managed by men mostly for men. In this context, is there an “essential” woman on the stage? In this essay, I examine issues of gender and sexual identity in Shakespeare’s drama by looking at how one particular woman reader of the seventeenth century, Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, perceived femininity in his plays. In particular, I look at what can be read as a commentary on the ambivalent ending of *Measure for Measure* in her own *Convent of Pleasure* (1668) to try and offer a contextualized reflection on notions of gender expectations, and issues of reception.

Is there a female character in Shakespeare? This might sound tongue-in-cheek, but not so outlandish when confronting once again the bare fact that female roles were held by young actors, and that we are dealing after all with a theatre designed and stage-managed by men mostly for men. Is there a “woman” (even a mythic one) in Shakespeare? And what does this mean? In this article, I will discuss and reflect on issues of gender and sexual identity in Shakespeare’s drama by comparing our modern perspectives with how *one* seventeenth-century woman (and author), Margaret Cavendish, perceived the representation of women in Shakespeare. In one of her plays in particular, Cavendish obviously gave the issue of cross-dressing as it was represented in Shakespeare a great deal of thought. Published in 1668, *The Convent of Pleasure*¹ reveals her familiarity with several of Shakespeare’s comedies in which cross-dressing played a key role. My claim is that this 1668 play written by a woman only half a century after Shakespeare’s death offers a fascinating insight into historicized gender expectations and conceptions of sexual identity. Cavendish was obviously fascinated with the question of transvestism, which included that of the cross-dressed actor. Interestingly, her play shows both an awareness of the constructed nature of gender, and of the resisting presence of the female as an essential identity. After describing what I call the paradox of the critic in which I think we are now trapped, I will turn to Cavendish’s treatment of the

theme of cross-dressing. I am hoping that this detour can finally help us return to Shakespeare's female character as performed by cross-dressed actors with a fresh perspective.

The paradox of the critic

Everything has been said, it would seem, about the implications of having a male actor playing a female role, a fact that has become so counter-intuitive to our own perception of Shakespeare's female characters today. Two main schools of thought can perhaps be distinguished in recent criticism for convenience's sake. First those who claim that the "women" created on stage were in fact impersonations as alien to the nature of the actors as the men they played, be they Romans or aristocrats; in the words of Juliet Dusinberre:

Why should the fact of the male body make it impossible to conceive of a woman on the stage, any more than the fact of the commoner's body might make it impossible to conceive of Richard's body? Both are figments of the actor's art².

'Women' embodied on stage by the actors should be taken at face value as mimetic creations, Dusinberre implies, in a tradition which assumes that the audience knows how to interpret in their mind's eyes what they see, beyond the stage on which the actors stand. As Dymphna Callaghan aptly reminds us too, «transvestite theater was the norm, not the exception»³. Yet looking at Elizabethan drama in this light calls into question the centrality of homoeroticism in Shakespeare's drama, which some have seen as the inevitable consequence of all-male casts. David Mann, among others, takes to task what he sees as a new form of orthodoxy as represented, for instance, in the works of Stephen Orgel or Jonathan Goldberg, and claims that the prevailing view of the theatre as a hothouse of homosexual activity is largely overstated⁴.

For the other main school of thought, which Orgel and Goldberg exemplify, the body of the actor playing a female part was never meant to be ignored in the process. Its opacity was precisely what the playwright worked on. It was alternately displayed and concealed in transvestite roles which self-consciously toyed with the sexual ambiguity of the young actors who could be shown romantically involved (or otherwise) with men on stage. These critics insist that the theatre of that period was somehow always a man's theatre written and performed by men for men, which explicitly played on the homoerotic implications of a boy actor strutting in female garb for the benefit of male gazes.

It is of course possible to see these schools of thoughts merely as different ways of successively reading the presence of boy actors on stage and it is not necessary to consider them as mutually exclusive. A play might explore instances of the homoerotic implications of a given situation, without necessarily being entirely homoerotically-oriented, if that is conceivable. However,

this critical paradigm has now solidified, and it is hard to go beyond the form of aporia that it has led to. The only way to escape from the aporia would be to refuse the paradigmatic alternative and to embrace both positions as equally valid and conclusive, a form of paradox that Shakespeare would not have denied: a boy actor *is* and *is not* Cleopatra. The essence of theatre, and of the mimetic illusion (and *belief*) on which it is based, reside in this very paradox: I can believe it is a convincing representation of a form of reality, *because* (and only because) I know it is not true⁵. Therefore the presence of the boy actor's body underneath the costume and the role is not effaced, nor is it to be erased, since it is the very condition of possibility of a successful illusion. Like the actors' masks in Ancient Greece, the boy actor constitutes a signifier of theatricality, a trigger, or threshold for a convincing illusion. What this means, however, is that the idea of a fixed "female identity" or essence is naturally meaningless on the stage, as Dymphna Callaghan again points out about such a "strong" character as Cleopatra:

Whether she is thoroughly feminine or thoroughly homoerotic, that Cleopatra is so compelling a *female* character role written for a male actor (whether or not it was ever performed by one) indicates the impossibility of pure sexual or gender categories. The crude category of woman, defined only by biology and outside the text and insulated from the ways in which cultural representations produce and reinforce assigned subject positions, is a classification of no more substantial existence than the most outlandish fiction⁶.

Four centuries before Judith Butler, Shakespeare's drama demonstrates that gender is a cultural construct enacted through performance. Women on stage must be seen as representations of subject positions themselves created in a culturally-defined environment.

Cavendish, reader of Shakespeare

It might be interesting to turn to Margaret Cavendish to test whether these perspectives on gender make sense for a reader or spectator almost contemporary with Shakespeare. Cavendish was obviously very interested in the representation of female subjects in Shakespeare's drama, as well as in the subject of cross-dressing. She mentions Shakespeare several times in her works. In *Sociable Letters* (1664), she comments on his talent and praises him as «a Natural Orator, as well as a Natural Poet»⁷, thus contributing to the legend of Shakespeare as the mellifluous, natural genius in contrast with more learned authors such as Ben Jonson. On the subject of his female roles, Cavendish comments:

One would think the he had been Metamorphosed from a Man to a Woman, for who could Describe Cleopatra Better than he hath done, and many other Females of his

own Creating, as Nan Page, Mrs. Page, Mrs. Ford, the Doctors Maid, Bettrice, Mrs Quickly, Doll Tearsheet, and others, too many to Relate?⁸

This passage focuses mainly on the mature women in Shakespeare (from *Anthony and Cleopatra*, *Henry IV, Part 2*, and *The Merry Wives of Windsor*), rather than on the young romantic heroines such as Rosalind and Viola, although she was clearly interested in Shakespeare's romantic comedies as well, as we shall see. Her perspective seems here at first essentialist – one would think Shakespeare was a woman, because his women are so true to life, – although this essentialism is simultaneously denied and subverted by the fluid sexual identity almost magically attributed to the playwright: the idea of the metamorphosis calls to mind Ovid's numerous tales of sex change, as well as the cross-dressed actors on the Elizabethan stage.

In *The Convent of Pleasure*, Cavendish uses episodes and devices borrowed from several of Shakespeare's comedies to reflect on transvestism and its implications. In this play, a young heiress, Lady Happy, decides to withdraw from the marriage market, and found a lay "convent" alongside with about twenty young ladies – a convent, in fact, which reminds us of Rabelais's *Abbaye de Thélème*, although it is completely single-sex. This is also reminiscent of the plot of *Love's Labour's Lost*, although it is the women who decide here to withdraw from the company of men. This causes the utter dismay of the gentlemen of the city. A Prince, hearing about Lady Happy's scheme and her beauty, decides to enter the convent disguised as a Princess, but his true identity is only revealed to the spectator-reader as well as to the other characters at the very end of the play. In the Convent, the ladies while away their time in the most pleasant manner, indulging in all the lawful pleasures the senses can afford. As their main pastimes, they stage short dramatic entertainments for their own benefits, just as real ladies in Cavendish's time might stage or read plays among their family circles. Once inside the convent, the "Princess" asks for permission to cross-dress as a man, to become Lady Happy's "Servant". The "Princess," i.e. the Prince acting the part of the Princess who is herself cross-dressed, then gradually manages to seduce Lady Happy under the guise of a "Shepherd" in the course of a pastoral in which the latter plays a Shepherdess. In the last Act, the Prince's true identity is revealed by his servant who comes to require him to resume his own civil responsibilities. The Prince then publicly announces his intention to marry Lady Happy, who remains strangely silent, only exchanging a few lines with her heretofore invisible jester at the very end of the play.

It is clear that the ending engages with the denouement of Shakespeare's *Measure for Measure*. Isabella, who, in Shakespeare's play, is constantly characterized by her eloquence and her wit up to the last Act, remains suspiciously silent after the Duke, disguised for most of the play, publicly declares his decision to marry her – a blunt denial of her own expressed desire to become a

Nun and to withdraw from the world. At the beginning of the play, indeed, Isabella's calling is clearly presented as a personal decision which implies the choice of chastity. When introduced to the rules of the votarists of Saint Clare she expresses the zeal of the new converted, «rather wishing a more strict restraint» than the one she is presented with⁹. When pressed to yield to Angelo's advances in order to save her brother's life, she defiantly defines her chastity as her most precious attribute – in accordance, in fact, with the dictates of prescriptive morality, but again with a zeal that borders on fanaticism: «Then, Isabel live chaste, and brother, die: / More than our brother is our chastity» (II. 4, 183-184). Seen against this robust upholding of chastity, marriage can be seen here a violation of her vow, a crime only second to sex outside marriage, unambiguously called “fornication” throughout the play, a sin which she is pressed to commit both by Angelo and her own brother.

The denouement of *Measure for Measure* has sometimes been interpreted as a necessary return to comic resolution and integration, but it was obviously interpreted as a moral and aesthetic anomaly by a reader of Shakespeare as astute as Cavendish. The denouement of *The Convent of Pleasure* repeats the interpretive aporia which Kathryn Schwartz describes as the breaking open of «the comic unification of necessity and desire, revealing that they must converge but cannot cohere»¹⁰. Like Isabella, Lady Happy expresses her desire for chastity at the beginning of the play. For Cavendish's heroine the choice of chastity is explicitly described as a strategy to avoid being enslaved by men:

Men are the only troublers of Women [...]. Women [...] were mad to live with Men, who make the Female sex their slaves; but I will not be so inslaved, but will live retired from their Company¹¹.

Lady Happy's “conversion” to marriage after she discovers she has fallen in love with the Prince is then clearly described as a betrayal of her ideal of a female community set apart from society. Love is in fact described as a form of disgrace:

O Nature, O you gods above,
Suffer me not to fall in Love;
O strike me dead here in this place
Rather than fall into disgrace (p. 239).

It is not completely clear here whether she feels she might fall into disgrace because she has fallen in love with a woman – since she is not supposed to have discovered the Prince's real identity at this stage, – or because she knows she will have to recant and announce her conversion to an idea of marriage that she had so violently rejected before. However, the dominant feeling here is clearly shame, most probably the shame of losing her status as an independ-

ent, rational subject, the only “absolute Monarch” of herself, when she lived as «Emperess of the whole World», as Madam Mediator describes the lay nuns’ happy condition (p. 226). This is one way of accounting for her conspicuous silence at the crucial moment of the Prince’s final, public declaration.

But there is an important difference between the endings of *Measure for Measure* and of *The Convent of Pleasure*, which draws attention again, I think, to Cavendish’s dissatisfaction with Shakespeare’s play, or more exactly, perhaps, with what she must have considered a lack of realism in his depiction of female psychology, which needed amending. In order to soften the violence of the denouement Cavendish invents a psychological, sentimental background to justify Lady Happy’s silence. If Happy remains silent in the end, it is not primarily because she is shocked into silence by an all-powerful powerful male (as seems to be the case in *Measure for Measure*), but because she has fallen in love with her Prince/Princess. In the *Convent of Pleasure*, in contrast with *Measure for Measure*, several asides help the reader point at the moments when Lady Happy comes to the full realization that reason must yield to passion, and her desire of freedom must give way to a man’s superior will. This alternative version of the same ending highlights even more blatantly the fact that in Shakespeare’s *Measure for Measure* Isabella is pointedly *not* given such feelings. In this instance, Cavendish’s reworking of Shakespeare’s play can be interpreted indirectly as a critical comment on its puzzling ending, as a reaction expressing dissatisfaction with his female character’s final treatment. By adding a psychological justification for her own heroine in contrast, Cavendish implicitly points out that Isabella might have been treated unfairly – and she incidentally steps into the mimetic illusion described by Dusiinberre above.

The way Lady Happy’s passion is described is also extremely interesting to understand how Cavendish must have read cases of cross-dressing in Shakespeare’s romantic comedies. It shows a slightly different conception of gender and sexual identity. In *The Convent of Pleasure*, Cavendish uses the familiar topos of comedic cross-dressing encountered both in *As You Like It* and *Twelfth Night*, offering a fascinating insight into a contemporary perception by a woman of the impact of cross-dressing and its role in the codification, or unsettling, of gender. The situation between Lady Happy and the “Princess” is indeed strongly reminiscent of the *risqué*, one-way romance between Viola cross-dressed as Cesario and Olivia, as well as the more conventional story between Viola – Cesario and Orsino, or between Rosalind cross-dressed as Ganymede and Orlando. Cavendish uses the topos first in a conventional way. As in Shakespeare, the disguise allows the lovers, who otherwise would have found it hard to cross paths, to meet and court. But Cavendish goes one step further than Shakespeare by having her characters also *act* in a play: the disguise is doubled-up as it were, as her (cross-dressed) characters fall in love with each other while acting a play (in a way that is not totally dissimilar to

Rosalind – Ganymede teaching Orlando how to woo), a play in which they perform a part. It is not love at first sight we are dealing with here, but love caused by make-believe, through the work of imagination and fantasy, a familiar baroque topos: the characters fall in love by figuring forth a situation of courtship and by imitating feelings of love in a formulaic pastoral. The play-within-the-play in *Convent* creates a space in which mimicry conjures up actual passion. It is by imitating a fiction of pastoral love between a Shepherd and his Shepherdess that the Prince, doubly cross-dressed (first as a Princess, secondly as a Princess cross-dressing as a shepherd), hence reassigned to his initial gender, and Lady Happy are led to experience the feelings they are only supposed to be acting.

Cavendish develops here an idea that had only been fleetingly suggested in *As You Like It* in the courtship scene between Orlando and Rosalind cross-dressing as Ganymede (Act IV, Scene 1), where what the spectator sees is Orlando wooing a young man (Rosalind cross-dressed) in lieu of his lady. But Cavendish does not hesitate to show the potentially devastating consequences of giving free rein to fantasy in such a way: when the spectre of same-sex love is conjured up, it leads in *The Convent of Pleasure* to explicit and perhaps damaging consequences. This is another important difference between the use of the device of cross-dressing in Cavendish and in Shakespeare. Where in Shakespeare, the homoerotic implications are playfully suggested and toyed with, before being resolved almost magically by the revelation of the true gender of the cross-dressed characters (Rosalind, Viola), or the miraculous arrival of a providential twin (Sebastian), *The Convent of Pleasure* does not shy away from the more serious homoerotic implications the supposed gender of the “Princess” suggests. When Lady Happy first feels attracted to her “Princess”, she appears to be dismayed at experiencing such strong feelings for another woman: «My Name is *Happy*; and so was my Condition, before I saw this Princess; but now I am like to be the most unhappy Maid alive: But why may not I love a Woman with the same affection I could a Man?» (p. 234). Madam Mediator pointedly comments on Lady Happy’s wan complexion, which she interprets as a suspicious sign of her loose morals, even taking the “Princess” to task for it: «give me leave to tell you, I am not so old, nor yet so blind, / But that I see you are too kind» (p. 240). She even comments later on their hot kisses: «me-thought they kissed with more alacrity than Women use, a kind of Titillation, and more Vigorous» (p. 244). Besides, several stage directions show Lady Happy and the “Princess” in each other’s arms, kissing (for instance, p. 234) – fairly *risqué* moments given that the “Princess” is still believed both by the spectator – reader and by Lady Happy to be a woman. One also remembers Lady Happy’s dismay at her imminent “disgrace”, the cause of which remains ambiguous: is she referring to attraction for another woman, as the text seems to indicate, or is she simply commenting on her failed vow of chastity?

It is clear that Cavendish makes explicit what was a playful, homoerotic subtext in a play like *Twelfth Night*. In Shakespeare's play, transvestism leads to a tension which Shakespeare comically resolves with the aptly-timed revelation that Orsino's page is a woman, and secondly with the fortunate coincidence of the reappearance of Viola's twin brother – which allows a painless, happy substitution deemed satisfactory by all. That Cavendish should give a full development to what was only lightly teased out in Shakespeare clearly shows that contemporary audiences and readers *did* register the homoerotic innuendoes implicit in such situations of transvestism. Cavendish's perhaps unsubtle recycling of *topoi* found in Shakespeare indicates her degree of awareness of the *risqué* subtext of these early comedies. On this point, Cavendish proves right the second school of thought that I described further up.

Does Cavendish ever show any awareness that female parts were performed by male actors in Shakespeare's time? She does not comment on this fact, and it is not known whether she meant her plays ever to be performed, and if so if she had actresses or male actors in mind for her female parts – or whether she was even thinking of a single-sex cast (either all male or all female), for that matter. Given her presence on the continent in the 1640s and 1650s, where the common practice was mixed casts, and given that women on stage were still a new phenomenon in the 1660s, it is most likely that she had women actresses in mind for her women's parts, but we are left to speculate about what she intended for her male parts, most particularly for her character of the Prince. In the 2003 filmed version that was made by Gweno Williams and her students, the cast was all-female, except for one male actor who adamantly refused to play the role of the "Princess", therefore the performance had to rely on costume choices to differentiate genders (breeches for male parts; skirts for female parts), echoing and also complicating in a way the dramatic problem posed by an all-male cast for Elizabethan playwrights¹². However, the character of the "Princess" clearly presented an interesting dilemma to Cavendish, as it does to the reader still today, since the stage directions do not reveal the real identity of the "Princess" until "she" is unmasked on stage in Act v. From her first appearance, the "Princess" is in fact described as ambivalent in terms of gender by Madam Mediator, who talks of «a Princely brave Woman truly, of a Masculine Presence» (p. 226) – which some critics consider as a fairly transparent signal referring to her true gender, but this remains open to speculation¹³. In many respects, the "Princess" is marked in the text as a male body with a female gender. "She" complicates assigned genders further by invoking "her" femininity as a licence for physical rapprochement with Lady Happy, also boasting of her "masculine mind":

Lady Happy. But innocent Lovers do not use to kiss.

Prin. Not any act more frequent among amongst us Women-kind; nay, it were a sin in friendship, should not we kiss... (*They imbrace and kiss, ad hold each other in their Arms.*)

These my Imbraces though a Femal kind,
May be as fervent as a Masculine mind.

The “Princess” presents herself repeatedly as an ambivalent being, female in essence, but choosing to dress in male garb, and identifying with the male gender roles that go with her costumes – very conventionally-codified roles, ranging from a Shepherd in a Pastoral, to Neptune in a Masque; in other words the Prince is a man assuming the female sexual identity of a character who (in the story) chooses a socially-constructed male gender. Cavendish, perhaps unwittingly, seems here to expand a very modern conception of gender as distinct from sexual identity, although in the context of the play this dilemma is of course only fleetingly explored: the Prince’s sexual identity and gender do in fact coincide in the end, and the breach between the two was only an illusion, while Lady Happy’s sexual identity itself remains stable all along. But the delay with which this information is finally delivered to the readers or spectators is remarkable, since they are made to believe until the very end that the strange “Princess” is in fact a “Prince”. In none of Shakespeare’s comedies is the disguise used in this manner, unbeknownst to the spectator or reader.

In *The Convent of Pleasure*, there are no signs of Cavendish ever actively thinking about the implications of having male actors playing female parts, or even for that matter of using an all-female cast in performance. It seems that by 1668 all-male casts were a thing of the past for someone like Cavendish who was born in 1623 and had been very young when all-male performances were still the order of the day. It seems that Cavendish read Shakespeare’s plays mostly “for the plot”, showing her interest in his characters’ psychology, which seems to indicate that she thought they were convincing as mimetic, female characters – which would make her an advocate of the first critical attitude towards gender that I defined at the beginning of this article. This did not prevent her from being highly aware of the gender issues posed by his comedies, however, and from drawing them out in an extremely *risqué* way. Teasing out the possibilities and implications of cross-dressing, Cavendish brings to the fore the homoerotic subtexts that Shakespeare treated more playfully and more lightly. Perhaps we should see the Prince’s status in the plot as emblematic of the situation of the Elizabethan male actor after all, this «Princely brave woman with a Masculine presence», a male body refusing to efface itself behind its female part.

Notes

1. The play was published in a volume entitled *Playes Never Before Printed* (London 1668).
2. J. Dusinberre, *Women and Boys Playing Shakespeare*, in D. Callaghan (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, Blackwell Publishers, Oxford 2000, p. 251.
3. D. Callaghan, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Routledge, London-New York 2000, p. 15.

4. D. Mann, *Shakespeare's Women: Performance and Conception*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, p. 60. See S. Orgel, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* (Cambridge University Press, Cambridge 1996), for instance.
5. This is a paradox that Octave Mannoni has described in psychoanalytical terms in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Editions du Seuil, Paris 1969).
6. Callaghan, *Shakespeare Without Women*, cit., p. 13.
7. M. Cavendish, *Sociable Letters*, ed. by J. Fitzmaurice, Broadview Press, Peterborough 2004, p. 178. For more about the influence of Shakespeare on Cavendish, see K. M. Romack, *Margaret Cavendish, Shakespearean Critic*, in Callaghan (ed.), *A Feminist Companion to Shakespeare*, cit., pp. 21-41, and the more recent K. Romack, J. Fitzmaurice (eds.), *Cavendish and Shakespeare, Interconnections*, Ashgate, London 2006.
8. *Ibid.*, p. 177.
9. II. 4. 183-184. *Measure for Measure*, ed. J. W. Lever, Routledge, London 1966.
10. K. Schwartz, *What You Will. Gender, Contract, and Shakespearean Space*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2011, p. 178.
11. M. Cavendish, *The Convent of Pleasure and Other Plays*, ed. A. Shaver, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, p. 220. All subsequent quotations are from this edition.
12. A. Bennett, *The Duchess Takes the Stage: An Evening of Margaret Cavendish's Plays in Performance. Margaret Cavendish Performance Project. Produced by Gwen Williams. Margaret Cavendish Society Conference, Chester College, Saturday, July 19, 2003*, in "Early Modern Literary Studies", Special Issue 14 (May, 2004): 15.1-10 (<http://purl.oclc.org/emls/si-14/bennrevi.html>).
13. When the Prince's presence is denounced at end of the play, Madam Mediator exclaims: «O Ladies, Ladies ! you're all betrayed, undone, undone; for there is a man disguised in the *Convent*, search and you'll find it» (p. 243). Judith Haber comments on the phallic "it", here but it can equally be interpreted as a signifier of ambivalence (J. Haber, *Desire and Dramatic Form in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge 2009, p. 122). It also reads as a riddle addressed to the reader who has been deceived up till that point.

Weird and Queer on TV:
The Taming of the Shrew
between William Shakespeare
and Sally Wainwright
by Bianca Del Villano

What is authentic [...] is something that is not in the text.

S. Orgel

Storytelling is always the art of repeating stories.

W. Benjamin

Abstract

The Taming of the Shrew produced by the BBC, written by Sally Wainwright and directed by David Richards is the last of a very long series of screen adaptations of the Shakespearean *Shrew* and was broadcast in 2005 together with three other rewritings – *Much Ado about Nothing* (David Nicholls), *Macbeth* (Peter Moffat) and *A Midsummer Night's Dream* (Peter Bowker) – under the umbrella title of “ShakespeaRe-Told”. This label not only makes the series very snappy, but also gives an idea (consciously or not) of the kind of connection, still persisting between “original” texts and their rewritings, through the smart linguistic joke offered by last syllable connecting the two words and by the use of the hyphen. Whether and how Shakespeare is told or re-told through and by Wainwright’s *The Taming of the Shrew* will be the main focus of this paper, which will also discuss in the first part some stages of the history of Shakespearean adaptations since its eighteenth-century origin.

The Taming of the Shrew produced by the BBC, written by Sally Wainwright and directed by David Richards is the last of a very long series of screen adaptations of the Shakespearean *Shrew* and was broadcast in 2005 together with three other rewritings – *Much Ado about Nothing* (David Nicholls), *Macbeth* (Peter Moffat) and *A Midsummer Night's Dream* (Peter Bowker) – under the umbrella title of “ShakespeaRe-Told”. This label not only makes the series very snappy, but also gives an idea (consciously or not) of the kind of connection, still persisting between “original” texts and their rewritings, through the smart linguistic joke offered by the last syllable connecting the two words and by the use of the hyphen. Whether and how Shakespeare is told or re-told through and by Wainwright’s *The Taming of the Shrew* will be the main focus of this paper.

The Taming of Shakespeare

The umbrella title of the last BBC production of Shakespeare may be rephrased on a general level in the following terms: is an adaptation a “telling” or “retelling” of a past story? The question has been treated at length from a twofold perspective, considering an adaptation both as the rewriting of a recognizable original (which therefore remains with a ghostly presence lingering over it) and/or a text that can be analyzed independently from its source. As Linda Hutcheon writes: «When we call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. [...] This is not to say that adaptations are not also autonomous works that can be interpreted and valued as such»¹. Hutcheon also puts forward the relevance of adopting a perspective which does not obliterate their substantially hybrid form: «Although adaptations are also aesthetic objects in their own right, it is only as inherently double- or multi-laminated works that they can be theorized *as adaptations*»². What emerges from this first enquiry on the nature of rewritings is that part of their literary interest is due to their relationship with the source. The key-concepts, in this respect, are “transposition”, “creation”, and “reception”:

First, seen as a *formal entity or product*, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. [...] Second, as a *process of creation*, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective. [...] Third, seen from the perspective of its *process of reception*, adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation³.

I would like to further investigate the “palimpsestous” nature alluded to in the quotation and the relation between hypertext and hypotext, by focusing on the way adaptations found themselves implied in the establishment of a modern idea of authorship and in the very creation of a notion of Authority (with capital A), dated to the dawn of Modernity that, especially in Shakespeare’s case, still affects the critical reception of rewritings. In particular, I suggest that adaptation contributed to the construction of authority as a trans-historical, transcendental entity at the price of becoming a victim of the same authorial mechanism it had helped to create. It is, in fact, at the end of the seventeenth century (and until the 1740s) that adaptations started spreading and being recognized *as adaptations* as a response to the necessity of “adjusting” old and foreign works for the current English audience after the *Interregnum*. In that case, they were also part of a wider erudite, scholarly project of reconfiguration

of the English cultural identity as a consequence of the Ancients versus Moderns *querelle*. Adapting was an *authorial* operation that had to show English literati's standard of neoclassical *decorum*, through the emendation of those texts which had not been written according to classical, Aristotelian rules. This effort, which was in line with the Neoclassical aesthetics of the "creation by imitation", was later depreciated when the notion of art as *inventio* (the rediscovery and re-usage of past literary elements) changed into art as *invention*, the creation out of nothing, connected to the idea of genius, later developed as a central point of the Romantic poetics⁴. As a consequence, adapters, initially valued as "full authors", ended by being despised, as their non-original works were seen as derivative and therefore secondary⁵. Although undermined by the new conception of originality, in fact adaptation represented the first stage of the process bringing on its advent, this process being, in my perspective, a passage from a form of *appropriation* of literary models to the *possession* of the text on the part of a unique author who, along with the establishment of a literary marketplace, had become the only legal responsible and the only aesthetic and financial beneficiary of his product.

In this transition, the role of Shakespeare was all the more pertinent. As Gilberta Golinelli highlights:

Una delle caratteristiche degli scritti su Shakespeare composti nella prima metà del Settecento è infatti l'esaltazione della sua ingenuità per legittimare la presenza di errori all'interno delle sue opere e renderle così un autentico patrimonio culturale nazionale, non influenzato dalla tradizione greco-latina. Ed è significativo come i critici inglesi della prima metà del Settecento, così interessati allo studio dei classici, alle traduzioni ed alle riscritture delle loro opere, non abbiano mostrato un forte interesse nei confronti del problema delle fonti utilizzate da Shakespeare, ma abbiano invece insistito sulla sua ignoranza, e fornito in questo modo una idea poco oggettiva del drammaturgo inglese e della età elisabettiana⁶.

The quotation reveals the dynamics at work beneath the myth of the Genius: by obliterating or neglecting Shakespeare's use of the sources, eighteenth-century critics *constructed* his originality as an ahistorical quality, precisely a kind of authority that would have an influence on later literature, but which did not have many debts to the past. It is on the ground of this ideological appropriation that Shakespeare was nearly concomitantly seen both as a "barbarous" poet to be raised to the level of the classics through learned rewritings and erudite editing, and the Bard of the Nation, pure expression of the English spirit, whose growing authority caused the flourishing, especially in the second half of the century, of a philological (incessant and never concluded) recovery of his authentic plays.

What seems remarkable, approaching the subject of this paper, is that in order to acquire a full canonization, Shakespeare went through a "taming", an objectification that made him "material" for ideological and critical manipula-

tions. He received authority from rewritings which were in turn legitimized by that very authority; his own manipulative use of sources of any sort was eradicated in the name of an originality that soon combined with authenticity, giving “original” Shakespeare a transcendental value with which the adaptation had to measure up: «It is the (post-) Romantic valuing of the original creation and of the originating creative genius that is clearly one source of the denigration of adapters and adaptations. Yet this negative view is a late addition to Western culture’s long and happy history of borrowing and stealing or, more accurately, sharing stories”⁷. The first phase of the history of adaptation ended with a negative halo persisting until the postmodern turn.

Telling *as* retelling

A brief analysis of the first phase of the adaptation history has displayed its controversial role in contributing to the myth of Shakespeare, with whom it has established (and still does today), in fact, a “circular” relationship in which authority does not follow a linear movement from hypo- to hypertext or vice versa, but presents itself as a dialectical circuit. At the same time, the derivative nature declared by adaptations has been enough to make them appear as aesthetically inferior products.

The concept is resumed and further discussed by Monique Pittman in relation to the passage from plays to films and TV movies, in which she makes it clear that despite the dialogical relationship between Shakespeare and the adapters, the former can be identified with a “master” and the latter with a “servant”:

[A] paradoxical crosscurrents of authority [...] characterize the adaptive transaction when film and television creators choose to re-present the drama of William Shakespeare for contemporary audience. [...] [T]he servant-director attributes authority to the master-poet as a means of validating the adaptive project and in the process not only underscores the master-poet’s authority but also asserts the modern creator as independent agent with the power to configure Shakespeare’s status anew”⁸.

However, in the postmodern times to which the quotation refers, we have witnessed the return of a re-combinative vision of creation, very close to that working beneath the Augustan aesthetics; indeed, in the aftermath of Mikhail Bakhtin’s concept of dialogism between texts and after Julia Kristeva’s re-elaboration of it, theories of textuality have been informed by an idea of *intertextuality*, intended as a transposition of sign systems exceeding the subject enunciating them⁹. Nonetheless, as Pittman indirectly suggests, the function of adaptation as a way to nurture the “presence” of Shakespeare at any level of criticism and art industry is still persisting. What kinds of changes, then, have intervened between modern and postmodern times, respectively the dawn and

the sunset of Modernity? Is Shakespeare's authority still based on surviving (pre-) Romantic premises or it is founded on new assumptions?

To some extent, theories of the origin continue to endure through a "Darwinian" reading of the notions of "source", "influence" and "derivation": accordingly, texts are virtually located on a genealogical tree from which the authority of a text is given (also but not only) by its "presence"/influence on later works. In this view, Shakespeare's authority would be given by aesthetic qualities proved by centuries of textual stratifications, responses, appropriations, and so on. There is, though, also another possible perspective to account for Shakespeare's "mastery" (to use Pittman's words), and grounded on the most sophisticated evolutions of poststructuralism, for which he gains authority no longer from the critical and ideological efforts of constructing or demonstrating the strength of his "presence" – by assuming that "authentic Shakespeare" constitutes the very premise of what has come after him – but for the opposite reason. The Bard is regarded as the symbol of the absent origin *à la* Derrida, i.e. a missing centre, authoritative as a haunting ghost, a *revenant* that returns from an afterlife, that is no longer visible but in its spectral apparition. The ghost bears the *trace* of what cannot be considered the presence of the origin, but which characterizes itself for being elusive, perceivable *because of* its absence. The metaphor of the ghostly nature of Shakespeare has been developed by Maurizio Calbi on the basis of Derrida's *Specters of Marx*:

To Derrida, Shakespearean textuality works as "spectro-textuality". It «moves in the manner of a ghost». It is an ensemble of "indeterminate" and elusive ghostly marks which «engineers [s'ingénie] a habitation without proper inhabiting», and is thus always in excess of itself. As a ghostly "Thing" it "inhabits" the translations – and, by extension, the adaptations and appropriations – through which it survives «without residing». Therefore, "Shakespeare" is not the name for a self-contained corpus of works. It is, rather, a locus of spatial and temporal "dis-location" of marks "out of joint" with itself [...]. Adapting "Shakespeare" (or inheriting from it) is, by definition, being/coming after, but in relation to a "Thing" that not only continually crosses boundaries but also works [...] in terms of an uncanny spatio-temporal logic¹⁰.

In this deconstructionist conception, any form of textuality is marked by the non-recoverability of the original sense, but in Shakespeare's case, it is all the more relevant, for the complicated modality of inheritance and survival of his material texts; on the one hand, the loss of authentic written manuscripts, the collaborative nature of his writing, the transmission of printed quartos and folios already corrupted by the interference of first non-professional editors and publishers and, on the other, the lack of any visual document or indication about his own stagings¹¹. Thus, assuming the poststructuralist perspective, it is precisely the lack of the origin/authenticity that founds the very possibility of re-telling Shakespeare by filling the gap of his elusive trace: the points of resistance to interpretation that his works offer (due to the instability of his

textuality) becoming the sites of new views, of possible deconstruction and reconstruction of a meaning that, as we have seen, results from centuries of criticism. It is in this framework, and with the awareness that adaptations say more about the moment in which they are produced and less about Shakespeare, that I situate my analysis of Sally Wainwright's *The Taming of the Shrew*.

Retold Shrew

In presenting *The Taming of the Shrew* directed by David Richards and broadcast in 2005 as a BBC production series, its scriptwriter Sally Wainwright, during an interview, responded to the question, «Do you think people will watch it to spot the Shakespeare references?»:

I hope so. They're the ones that you're really writing it for – the ones that will be interested in what you've done but won't be snobby about it, and go, "Oh they shouldn't do this", because of course people do it all the time. Shakespeare did it. *The Taming of the Shrew* was taken from a play called *The Taming of a Shrew*. It was a popular genre, the wife-taming genre, back in the sixteenth century. I don't know how interesting it will be to people who aren't interested in Shakespeare and haven't seen the original. But I'm always surprised by how many people are very interested in Shakespeare – you think it's a specialised area, but it's amazing how many people are very interested in it and conversant with it, people you wouldn't have expected¹².

The reply provides some interesting ideas related to adapting Shakespeare. The exposition of being derivative as the very prerogative of adaptations; the challenge of contravening a consolidated idea the audience may have of the play; the dignity of a textual operation that sounds similar to that made by Shakespeare in creating the drama; finally, the success of the Bard that is a cultural point of reference even for non-specialized people. In line with the postmodern status of the adaptation, Wainwright boasts the imitative nature of her work, an imitation that does not mean to be secondary, but rather to enter and become part of a collective imaginary, in which the play is a matter already stratified. In this respect, the choice of the TV medium seems suitable to recall the kind of home entertainment meant by comedy and, at the same time, to vehicle, on a large scale, disruptive ideas and visions that invite the audience to review established concepts and positions (a task that at Shakespeare's time was entrusted to theatre).

In the movie, the elements of novelty are various. *Retold* (I will use this label to distinguish the TV version from Shakespeare's text hereafter called *The Shrew*), in fact, is set in contemporary London and Katherine Minola, the protagonist, is a successful and ambitious politician. Her closest relatives, her mother and her sister Bianca, appear to be very similar to each other and very different from Katherine. Indeed, whereas the latter is beautiful (she is a supermodel) and has everybody at her feet, the former is considered unbear-

able because of her aggressiveness and austere style. One day, the leader of the party suggests to Katherine that her career is at a turning point: she needs to soften her eccentric and somewhat masculine image through marriage, in order to fuel her run to the premiership. Here Petruchio enters, an unemployed aristocrat, who is looking for a rich wife in order to have his debts paid. Though Petruchio and Katherine both have a practical reason for marrying, they eventually, genuinely fall in love with each other and arrange the wedding.

A real *coup de théâtre* occurs when, on the wedding day, Petruchio steps into the Church dressed as a woman, opening a new space of interpretation in the traditional pattern that saw Katherine as the one in search of a female subjectivity and Petruchio as a monolithic “macho” deprived of any sensitiveness. As a consequence of the cross-dressing, however, Katherine becomes upset, afraid of losing her career, which induces Petruchio to stage the “taming” to make her kind to him. In the end, the couple find a common ground where they can build their relationship. Katherine remains an aggressive woman, self-confident and in control of the situation, who manages to earn her premiership and, at the same time, to give birth to three babies, while Petruchio becomes a “househusband”, happily looking after his kids and taking care of his wife.

So, gender relations and the characterization of the two main characters are the points where Wainwright has been sharper and more incisive. Katherine and Petruchio are both resistant to conservative male/female roles (their union is based on inverted roles of the bourgeois family), but they find in marriage a complicity that help them heal their personal diseases in both cases originated within their non-traditional families: the movie, in this respect, presents a range of family models, which are discussed and put at issue as possible choices, without presenting any of them as absolutely “good” or “bad”.

The first example is represented by the Minolas, a mother with two daughters who replicate the triangular family scheme of *The Shrew* with the exception that Baptista is significantly replaced by a mother-figure. Whereas the early modern shrew strives first to resist, and then to find, a satisfactory collocation within a patriarchal structure (and the play is eventually ambiguous about her success in this regard), postmodern Kate seems to feel anxious because she does not embody the same female models she finds within her patriarchal family.

When the movie opens, we witness at once her ill temper – she even slaps her assistant’s face for not having informed her about issues she would discuss in a TV talk show – but, simultaneously, we see how the aggressiveness that marks her as an odd woman (*as a woman*) makes her successful in politics. Her boss, John, expresses appreciation and approval for her manners:

John: Last night, you were delightful.
Kate: Sod off.

John: No, really. Threatening to rip Paxman's balls off and airmail them to Zimbabwe. It was inspired.

Kate: It was beneath me.

John: You were angry.

Kate: I was inadequately informed.

John: These things happen¹³.

Yet, he advises her to get married, if she wants to be a candidate to premiership:

John: Whilst I've every faith in your talents and energy and commitment, whilst the electorate often appreciates a certain eccentricity in its leaders, to get the support you'd need within the party, there may be the odd lifestyle issue [...] Have you ever contemplated marriage?

Kate: Who to?

John: Anyone.

From John's words it comes out that Katherine's lifestyle is perceived as "weird"; though clever at work, she needs to be somehow "normalised" by displaying her femininity and this can happen only through marriage. Thus, as in *The Shrew*, marriage is connected to a form of patriarchal inheritance by which women gain a certain acceptability/respectability in becoming wives. As anticipated, however, Katherine will find her own way to stay within that institution.

This scene, presenting the public face of the protagonist and suggesting the ambivalent effect of her "shrewness", is followed by a family reunion where her bad manners emerge as a reaction to the complicity between Bianca and Mrs Minola, neither of whom she has anything in common with. Recounting John's suggestion about marriage, Katherine provokes Bianca's sarcastic reply: «Who the hell's going to want to get shackled to a gorgon like you?». The reference to the Gorgon identifying Katherine as a negative female stereotype establishes and fixes her to be opposite of what Bianca thinks of herself. What follows makes this point clear and offer further hints at reflection:

Bianca: Mmm! Mummy!

Mrs Minola: Darling! How was Milan?

Bianca: Mmm. Sizzling. [...]

Bianca: Katherine's getting married.

Mrs Minola: Really? Good Lord. Who to?

Bianca: We haven't decided yet. (Laughs)

Mrs Minola: I have spent so much money!

Bianca: Good! That's what it's for. Rich people have a duty to throw it around. It keeps the economy moving. Doesn't it, Katherine? Katherine's going to be Prime Minister.

Mrs Minola: Is she?

Kate: No.

Bianca: She's got to become Leader of the Opposition first. And for that, she needs to get married, apparently.

Mrs Minola: You should get married, Katherine. People think you're so frumpy and peculiar.

Kate: Did you see me on Newsnight last night?

Mrs Minola: Oh, no, you should have told me.

Kate: I did, I left a message.

Mrs Minola: Oh.

Bianca: I've had six proposals this week...

The exchange reveals immediately the complicity between Bianca and Mrs Minola, a complicity that disappoints Katherine inasmuch as she feels neglected by her mother, who pays no attention to her activity (as the last cues show). In addition, the definition «frumpy and peculiar» softly replicates the kind of sarcastic criticism put forward by Bianca, whose final shift to her proposals, instead, not only aims at bringing back herself as the focus of the conversation but indirectly re-traces and highlights the difference between the two sisters. The scene ends with Katherine overturning the table to have been annoyed by some admirers of Bianca, a fact that is eloquently described by a local TV station as «sibling rivalry amongst the rich and influential».

Unlike Shakespeare's protagonist, *Retold's* shrew is fully realized as a public character, but appears split, for her capacity of being sharp-tongued is a prerogative that makes her winning in politics but that condemn her to solitude in her private life. Indeed, her agenda, when her sister invites her to the party in which she will meet Petruchio, shows her lack of after-job commitments of any sorts. Conversely, Shakespeare's Kate is reactive towards a male world in which she has no standing and in which she feels subjected (to her father, then to her husband) but not a full subject able to take her own decision. Her "shrewness" is a defensive reaction to the institution of the household, whose power over gender definition and regulation is described by Valerie Traub as follows:

The beginning of an understanding of gender and sexuality during Shakespeare's life is the patriarchal household. Patriarchy in the late sixteenth century referred to the power of the father over all members of his household – not only his wife and children, but also servants and apprentices. The father was likened to the ruler of the realm, and a well-ordered household was supposed to run like a well-ordered state. Early modern culture was resolutely hierarchical, with women, no matter what their wealth or rank, theoretically under the rule of men. [...] Legally, a woman's identity was subsumed under that of her male protector [...]¹⁴.

Shakespeare's Katherine, as a consequence, represents the kind of subversion that the system recognizes, condemns and regulates – «Condemning women as shrews or scolds was a useful tactic for men wary of losing their

authority»¹⁵ – through derision and spite used as weapons to neutralize dissent: Bianca's suitors makes fun of her and the following step is Petruchio's taming. When he states that «I will be master of what is mine own. / She is my goods, my chattels, she is my house, / My household stuff, my field, my barn, / My horse, my ox, my ass, my anything... (3. 2. 228-232)», he is objectifying his wife¹⁶. Thereby, paradoxically, Katherine acquires a proper status as a woman only at the cost of having her subjectivity objectified. In the end, she shows she has learned her lesson through the closing speech of obedience to her husband, a speech that though ambiguous, signals that for a woman a certain agency is possible only by finding a way *within* the household rules. Shakespeare, thus, delineates the household as pressured by «women pushing against patriarchal strictures»¹⁷, whose disruptive potential has to be violently tamed in order to be counteracted. Obviously, the presence of Sly's frame powerfully debunks the seriousness of the issue but also the efficacy of Petruchio's strategy. Everything is non-naturalistically treated by the author, resulting in the reinforcing of the hypothesis that Kate's final obedience is but a parody. She finally acts *like* an obedient wife just as her character is a fake (she is in the play an actor interpreting the role of a woman), so that the strength of her representation of femininity lies in what is not said and only obliquely exemplified.

The movie resumes and plays on Katherine's ambiguity, which is not a strategy of survival but her way of imposing her view on the others or dialectically obtaining what she wants. For example, her decisions about marriage, though clearly driven by love, are also functional to her career and her objectives, in life. After Petruchio proposes to her, while keeping in mind she needs a husband to be supported by the leader of her party, she definitely accepts the marriage only when discovering that Petruchio is the 16th Earl of Charlbury. In that occasion, the shot of her thoughtful facial expression is more eloquent than any word.

Analogously, during the honeymoon in Italy, when Harry, the best friend of Petruchio, tries to comfort her about her husband's cross-dressing on the wedding day, she affirms that her career (and her personal, individual success) is more important than anything else, except she contradicts herself a second later:

Kate: My career's ruined.

Harry: What makes you say that? Come on! Look, if you're as big a fish as everybody reckons you are, well, you being married to an eccentric aristocrat is hardly gonna throw a spanner in the works, is it? Well, not in your party, anyway. Why did you marry him. Because it'd look good? Or do you actually love him? And is your career really more important than that?

Kate: Well, yes, of course it is.

Harry: OK. Is it?

Kate: No.

A similar circumstance is presented when Bianca decides to ask her fiancé Lucentio for a prenuptial agreement. It is here that Katherine, once happily married, takes her little revenge on her sister and mother by pronouncing a rewriting of the famous final discourse of Shakespeare's shrew, in which she proclaims her complicity with Petruchio and not with them:

Bianca: Katherine, seriously, is it so wrong in this day and age for a successful woman, any woman, to try and protect herself by asking the man she marries to sign a little legal document?

Kate: I think you should frown less to begin with, otherwise you'll put him off.

Bianca: (Gasps) Well, that's priceless, coming from you.

Kate: I think that your husband is your lord and your life and your keeper.

Bianca: Excuse me?

Kate: He's the boss. Day in, day out, he submits his body to painful labour.

Bianca: Er, no, he doesn't.

Kate: And all we do is sit in front of the telly all day, eating chocolates. I know I do, when I'm not running the country.

Bianca: What's she talking about? What are you talking about?

Kate: I've been like you argumentative, obnoxious, bad-tempered. And what good did it do me? Eh? I think you should do whatever he tells you to do whenever he tells you to do it. I mean, good Lord, how could we ever be equal to them? They're big, noisy and opinionated. And we're little and noisy and opinionated. It's all so obvious, I'm surprised I'm having to spell it out.

Bianca: Yeah. However, back in the real world...

Kate: Back in the real world, I think you should be prepared place your hands below your husband's feet in token of your duty to him and not ask him to sign any bloody silly agreements. And if you don't feel that you can do that, you shouldn't be marrying him, frankly.

Bianca: Go on, then. You do it. You place your hands beneath his...

Kate: I would... if he asked me to. But he won't ask me to, because he feels exactly the same way about me and he wouldn't expect anything from me that I wouldn't expect from him.

Katherine's rhetoric uses irony to deal with gender differences: while stating that men and women are not the same, she describes them as having the same characteristics; after affirming the male prerogative of working to support the family, she denies it by recurring to her own example; finally, she takes her little vengeance on her sister by assuring that her feelings are shared by her husband too, thus concluding with the argument of love that re-establishes an equality between husband and wife. When later, once alone, Petruchio asks her «D'you really not regret signing the post... natal thing... thingy?», she replies:

Kate: No. Besides which, they're not worth the paper they're written on. The judiciary keep trying to persuade the Government to pass some legislation to make them more binding, but they've got better things to worry about.

Petruchio: But if they were more binding, would you?
 Kate: No.

This dialogue confirms that Katherine has always a double reading of events: one proclaiming her true love for Petruchio, the other defending her rights and protecting her interests. The conclusion of this scene is all the more eloquent in this respect:

Kate: I'm pregnant.
 Petruchio: What? That's amazing!
 Kate: However you'll have to look after them because I'm not giving up my career.

Next shots show the couple living at 10 Downing Street.

Cross-dressing Petruchio

If Katherine's characterization problematizes issues relating to female subjectivity – cutting off, however, the female submission to a patriarchal system that was the main theme of Shakespeare's *The Shrew* – not less problematic and “fresh” is Petruchio's representation.

In the beginning, when he arrives at Harry's place from Australia, he appears like a boorish man very similar to the “other Petruchio”; the identification between the two is encouraged by an open quotation from the play – «So, “I've come to wive it wealthily in Padua”»¹⁸ – that synthetizes his projects for the future.

Later, his personality begins to show rifts that move him away from the monolithic image he gives of himself at the beginning, as happens when he tells Katherine, during their first date, the story of his family and shows her his ancient manor:

Petruchio: I grew up here. So did my ancestors, bless'em. There have been Cricks at Hazlingdon for 300 years. 15, 16 generations, each one more feckless than the last. It's a wonder we've survived. But we have. And I don't want to sell it.
 Katherine: But you can't afford to keep it.
 Petruchio: Well, no. Not unless I marry extremely well. Used to play football in here. One spring, my dad filled it with pigs.
 Katherine: Pigs?
 Petruchio: He bought these pigs. He was drunk. He'd had a win on the horses. He was going to make millions with these pigs. Exactly how, he never said. Then when he got bored with 'em, I think we ate them in the end.
 Katherine: What about your mum?
 Petruchio: No, we didn't eat her. She cleared off.
 Katherine: When?
 Petruchio: When I was six.

The description of his ancestors' way of living, the close reference to his father's crazy financial behavior and the abandonment on the part of his mother, make him appear a sort of social relic, unable to find his own place in the world. Katherine becomes his anchor but his way of playing the role of husband is far from embodying traditional male clichés. Cross-dressing is one way of interpreting it and to paradoxically show Katherine he is honest with her. In contrast with the wife's smart ambiguity, which makes her silent about the convenience of marrying him, Petruchio reveals at once that he was initially interested in her money but that later he has deeply fallen in love with her. The evidence of this love is exhibited through his attire (high heels, miniskirt and makeup) on the wedding day, as he suggests to Harry while dressing up before the ceremony:

Harry: You can't do that! Not even to her. Especially not to her! She's a politician! She's almost the Leader of the Opposition, for God's sake!

Petruchio: I'm not going to lie to her!

Harry: I thought you were serious about this woman.

Petruchio: I am. There's things about me she needs to know.

The cue reveals that unlike *The Shrew's* Petruchio, here, the male protagonist does not want to humiliate Katherine by wearing strange clothes – «with a linen stock on one leg, and a kersey boot-hose on the other, gartered with a red and blue list; an old hat, and the humour of forty fancies pricked in't for a feather; a monster, a very monster in apparel... (3. 2. 65-69)» is the description given of him in the play. His cross-dressing seems to be a way to open to Katherine and show that he is “different”. When on their honeymoon in Italy, Katherine asks Harry about the clothes, he answers:

Harry: He has these tendencies.

Kate: But why not talk to me about it before? Or after? Just not there, on the day, in front of everybody.

Harry: He didn't want to lie to you. I know the timing was crap but maybe he was worried that if he did everything properly, you might mistake him for one of the grown-ups. Because he isn't one. And he never will be. He's probably no more than about six, I should think, bless him. But he does think the world of you in his own strange way.

At the crucial point of the wedding day, Petruchio takes off the mask of Shakespeare's character he had evoked at the beginning and exposes the contradictions and vulnerabilities of manliness. The strangeness embodied by *The Shrew's* male protagonist, appearing as buffoonish and mocking, is translated in the movie into a totally different kind of strangeness, intended as a form of individual response to events. Petruchio is more afraid of looking conventional than queer or weird. In this case, Wainwright repeats the cross-dressing device we find in *The Shrew*, when the male protagonist presents himself in unusual

and ridiculous clothes at the wedding, but gives it a new meaning, so as to suggest that just as Katherine can be feminine in being aggressive and shrewish, Petruchio can be masculine in dressing as a woman. The very concept of what can be considered as masculine or feminine is here put at issue, with the result of leaving single characters a chance to find their own way in respect to the society they live in. In *Retold*, the household is replaced by a system that still shows pressure about gender relations, but the solution found by the main characters aims at challenging conventionality and proposing fluid, alternative ways of embodying codified female and male social roles.

Moving into a more abstract dimension, in reference to the general frame on adaptation discussed in the first part of this paper, the need to emphasize their own peculiarity and individuality (their being weird and queer) on the part of Petruchio and Katherine, may symbolize what rewritings in general aim at doing: finding a new, particular signified in relation to an old signifier surviving *in virtue of and despite* it. In the specific case considered here, notwithstanding the ideological constructions that have affected and still affect both the status of the Shakespearean adaptations and that of their authoritative source, it seems that nowadays as in the eighteenth century and later, the practice of adaptation emerges as an act of appropriation characterized by a continuous switching of the positions of who appropriates and who is appropriated. An act of appropriation that can be re-read, in terms of a poststructuralist aesthetics, less as a definitive possession/attribution of meaning and more as a gesture of hospitality, an invitation for new and different interpretations to come.

Notes

1. L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York 2006, p. 6.
2. *Ibid.*
3. Ivi, p. 8.
4. For a detailed discussion on eighteenth-century authorship and adaptation, see B. Del Villano, *Dramatic Adaptation, Authorship and Cultural Identity in the Eighteenth Century. The Case of Samuel Foote*, in "Journal of Early Modern Studies", 1, 1, 2012, pp. 175-91. On the myth of the genius see G. Moretti, *Il genio. Origine, storia, destino*, Morcelliana, Brescia 2011.
5. Robert MacFarlane suggests how these opposite, aesthetic views also inform later perceptions of textuality and keep on being polarised as follows: «On the one hand, so-called "Romantic" theories of literary creation have assumed an analogy, if not an equality, with divine creation, whereby the literary work is created from beyond the material or phenomenal context. Originality is treated by such theories as an immanent or transcendent value which inheres in the text, rather than being ascribed to it [...]. At the other end of the spectrum, clustered around the verb "to invent", are those theories of literary creation which refuse to believe in the possibility of creation out of nothing, or in the uninfluenced literary work. These inventorial or recombinative theories [...] such as those espoused by the imaginative logic of literary postmodernism, or by Augustan aesthetics, [...] privileged the act of making out of extant material». R. MacFarlane, *Original Copy. Plagiarism and Originality in Nineteenth-Century Literature*, Oxford University Press, Oxford 2007, pp. 2, 3-4.
6. G. Golinelli, *La formazione del canone shakespeariano tra identità nazionale ed estetica*, Patron Editore, Bologna 2003, p. 43.

7. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, cit., pp. 3-4.
8. M. Pittman, *Authorizing Shakespeare on Film and Television: Gender, Class, and Ethnicity*, Peter Lang, New York 2011, p. 1.
9. See M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, trans. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1981; J. Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, trans. by A. Jardine, T. Gora and L. Roudiez, Columbia University Press, New York 1980.
10. M. Calbi, *Ghosts, Burgers and Drive-Throughs: Billy Morrisette's Scotland, PA adapts Macbeth*, in "Anglistica", 12, 1, 2008, pp. 39-40.
11. The only visual document referring to Shakespeare's performances is notably constituted by the so-called "Longleat drawing" (1595) by Henry Peacham, reporting a scene from *Titus Andronicus*.
12. S. Wainwright, *Interview*, <http://www.bbc.co.uk/drama/shakespeare/tamingoftheshrew/writer1.shtml> (last access on 15th June 2013). For a further comment on this interview see also Pittman, *Authorizing Shakespeare*, cit., pp. 155-6.
13. All the quotations from *Retold* are taken from the movie.
14. V. Traub, *Gender and Sexuality in Shakespeare*, in M. de Grazia, S. Wells (eds.), *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 129-30.
15. Ivi, p. 130.
16. W. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, ed. by B. Hodgdon, The Arden Shakespeare, London 2010. Subsequent quotations from the play will refer to this edition.
17. Traub, *Gender and Sexuality in Shakespeare*, cit., p. 131.
18. The quotation is taken from Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, vv. 1. 2. 74.

Looking for his “Part”: Performing Hamlet in New Millennium Europe

by *Nicoleta Cinpoes* and *Lawrence Guntner*

Abstract

Much has changed in Europe since the euphoria of the early nineteen-nineties of the last century: massive migration, pan-European Neo-Nazism, a new and active Moslem self-awareness, the resurgence of Russian Nationalism, and a severe financial crisis are just a few items on the historical agenda. In response to this new context *Hamlet* is no longer simply a vehicle for recovering, or creating, a national cultural memory but has become a trans-national, multi-cultural, “glocalized” site for positioning both play and protagonist between quickly changing geo-political developments and local events. This relocation has frequently been paired with the inclusion of various other media discourses in the performance space once reserved for traditional theatre acting, even abandoning this space for extreme locations and situations to relocate Hamlet, play and protagonist, for contemporary audiences: abandoned buildings, rusting shipyards, insane asylums, jails, and even subways. As a result, the desperate cry of ACTOR PLAYING HAMLET, the protagonist, in Heiner Müller’s *Hamletmachine* (1977): “I am not Hamlet. I don’t play a part anymore. My words no longer mean anything to me. My drama no longer takes place,” has been qualified and *Hamlet*, the play, as well as Hamlet, the protagonist, are being provided with new signification, political and theatrical, as Hamlet’s search for his “part” in the new millennium Europe continues.

On the Subway

A Sunday afternoon in August 2011: passengers on the N and R line to Manhattan were surprised by men rolling around on the floor of the subway car trying to kill each other. A consternated elderly lady about to board the train was calmed by a younger fellow passenger who informed her that everything was okay; they were just performing Shakespeare’s *Romeo and Juliet*. The two guerrilla theatre actors (Fred Jones and Paul Marino) have taken an extreme approach to bring Shakespeare, not only *Romeo and Juliet* but also *Hamlet* to new audiences: the riders of the New York subway. They call their work “grat-ing”, but Jones says: at the end of the day we can look back and say: «Nobody can take this away from us»¹. Actors in Europe have also been seeking out

extreme locations and extreme situations to relocate Hamlet for contemporary audiences: abandoned factories, rusting shipyards, insane asylums, and even jails. They have been reacting to the rapidly changing economic map, political agendas, and cultural discourses in the new millennium. Hamlet's "part" in all this is changing as well. Shakespeare's play is no longer simply a vehicle for recovering, or creating, a national cultural memory but has become a trans-national, multi-cultural, "glocalized" site for positioning both play and protagonist between quickly changing geo-political developments and local events. This relocation has frequently been paired with the inclusion of various other media discourses in the performance space once reserved for traditional theatre acting. The desperate cry of ACTOR PLAYING HAMLET, the protagonist Hamlet in Heiner Müller's *Hamletmachine* in 1977: «I am not Hamlet. I don't play a part anymore. My words no longer mean anything to me. My drama no longer takes place»², has been qualified and *Hamlet*, the play, as well as Hamlet, the protagonist, has once again been provided with new signification, political and theatrical, in the new millennium Europe.

Blah, blah, blah

In 1977, Hamlet's frustration was also Müller's. Things were "rotten" in Müller's home country, the German Democratic Republic: Wolf Biermann, poet and song-writer had been expatriated, and with him, a long list of intellectual and theatre personalities, among them Müller's personal friends. Most importantly, Müller's own plays had been banned from the East German stage so that the outcry «my drama not longer takes place» had personal significance for him. Müller was in Sofia struggling to come up with a "part" for a modern day Hamlet that dealt with the relationship between father and son, political power and the intellectual, in a post-Stalinist communist country, such as Hungary or Bulgaria. Unable to generate dramatic dialogue, he resorted to a series of separate monologues for Hamlet and Ophelia in five acts/scenes; «There was no historical substance for real dialogues [...] It became [...] a self-critique of the intellectual [...] the description of a petrified hope, an effort to articulate despair»³. *Hamletmachine* marked a "terminal point" for Müller personally – the initials "H. M" [= *Hamletmachine*] have been construed to stand for "Heiner Müller" himself – and this «shrunk head *Hamlet*» (Müller) also signalled a caesura, if not a "terminal point", for the humanistic "what a piece of work is man" tradition for which the European, and German, Hamlets/*Hamlets*, in particular, stood and have stood. For Müller, history had lost its meaning, come to an "end", and with it Hamlet/*Hamlet* via a mimetic, illusionistic performance tradition. Like Jan Kott, Müller was fascinated by the "machine" underlying the play as well as the protagonist who continued to churn forward through time and across boundaries. Like the dislocated protagonist and the dislocated playwright, the premier of *Ham-*

letmachine was re-located from East Germany to the Théâtre Gérard Philipe in Saint Denis, France, in 1979.

In the 1980s, a decade of political unrest and finally upheaval, Shakespeare's ubiquitous Dane proved to be a most protean figure, adapting himself readily to the national stages of Eastern and Western Europe despite the signs of stagnation predicted by Müller's *Hamlet* offshoot. As the world of communist "Eastern" Europe came to an end in Berlin, on the evening of 9 November 1989, Heiner Müller's production of *Hamlet/Machine*, a performance of Shakespeare's *Hamlet* into which Müller inserted his own *Hamletmachine* (again H. M.), was being rehearsed at the Deutsches Theater in East Berlin, not far from the Brandenburg Gate which was still blocked off by the Berlin Wall⁴. This was to be the first performance ever of Müller's *Hamletmachine* on an East German stage (premiered on 24 March 1990). The events going on in front of the theater marked the end of the Cold War, as well as World War II, and the division of Europe into East and West. Likewise, Müller's combination of the two plays marked the transition from a tradition of "political" Hamlets/*Hamlets*, especially in Central and Eastern Europe, to postmodern, "post-dramatic" *Hamlets* with a new "part" and a new location.

«Tell my story»: *Hamlet* and/at the end of history

"History" supposedly came to an "end" with the fall of the Berlin Wall, Hamlet became *posthistoire*⁵, and the Danish protagonist could be observed searching for a new "part" to play and an appropriate location to perform it. *Hamlet* performances Eastern European countries played an instrumental role in recovering precisely that history and in telling those stories which had remained untold in the years between 1945 and 1990; as Marta Gibinska and Jerzy Limon wrote in 1998, «test[ing] our contemporary reception of Shakespeare through *Hamlet*»⁶. Likewise, John Drakakis argued in his *Afterword* to a collection of essays dealing with the developing trans-national or global Shakespeare published in 1997: «Shakespearean texts have become the unified and unifying discourse in which cultures are encouraged to define their experiences globally. They are also the site upon which those experiences may be contested, rethought, reread»⁷.

On the German language stages of Central Europe (Germany, Austria, and German language areas of Switzerland) there were 116 productions of *Hamlet* between 1990 and 1999, an average of almost twelve per year, yet in some years 30% to 40% of the productions were offshoots: not only *Hamletmachine*, but also the comedy *Tonight neither Hamlet* (*Heute weder Hamlet*) by Rainer Lewandowski, the children's drama *Hamlet, the Little Prince of Denmark* by the Swedish author Torsten Letser, ballet, collages and puppet theatre⁸.

The final German language theatrical season of the outgoing century and the opening season of the new century were highlighted by a "*déjà vu*" Ham-

let production directed by Peter Zadek originally for the *Wiener Festwochen* 1999 for which Zadek re-united the cast of his legendary *Hamlet* production from his “Sturm und Drang” days in Bochum in 1977. The roles of the original cast were remixed and Elizabeth Plessen provided a new translation which combined the classical register of Schlegel with the contemporary German vernacular⁹. The tenor of the performance was that “all Denmark is a prison”, signified by the sole stage prop (except for a row of wooden chairs): an oversized, neon-lit container, which dominated the stage and through which all entrances and exits were made. For this innocent, childlike Hamlet, played by Angela Winkler, «the time i[wa]s out of joint». He/she was unable to cope with the likes of Claudius (Otto Sander) and Polonius (Ulrich Wildgrüber), whose behaviour reminded audiences of “Realpolitiker” of the nineties, such as Tony Blair, Gerhard Schröder or Bill Clinton¹⁰. The production announced a return to the play *Hamlet* as a significant dramatic text central to contemporary German-speaking culture. This Hamlet was out of touch with the age in which he/she lived (despite a new translation); a flurry of Hamlet/*Hamlets* followed in the decade to come. For all the re-shuffling of characters, the “place of the stage”, however, remained in the conventional theatre.

New Millennium *Hamlets* on the German Language Stage

In the year 2000, with the advent of the new millennium, *Hamlet*, the play, as well as Hamlet, the character, returned to occupy centre stage in German language professional theatre. Mimetic, illusionistic representation gave way to a pastiche of forms, plot frequently consisted of stage happenings, monologue replaced dialogue, blank verse poetry came out as bits and pieces of text often repeated in archaic chants or raps, and the audience was given the role of joining these bits and snippets into a recognizable dramatic narrative. As Lisa Jardine argued on the eve of the millennium: «we might ask if Shakespeare is much more than a convenient empty box to put things into [...] a cipher, one of those iconic figures who can be filled with any consumer fancy you figure»¹¹.

The *Theaterschau* of the “Shakespeare Jahrbuch” between 2002 and 2012 lists 185 productions of *Hamlet* between the years 2000 and 2012. In 2000/2001 there were twenty-one productions and in 2002/2003 a peak of twenty-two, but in 2005/2006, mid-decade, the number declined dramatically to only four. What was the cause for this drop in Hamlet’s popularity? Perhaps it was a surfeit of *Hamlets*, including the film *Hamlet* (Dir. Michael Almereyda), which came out in the year 2000, or the publicity hype surrounding the Peter Zadek production and the Peter Brook production of *The Tempest* in French (*La Tempête*), which toured Germany in 2001. On the other hand, much was beginning to change in Europe since the euphoria of the early nineteen-nineties. With the expansion of the European Union came massive migration, resurgent nationalism coupled with militant xenophobia, and disenchantment with the

blessings of capitalism. *The Tempest* replaced *Hamlet* as the vehicle to re-read Shakespeare's text and to expose the "brave new world" of the free market¹².

Nevertheless, the number of *Hamlets* on the German language stage jumped again toward the end of the first decade with eighteen productions in 2008/2009 and continued into the second decade with fifteen in 2010/11, and thirteen in 2011/12. These statistics include, as well, however, offshoots such as Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, Christian Jost's opera *Hamlet*, Müller's *Hamletmaschine*, or Bernard-Maria Koltes' *The Day of Murder in the History of Hamlet*. Hamlet did seem to become «an empty box [...] to be filled with any consumer fantasy». Hamlet's "part" in twenty-first century Europe had yet to be defined.

Hamlet the "cipher" seemed to be the message in a production of the play directed by the Bulgarian director Lilia Abadjieva at the Magdeburg Chamber Theater in 2000. On the rear wall of a bare and brightly lit stage was a large sign with "HAMLET" written in brilliant red letters signifying to the audience which commodity, which "consumer fancy" they had hooked into. No reference to Elsinore, only the bare stage, no dramaturgy, only scene hooked onto scene without transition, no dramatic dialogue, only phrases, for example, «frailty they name is woman», and snatches from four speeches: «O that this too too sullied flesh would melt» (1.2.129ff), «I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth» (2.2.297ff), «To be, or not to be» (3.1.56ff), «Why, look you now, how unworthy thing you make of me» (3.2.366ff). A popular young local rapper entered from the side in a white farthingale to the pulsating rhythms of the song *Climbatize* by the band The Prodigy looking for his "part". But his story was not told, only arbitrary visual signs and audial references to a play called "Hamlet" which the audience, mainly young people, was supposed to remember¹³. This staging of Shakespeare was at once an "alienation" of the Hamlet material in the sense of Brecht and a "Müllerization"¹⁴ of the Shakespearean text. As Dennis Kennedy and others have argued, it is exactly Shakespeare's innate "alienness", rather than his "Englishness", in which audiences from non-Anglophone cultures see themselves¹⁵. Hamlet an immigrant?

At first glance Thomas Ostermeier's production of *Hamlet* (2008), though in German, seemed to support John Drakakis' suggestion that Shakespeare had become a "unifying discourse" for a Europe that was becoming increasingly "out of joint", politically and economically, by 2008. The production opened on 7 July at the Hellenic Festival in Athens, proceeded thereafter to the Avignon Festival with French surtitles to rave reviews and thunderous applause before opening at the Schaubühne in Berlin¹⁶. Whereas Zadek had decelerated the pace of the dramatic action and his cast worked toward a theatre of minimum effect, this *Hamlet*/Hamlet was Sturm and Drang in postmodern "anything goes" dress: concrete physical action replaced character nuance and stripped-down functional language replaced poetry (in Marius Mayenburg's translation). This Hamlet (Lars Eidinger) lacked any hint of introspective mel-

anchoy and acted out “the antic disposition” with vigorous enthusiasm to the excess. The players moved to the foreground (their number reduced from twenty to six), switching abruptly from one role to the next on stage (Hamlet, dressed in saucy lingerie, also played the queen in *The Mousetrap*), repeatedly resorting to the microphone which only served to highlight their poor enunciation. The performance began with Hamlet reciting the “To be, or not to be?” soliloquy – a question he repeated often during the performance – and continued with the burial of Ophelia as an exaggerated slapstick number with the gravedigger falling into the grave. The political culture in this Elsinore was show business underlined by Gertrude/Ophelia (Judith Rosmair) singing one of Carla Bruni (Mrs. Sarkozy)’s chansons to her new husband at the coronation banquet¹⁷.

In 2008/2009 the Staatstheater Stuttgart seemed to have been infected not with “swine flu”, but with Hamlet fever, staging no less than three *Hamlets*. The “Hamlet” theatre season opened on 20 September 2008 with the first German production of *Hamlet. Der Tag der Morde* (*Le jour des meurtres dans l’histoire d’Hamlet*) by Bernard-Marie Koltès, an early dramatic fragment discovered posthumously. On 26 October 2008, a musical entitled *The Prince of Denmark*, starring late-night entertainer Harald Schmidt (a German David Letterman) as “Prince Hamlet”, opened to rave reviews and continued to play to sold-out performances around Germany. As the first decade of the new millennium came to a close, Thomas Ostermeier’s *Hamlet* had proven not to be an exception in anything-goes-*Hamlet* on the German language stage. In a production directed by Volker Lösch in Stuttgart, Shakespeare’s play became contemporary agitprop, a provocation to the local political and business establishment. The message was that something was “rotten” in Germany, in general, and in Baden-Württemberg, in particular: Elsinore was a stage filled with mud, Old Hamlet a Nazi army officer, Fortinbras a young Fascist skin-head with a private army of young Nazi hoodlums, Polonius a woman and Gertrude a man. The Ghost became a chorus of nine figures resembling Hans Filbinger, the ex-Prime Minister of Baden-Württemberg, who served as a Nazi military judge. All were clothed in more or less transparent body costumes in which their flesh and extra pounds protruded and sagged. Young *Hamlet* (Till Wonka) rejected this world and seemed fascinated by Fortinbras whose young hoodlum army finally killed Hamlet.

Method in his madness, words or no words, golfing in Gdansk

Other European countries have proven more adventurous in leaving conventional performance spaces in favour of more extreme venues. Accademia della Follia (Academy of Folly / Insanity), for instance, re-located their video adaptation of the play *Hamlet* (*Hamletich*), subtitled *e/o del cambiamento* (“and/or the change”) (2000) in the Provincial Psychiatric Hospital in Trieste. Clau-

dio Misculin, director and founder of the troupe, worked from the maxim: technique + madness = art. In this case, Hamlet's part was located between folly (i.e., madness) and normality, which forced both the performers, some of whom were patients themselves (for example, the man named Scialpi who played Hamlet) and the audience to assume a mask and enter a public forum, which Antonella Piazza and Maria Izzo describe as «a no man's land between normality and folly, magic and professionalism. A madman is not borderline; he/she *is* the border»¹⁸. Thus Hamlet's madness became both Scialpi's and the onlooker's madness. Misculin agreed with Polonius, «Though this be madness, yet there is method in it». By pairing Hamlet's folly, his "follia" so to speak, from Shakespeare's global stage, with the local therapeutic space of the Trieste Psychiatric Hospital, The Accademia and Misculin "glocalized" the play *Hamlet* and gave the protagonist Hamlet yet a new role to play in contemporary Europe.

In 2007, Lella Costa's one woman, one hundred minute long monologue *Amleto* relocated not the performance space but Hamlet's part in the body of a female. The playwright/performer concluded that after Hamlet's pact with the Ghost in act 1, scene 5, nothing that happens makes any sense so she/he concern herself thereafter, as did Accademia della Follia, with whether Hamlet's "folly" is feigned or real. By foregrounding the Fortinbras plot, Costa abandons the realm of psycho-drama to use Hamlet's "part" to condemn the wars in Afghanistan and Iraq as well as to criticise implicitly Italian domestic politics. As Mariangela Tempera concludes, *Hamlet* becomes «an antidote to the deluge of vulgarity and the systematic obfuscation of reality through TV channels controlled by Berlusconi that has shaped public opinion and paved the way for his success»¹⁹.

In Barcelona, Alex Rigola, the director of the Catalan company Teatre Lliure entitled his «Prologue to Hamlet without words» *European House* (2005). It was appropriately staged in/as a three-story well-to-do burgher's house whose front had been removed so that the audience became voyeurs of the family coming to terms with the death of the family patriarch. In place of Shakespeare's poetry, they were dished up surtextual slogans and visual metonyms, e.g. Ophelia urinating (foreshadows death in the water?), sour milk («something is rotten in the state of Denmark») or a caged canary («all Denmark is prison», or the *de rigueur* naked Hamlet showering (is it possible to stage *Hamlet* in Europe without nakedness?) so that despite the lack of words, the relationship to the original play was recognizable for the art house audience. The production was an obvious attempt to "authorize" the director via Shakespeare by reducing the play to a comment on «the emptiness of European culture, the decadence that reduces the whole of *Hamlet* to a question mark»²⁰. If the "European House" is built on credit ratings, it might be time for some countries, including Spain, to vacate their "rooms", but neither Shakespeare's play nor his protagonist was intended to be a benchmark for that. Ruth Owen

remarks in her preface to *The Hamlet Zone: Reworking "Hamlet" for European Cultures* (2012): «In the process of translation, adaptation and reinventing, Hamlet has become the common currency of Europe»²¹. However, can Hamlet have a "part" in this if he has no language to voice? As Maurice Charney remarked years ago, «*Hamlet* without words has its existence only in relationship to *Hamlet* with words»²².

Was it in reaction to threatened cuts in the municipal culture budget that moved Panagiota Pantazi and Yorgos Katinas to stage their adaptation entitled *Hamlet in the Dark* (2008) in an abandoned factory in downtown Athens with no stage and no seats for the audience? As opposed to the Catalonians, who eliminated the text, the Athenians foregrounded Shakespeare's dramatic language, in the translation-adaptation of Yorgos Himonas, even if it consisted only of the soliloquies. They also pruned the *dramatis personae* to three characters: Hamlet, Gertrude, and Ophelia. The performance area consisted of a dark labyrinth, a metonym for the workings of Hamlet's mind, with four spaces to and through which the audience was led to by Ophelia, Hamlet's alter ego and guide for the audience. The words of this essentialist/existentialist Hamlet – his "part" – were recited by four different actors/actresses who transgressed gender boundaries as well²³. Again, Hamlet's part remains indeterminate; «a rose by any other color would smell as sweet».

In 2004, Jan Klata staged his version of Shakespeare's play as *H.* in the abandoned and rusting Gdansk shipyards. The performance opened with Hamlet, now reduced to "H." playing an aggressive match of turbo golf with Horatio in front of the shipyards while "Seven Nation Army" by *White Stripes* blared on his portable CD recorder. The audience, which had arrived by bus, looked on and bided its time. Hamlet tore away the tape blocking the entrance and strode with them down the dark halls where Lech Wałęsa once worked. "H." reminds us of Kafka's protagonist "Josef K." in *The Trial*. Like K., Hamlet (H.) wandered through a labyrinthine landscape trying to make sense of what was going on and how it affected him. This is a Polish House haunted by the memories of Solidarność and its historic strike that altered the political landscape of Europe, an industrial cathedral haunted by icons from the Polish past: a Hussar, who appears as The Ghost, the Gdansk shipyards, the modern day equivalent of the Wawel Castle in Krakow where Polish monarchs once reigned, and Maciej Tomczyk, the hero in Andrzej Wayda's film *Man of Iron* about the formation of Solidarność in 1980²⁴. Poland's ruling elite, however, is dressed in bright white fencing outfits, dances on the tables with the latest disco moves, and is more interested in the quality of the French red wines they are constantly drinking than the affairs of state. There is no conflict, only rivalry. Due to the constant shifting from one of performance area to the next, the dominant visual presence of the gantry crane hall, and the confusing acoustics of this industrial venue, it was occasionally difficult to follow Stanislaw Baranczak's translation. In March 2013, Klata staged *Hamlet* at the Schauspiel-

haus in Bochum, Germany, site of Peter Zadek's legendary *Hamlet* production in 1977 that was mentioned above, not as a Kafkaesque tale but as a wild and colourful graphic novel centring on the body movements of the performers.

'To England'

Amongst the most popular Shakespeare plays in the British Isles, *Hamlet* had already seen 170 productions by the end of the first decade of the new millennium²⁵. Out of these, professional were sixty-four theatre productions, three operas and two ballets (including transfers and touring ones – in English, Welsh, French, Japanese, Lithuanian or German). Forty-eight were new adaptations, which ranged from recasting the playtext from the viewpoint of other characters, such as Rosencrantz and Guildenstern, Ophelia or Gertrude (in plays written by Stoppard, Berkoff or Barker), to radical shifts in the stage genre (comedy, musical, gothic vaudeville, wordless dance, panto; «two gentleman show», all male, all female, «homemade Shakespeare [...] for two gloved hands»; 100 ninja figurine puppets, samurai; "kidz", "bouncy castle", teenage or family shows, promenade and "trash opera street spectacle"). Finally, over fifty-three were public amateur productions, ranging from local community companies, to university drama groups and school projects. The distribution of new professional productions between 2000 and 2010, however, has been uneven, with the play registering an all-time high in 2003 (10) – after having one new release in 2002 – and an all-time low in 2006 (0), when *Hamlet* made only a brief appearance in a visiting production in the *Complete Works Festival* (Baxter, Cape Town), one (2005) touring production, one open-air summer show and a staging of the First Quarto. *Hamlet's* absence from the British stage may have coincided with the *Complete Works* festival and the closing down of the Stratford houses at the end of the season²⁶, but it lies in the play's loss of momentum: political and theatrical. Since 2006 the play has registered a slow come back on the professional stage; *Hamlet*, however, has returned transformed, inviting an examination of both the "forms" the play has taken and the "pressures" that have reshaped it in the first decade of the new millennium.

The Politics of *Hamlet*

On UK and European stages alike, the play's «political edge is blunted» – to borrow Sinfield's words²⁷. The long-rehearsed national dissident role *Hamlet* played during the past century has run its course as totalitarian regime after regime collapsed and the European Union has been reconfigured; wider concerns (military, religious, financial) have occupied the international theatre of politics and preoccupied UK *Hamlets* in some seminal productions of the play, such as the Royal National's in 2000 or the Royal Shakespeare Company's in

2001. Recently, other Shakespeare tragedies have replaced *Hamlet* in its political role(s). Taking on board, with versatility, the new world conflicts (the Gulf War, the Balkan Wars, the Darfur crisis, religious clashes and the recession), *Macbeth* has remained Shakespeare's «most straightforwardly political play»²⁸ and was joined more recently by *Othello*; when *Hamlet* scored its lowest, in 2002 and 2006, *Macbeth* – the new political play – scored highest among Shakespeare's tragedies performed on the British stage²⁹.

«To go or not to go to war?» was the question two *Hamlets*, ten years apart, posed in Stratford-upon-Avon: Red Shift's touring production which visited the Bard's hometown in 2000 for a short run at The Other Place, and the Royal Shakespeare Company's 2008 box-office success. Their answers couldn't have been more different. *Hamlet: First Cut* was «a modern brutalist rendition of the First Quarto» played «against a thunderous contemporary rock score»³⁰ performed live by the actors on the «versatile set of jagged broken metal and steel obelisks»³¹ – a sci-fi post-war wasteland. Compared to Jonathan Holloway's production, in which war and its aftermath permeated everybody's life and the fight for power in this gun and drug ridden Elsinore sent this world spiralling down to destruction at dizzying speed, Doran's shiny Elsinore and its domestic politics were composed and sanitised – much like the British real life in which war featured (and continues to do so) mainly as brief news items and diplomatic talk. Despite its insistent focus on the (royal) family tragedy and the half-elimination of its political hinge, Fortinbras, war loomed over this heavily chandeliered Elsinore. The two productions provided conflicting responses to respective military events in British history: if Red Shift's production dealt openly with Britain's struggle regarding its participation in the recent war(s) and brought it home, the 2008 production went out of its way to shut out this messy issue. Beside presenting a non-committal Hamlet (when encountering Fortinbras' marching army) and choreographing the one gunshot (in the murder of Polonius) for maximum theatrical effect, Greg Doran's production cut out most of the final scene: gone were both Fortinbras' «rights of memory in this country» and any references to Hamlet's military rites of burial. A silent (silenced?) Fortinbras received the legacy of this Elsinore while Hamlet had the last word (or, indeed, gave the final order?): «The rest is silence».

Though a near-full-text production, Jonathan Miller's *Hamlet* at the Tobacco Factory, Bristol (2008) was equally diplomatic. This *Hamlet's* political neutrality was achieved by resorting to full period dress and to a story of personal grieving (both appropriate to the intimate in the round space, seating 300) displacing the political machinations that incapacitated this Prince (albeit well-known to him throughout). Like David Tennant's Prince in Doran's production, Jamie Ballard's Hamlet longed for human contact and for his family to be restored; his increasing isolation (after Ophelia's betrayal) was all the more strikingly painful in Miller's claustrophobic Elsinore, boxed in by three

pews that made the fixed set of this production, where both Hamlet's and the Ghost's outstretching ultimately failed to bring the desired hand touch. They were not granted even the temporary reunion – albeit seen only by the Prince not by his mother – at the end of Doran's closet scene in the beautifully choreographed family picture: sitting on the same bed, father and mother, trying to comfort their son. It was this pacifying trait that the two brothers (both played by Patrick Stewart in Doran's production) shared and that made Claudius, who was calm, composed, dignified till the end, a more dangerous political adversary and, perversely, Gertrude's natural choice after the King's death. Inferred only twice in this production, both his successful diplomacy and his court under constant surveillance (behind the double mirrors décor used as such only in the scene of Polonius' murder) kept the war threat outside this Elsinore and off this production's agenda.

Its agenda was of a different kind. In 2002, when asked in an interview for "The Guardian": «Is there anything we're particularly good/bad at in this country? What do you think are the industry's real strengths and weaknesses compared with theatre elsewhere?», Greg Doran – then fresh in his artistic directorship of the Royal Shakespeare Company – replied: «If we do anything well in this country, it's classical theatre. It's one of our great exports, and it's one of the things people come here to see – we shouldn't erode that»³². The unhidden agenda of his 2008 *Hamlet* was precisely export – not primarily international (though that too), but domestic. Following shortly the RSC's educational department campaign in English schools "Stand Up For Shakespeare" (March 2008), this production decidedly worked – albeit by different means – to bring in audiences novice not only to Shakespeare but also to theatre in general. By casting a British TV cult figure in the lead, by offering an easy to digest interpretation of the play, in modern dress (in court tuxedos and formal frocks, in private t-shirts with Levi's or capris), and seasoned well with running around, comedy, wit, and some Shakespeare school lessons (the all-male grotesque dumb show serving as both), it did precisely that: it «ensure[d] that young people have the best possible experience of Shakespeare» not just in schools. As Doran declared, «if I chose to do my own "Eternity" *Hamlet* I would almost certainly frighten away many of that constituency»³³. Speaking of the RSC Shakespeare "exports", Doran's 2008 *Hamlet* continued (and now has completed) its community work – of popularising *Hamlet* to theatre audiences otherwise more accustomed to the domestic TV screening of *Dr Who* series – via multi-media distribution in visual format. This *Hamlet* was broadcast, on Boxing Day 2009, by BBC2 and was released on DVD in January 2010. And in doing so, it continued to subsidise the refurbishment of its venues (a project started in 2006 and completed in 2011) and reinforced its maker's status: «the premier professional Shakespearean acting company worldwide»³⁴.

Given this claim to fame, it is rather intriguing how many letdowns (worthy of a novice) came to pass in this production: the stage space and set potential

remained largely unexplored (much as is Alice Chitty's "thrust" proscenium design for the RST 2001 *Hamlet*) and uncomfortable for the actors (save for Tennant who enjoyed racing around); scenes were blocked to project forward thus ignoring the basic demands of a space in the round and about two-thirds of the audience. The most puzzling choice, however, was the production's poster and programme cover: a digitally altered *Wanderer above the Sea of Fog* which featured a Hamlet not contemplating the world, but one turning its back to the world and looking us in the face, instead. Which interpretations this *Hamlet* took on board (whether unwittingly or not) and which it rebuked when engaging with Friedrich's painting – take for example, nineteenth-century German Romanticism, or Nazi nationalism, or Disney industry appropriation, all of which the reception of Friedrich's work experienced during the twentieth century – remains anyone's guess.

Hello, Sweet Prince

If Bristol cast Hamlet as an emotional (yet not sentimental!) young Prince and the RSC gave stage to a Hamlet who explored fruitfully the comedy of the part³⁵, the rival Donmar *Hamlet* at Wyndham's Theatre (2009) was a star vehicle production that exploited a(n unscripted) novelty of Hamlet's character. With Jude Law in the lead, the Prince became the "sextot" Dane in a production that sold out well before the start of its run in London and its transfer to Broadway. That this production was part of an entire season designed to boost the Donmar's presence in the West End via its one year residency at Wyndham's Theatre had been public domain since September 2008³⁶.

How exactly this *Hamlet* was going to cash in on the profile of the star employed for the job became apparent from the first moments: the production began with a still photo shot – Law crouched down at the centre of a dark empty stage, a single light beam down on him, as if teasing the audience with the play's first line «Who's there?». Later on, his «To be or not to be» soliloquy delivered «with earthly eloquence», barefooted, in falling snow (stage depth lit for full effect), concluded with a Hamlet literally weighed down against the cold walls of this snowy Elsinore – another photo shot lapped up by the reviews. These two stills were the only moments when Law's always-on-the-move-Hamlet stopped; he was no introvert and «no brooding philosopher/prince; he [was] an angry young man, a bundle of nerves forever threatening to explode» – which he did in the closet scene, and later when realising that Ophelia was dead. Besides his extremely physical (and over-gestural) performance – which won him a string of titles (from the "Yoga" Prince, hyperkinetic, mercurial, who "capers about", to a Hamlet who renders sign language assisted performance superfluous, "Spark Notes" Hamlet) – «Law also capture[d] the more tender feelings and contradictions that ma[d]e this tortured hero at once elusive and essentially human – particularly in his soliloquies, which [we]re

both muscular and exquisitely lyrical»³⁷ and in his relation to Ophelia, whom this Hamlet loved (more than his lines) passionately and sincerely throughout (not just in the funeral scene).

Trolling the reviews, from broadsheets to glossy magazines, it seems that only Michael Coveney found it hard to «warm to this husky Prince»³⁸. All reviewers, from both sides of the Atlantic, acknowledged this Hamlet as a site of conflict: once again, alas, this had nothing to do with war or politics, but rather with the press disputing its attention between this Prince's stage life and his other life. Law's powerful performance against the rest of the cast's rather cardboard presence was unanimously noted, a comparison which by no means aims to detract from the merits of the former. On the contrary, it would have been interesting to see if and how Law's Hamlet's complexity of character and stage presence worked in great company, like the one Tennant enjoyed at the RSC and Ballard at The Tobacco Factory.

Multi-media *Hamlets*

As in the case of the RSC 2008 *Hamlet*, the production was disputed by the mass media and had an anachronistic double existence on stage and on page. The latter, much hyped in anticipation, intertwined this production's Shakespeare credentials (initially advertised as directed by Kenneth Branagh, who opened the Donmar season as Ivanov in Chekhov's play) with the star's biography (his Oscar and Globe nominations as well as his previous London stage adventures in *'Tis Pity She's a Whore* and *Dr Faustus*)³⁹ and his night life throughout the production run. In Tennant's case, even when he was absent from the production (due to a back injury), the reviews of Edward Bennett's performance (normally Laertes) (re)sold the production under titles such as «Hamlet without David Tennant: the Verdict» and the RSC as «a true ensemble company»⁴⁰. Following up Tennant and Law groupie-style, the press didn't stop making these *Hamlets* and raising the profile of these two cult figures. It jumped at the news that the RSC production was going to be released on DVD. Though sold as such, this was no novelty either for the RSC or for director Greg Doran: his *Macbeth* had been filmed for Channel 4, and both *Macbeth* and *The Winter's Tale* were released on DVD. What was novel in the case of a *Hamlet* theatre production was the marketing of the release (and its targeted audience) reminiscent of a blockbuster movie or a popular fiction release. Consolidating the production's impact as the new *Hamlet* of our times was the BBC 2 contract that aimed restore the production's Time Lord to his TV medium and his wider audience. Jude Law's adventures as the Dane and the production's quest for Shakespeare authority didn't finish with the production's sold out run at Wyndham's Theatre, London, either. This Dane went to Broadway – where Law first trod the boards in 1995 and received a Toni nomination – in another sold out twelve-week run and much

raved about in the reviews. In between, though, the production travelled to Denmark, for a six-night run, to claim «the highest accolade for any thesp. Law [...] be[ing] the first actor since Kenneth Branagh in 1988 to play the Dane at “home” – Kronborg Castle»⁴¹.

Factory *Hamlet*

A product of the national Shakespeare factory, Doran's *Hamlet* offered the full RSC package: “authentic” in the round venue, live music, good verse and ensemble work⁴². On his fourth return to the play⁴³, Jonathan Miller's *Hamlet* traded on the Bristol based company main trait: site-specificity. The tobacco factory warehouse was turned into an intimate completely in the round Elsinore, where the audience was treated to a seventeenth-century dress tragedy acutely present. The same seventeenth-century threat was in the air when rumours of The Factory staging *Hamlet* surfaced: this was the brainchild of Tim Carroll (former associate director for the Globe, London, and recently directing for the RSC at the Courtyard). *Hamlet* couldn't have been more different at The Factory, a young company (founded in 2006 and ran by Carroll and two 28-year old actors) «working on the principle of being as free as possible, free from conventional theatre spaces, free from conventional theatre processes, and free from theatre economics»⁴⁴. The «hottest ticket in town» in 2009-2011, this project's «ethos [wa]s not so much site-specific as site-unspecific, changing location every week»: in February 2009 «it pitched up at the Riverside Studios and performed one act in the underpass alongside the theatre and another on the banks of the Thames»⁴⁵; in October, it moved – within one week – from the Railway Arch, Clapham (11 October) to the Bristol Old Vic (16-17 October). This was possible because The Factory has been playing this secret cult – and low cost – “unrepeatable” *Hamlet* by «preferably hijacking a theatre stage currently dressed for a different production. Word of mouth or e-mail announcement a few days before are the only ways of knowing where it's on. Audiences are given badges so they can recognise each other later, like a secret society [...] Every ticket costs a tenner and the cast are a big revolving group of unpaid actors [now around 180!], so if anybody is away working, the show will go on»⁴⁶. Cast afresh every night through a paper/scissors/stone contest – leaving company members who have won «delighted, fearful, triumphant, and those who had not: disappointed, relieved, pissed off» says Catherine Bailey, one time Ophelia at the «crumbling Wilton's Music Hall in the east end, built in 1858»⁴⁷ – the *Hamlet Skull*⁴⁸ is the school of a rolling rehearsal made with direct audience involvement. They were invited to bring along CDs that make the *ad hoc* soundtrack and to prop the show: «a remote control» was «used by Marcellus to combat the ghost on “Shall I strike it with my partisan?”, a make-up bag with powder in it [...] created a cloud when it was struck by Hamlet as he said “Do you see yonder cloud”,

and a telephone used by Polonius as he dialled up to hear Hamlet's love letters to Ophelia»⁴⁹. Elsewhere on tour, an orange bucket stood for Polonius' arras; Ophelia in her mad scene used one night a marrow the other a BB gun; a toy koala and a flipper served to explain the difference between deliberate and accidental drowning; umbrellas or tennis-rackets served as rapiers in the duel. This kind of precious intensity of the show lies precisely in the fact that, like the challenges (actors, part, space, props, audience), the solutions *cannot be repeated*. This theatrically risqué method was not without risks – as when distinguishing between the indoor *versus* outdoor scenes in the play, for example – but offered extraordinary *ad hoc* solutions. As Catherine Bailey (Ophelia) recalls, «there was [...] a wonderful fleeting moment when Hamlet said “methinks I see my father” and looked directly at Bobby who was on his own upstairs in the gallery, filming the show. Horatio said “Where my lord?” and Hamlet replied: “In my mind’s eye, Horatio” – amazing on so many levels! As Ophelia I was chuffed to have been given a Wonderwoman apron by Laertes in our first scene together, which didn’t come off until I saw him again in Act 4. Finally the duel was a reading contest, with Laertes and Hamlet finding two books from the audience and then frantically trying to “out sight-read” each other»⁵⁰.

The Hamlet of our times or a one night wonder?

While The Factory's *Hamlet* defied interpretive fixity, the RSC fought on all fronts to fix and perpetuate (its version of) the play as the *Hamlet* of our times. Paradoxically, both made use of multi-media technology as subservient to their making – one post-, the other pre- performance: the RSC's was filmed for TV and released in DVD format; The Factory's could not have happened without the web underground movement, the only means of finding out about a performance being electronic word-of-mouth (facebook, twitter, e-mail forwards and *Hamlet Skull* e-membership). As in the case of the latter, *Hamlet* has come to talk about experimentalism in a UK theatre company, and has become the mouthpiece for the status of theatre and its mode of production in the UK (and elsewhere, given the Hungarian roots of this project and its method). In doing so, it takes to task twentieth-century theatre and its “forms and pressure” – the investment pressure of producing *Hamlet* in a repertoire run (ensemble, venue, set). It makes alternative propositions: glocal mobility – for the actors, whose absence would bring a traditional production to a halt, and for the production itself; involvement and composition of the audience, not only *Hamlet*-the-play aficionados or Hamlet-the-star fans, but true urban theatre junkies who go to great length to see a show. Not least, it turns «Facebook and playground games» into valid methods of work which «have created a production of *Hamlet* with an intensity that more than matches anything by the Donmar or RSC»⁵¹.

Where there's Will there's a way

The UK *Hamlets* discussed are, undoubtedly, of (and for) different walks of life; whilst the “forms” their individual projects took vary, they all appear to wrestle with the same “pressure”: theatre making in the new millennium which, just as in Shakespeare’s time, is a competitive business – artistically and financially. In doing so, however, the UK productions appear to trade on what elsewhere in Europe are “empty” concepts.

Regardless of the interpretive takes and artistic priorities (period, modern or no particular dress and conventions), for English productions of *Hamlet* the “text” is still held as sacrosanct. Despite necessary cuts and rearrangements (due to time, place, cast pressures), these productions still capitalised on the “authenticity” value. Incidentally, any staging of the First Quarto *Hamlet* is (still) labelled a *Hamlet* adaptation (and listed in the same category with pantos, musicals, one man shows, in the *Shakespeare Survey*). On the other hand, productions which excise Fortinbras, Rosencrantz and Guildenstern, or Cornelius and Reynaldo, or which rework the play for six or eight characters, or which set the play in a BMW factory complete with vintage cars, or which stage it as open air re-enactments anywhere between the twelfth century and the Victorian England, remain main stream *Hamlets* according to the *Shakespeare Survey*’s production lists.

Hamlet may not be a one man/star show (though one may be employed to boost it, as the examples have tried to illustrate), but it remains a one man story. The fact that even when scripts are drastically cut, the Prince’s lines remain untouched only opens the debate: opportunities are missed when the parallel stories in the play are truncated or plainly left out, opportunities which all regard *Hamlet*. Fortinbras is the first one to go, and little, if anything, is usually made of Laertes’ politically threatening return; Claudius, both in the script and in *Hamlet*’s speeches, has more lines than the Ghost, but is rarely given the same attention; finally, Gertrude and Ophelia are subserviently choreographed (from costume to actorly input) into the main/male story, their parts idiosyncratic especially in productions that boast with setting the play in the present⁷².

Hamlet productions continue to flirt with the “low-high” culture dichotomy even when in practice they live off this marriage happily. This double-standard has been mutually lucrative for the parties involved. The 2008 RSC *Hamlet* seems to have fulfilled Doran’s 2002 dream: «We should be able to pay actors more so that they don’t hold out for some crap TV rather than stretch themselves in the gymnasium of the theatre. Reinvigorating the reps is so important, and we’re doing this: it will reinvigorate all the work we do»⁷³. Though at the opposite end of the pole and living in the real world of work commitments for artists outside rep theatres (actors, directors, creative team in general), The Factory sees itself as self-perpetuating drama school, too, albeit a lower maintenance and non-profit driven one.

Another wealth of opportunities is being missed as *Hamlet* stubbornly remains the bastion of Puritanism media-wise; ironically, productions take greater pains to hide (rather than to use) the complex technology that creates the sixteenth- or nineteenth- century illusion (or some version of it). Other Shakespeare plays – the histories being a case in point – have been putting this collaboration to good use; ignoring it, ultimately deprives theatre of a growing audience that is digitally and multi-media native. As Doran commented back in 2002, «The role of theatre and live performance is becoming more and more important, more unique: it's an event, a risk. We're really building toward a big theatre, that tells big themes, big stories – we should celebrate the difference we have from these other media»⁵⁴. Perhaps as topical now as it was in 2002, Doran's comment on medium purity has acquired several more layers of national urgency (sinisterly reminiscent of the Thatcher years) – and perhaps offers one reading of this *Hamlet's* Hamlet turning his back unto the world and facing home: in the financial crisis that threatens both theatre and education, Shakespeare's *Hamlet* is (still) a good bet and a national hero. For all three rep theatres, *Hamlet* had been a strategic choice. Not only was the play on the national syllabus, but each of the three had clear financial targets to meet: the Tobacco Factory Theatre was fundraising for a new ventilation system; the RSC, for its new buildings; the Donmar, to pay for the Covent Garden venue recently acquired. The Factory, on the other hand, before moving on to new writing, chose to launch their "guerrilla style" with two classics: *Hamlet* and *The Seagull*⁵⁵.

Whether on English turf or elsewhere, *Hamlet* has remained a productive editing business. As this article has argued, editing *Hamlet* in performance in the new millennium is not restricted to the textual. In the UK productions discussed, however, the tendency was to reclaim the territory of professional theatre through the "authority" of this Shakespeare play in "the language" and "tradition" it came about (illusory a claim as this may be and reminiscent of the play's nostrification during the nineteenth century in other European countries).

Elsewhere editing engages primarily with the theatrics: it is not just the spoken text that sees updating, as new translations/adaptations are commissioned for stage productions⁵⁶, but the performance, too – actorly and spectatorly. In Sibiu – Romania, *Hamlet* went multi-media in 2008: its competing stories (Hamlet's, Ophelia's, Claudius', Polonius', Laertes', Horatio's) and its competitive formats (cinema, drama therapy, stand-up comedy, TV, video art) dialogued throughout demanding first the actors then the audience to negotiate their narrative in a continuous process of "spectediting" (a participatory experience more akin to computer games and visual arts than to textual editing). Two examples were particularly telling in this production: Hamlet was disputed live on stage by two stories – one delivered by Horatio, who thus cast Hamlet as an avenger, and one by Ophelia, thus casting him as a lover; the

female characters, who choreographed their stories to begin with, were finally swallowed up by the male textual and performative narrative. Both these aspects the production put forward for “spectediting” or visual prioritising by the audience⁵⁷. Having striven throughout to capture this story, chief editor Horatio (propped with a mike, a JVC recorder, and a camcorder permanently linked to the two TV screens on stage) was revealed not as the faithful teller/preserver of Hamlet’s story – as the Prince requests him – but as performance Grave-digger. This production ended with a haunting prospect of erasure: on the play’s last line, the lights went off and in a projected image on the ceiling, Horatio and the two Grave-diggers were «piling the dust upon the quick and dead», thus blacking out the pile of dead bodies on the stage and their stories.

Who’s there?

In 2009, László Bocsárdi’s production at Metropolis Theatre, Bucharest posed this and several more questions regarding the play and its Prince: what is *Hamlet*’s role in post-dramatic theatre? How can Hamlet and audiences deal with the past and the present? What story is left to be told? Who’s there to tell “the story”? Is there anyone there to listen? Several elements of the production were crucial in articulating these questions: some spectators would have seen this production’s Hamlet (Marius Stănescu) cast as Hamlet in Heiner Müller’s *Hamletmachine* only a couple of seasons before and fewer might have seen this Claudius as Vlad Mugur’s Hamlet in 2001 (a comment perhaps as much on the old-new regime as on what actors have to do in the open market competition). The set was an old eight door cupboard whose revolving doors exposed various skeletons (a domestic looking-like Ghost, Hamlet-Ophelia’ love story, the rat behind the arras); the back of the doors doubled as the “mirror held to nature” – for actors and audience alike. Most intriguing, however, was the fact that the set itself was fitted on a revolving stage: though a mechanical facility used only on a couple of occasions, this revolving stage decided the fate of the Prince and of this production: the long wooden handle (to the left of the cupboard) which allowed for the rotation of the set was physically disputed by Hamlet and the Ghost: the young Prince pushed it clockwise – the Ghost insisted on pushing it anti-clockwise. The latter won and the story dutifully (albeit reluctantly) remembered the past.

This *Hamlet* was a story of refusniks *par excellence*: the Ghost of late King Hamlet lingered insistently and refused to let go of its “rights” to be “remembered” and “avenged”, even when knowing that such demands jeopardised the life of his own son and his country. Nagged by this selfish “old mole” Ghost, this production’s Prince was a son reluctant to believe in ghosts, fathers, history or theatre as traditions/values capable of either redeeming the past or altering the present – much like the refusnik Hamlet in Müller’s *Hamletmachine* (directed by Dragoș Galgoțiu at the Odeon, Bucharest, 2006).

This production articulated the struggle *Hamlet* as a play continues to face in Romania and in Europe, at large: the dead weight of the politicised text in translation and in previous stage versions; the past-present, East-West counter-productive dichotomies. Perhaps its most striking statement in this sense was its finale, but not because it cut the arrival of Fortinbras and gave Hamlet the last words. It was Horatio's actions in this scene which were crucial: he ignored Hamlet's request «absent thee from felicity a while/to tell my story». Telling Hamlet's story would have surrendered the play to the *posthistoire* routine it fought to escape and would have *per force* edited out the other *Hamlet* stories this (and every) production of the play contains. This Horatio chose not to do so by drinking the leftover poison and leaving his friend Hamlet and the play *Hamlet* to die at the end of the evening. His was a conscious act of erasing Hamlet's "rights of memory" in so far as it deprived the Prince of his chosen story-teller. Besides cancelling "his" story, Horatio's act aimed to free future (Hamlets/*Hamlets*) from the pressure of history, and to free *Hamlet*, the play, which has been for too long «politicised with a vengeance», of its *posthistoire* condition⁸. Memory/remembrance was no longer Hamlet's and *Hamlet*'s sole task, Bocsárdi's production suggested. His Hamlet died not as an action-slacker, a victim of political conspiracy, but simply as a victim of an indifferent (i.e., postmodern) society. When ending with Horatio performing Hamlet's "rights of memory" as a silent burial (as Nica did in 2008) or with Hamlet left prey to the realisation «Horatio, I die? / The rest *is* silence» (as Bocsárdi did in 2009), such productions refused to tie Hamlet/*Hamlet* to the past – as stories, histories, theatrics. Instead, they "gave" their audiences "pause" before posing, from beyond the grave and with renewed urgency, the question "Who's there?", thus turning the page to *Hamlet*'s and Europe's *newhistoire*.

Notes

1. C. La Rocco, *Stand Clear of the Screaming Shakespearians, Please*, in "New York Times" (14 August 2011); http://theater.nytimes.com/2011/08/15/theater/shakespeare-on-the-subway.html?_r=0.

2. H. Müller, *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, ed. and trans. by C. Weber, Performing Arts Journal Publications, New York 1994, p. 50.

3. *Ibid.*

4. See the discussion with Müller on what to do with this production in this unique historical situation, which I recorded at the Deutsches Theater Berlin, on 16 November 1989, see H. Müller, *Gespräche 2. 1987-1991*, in Id., *Werke*, vol. 11, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2008, pp. 790-820.

5. See A. Höfele, *A Theater of Exhaustion? "Posthistoire" in Recent German Shakespeare Productions*, in "Shakespeare Quarterly", vol. 43, n. 1, 1992, pp. 80-6.

6. M. Gibinska, J. Limon (eds.), *Hamlet East-West*, Theatrum Gedanense Foundation, Gdansk 1998, p. 5.

7. J. Drakakis, *Afterword*, in J. Joughin, *Shakespeare and National Culture*, Manchester University Press, Manchester 1997, p. 335.

8. This survey is based on the "Shakespeare Jahrbuch", *Theaterschau* 1992-2001.

9. Most performances in the nineties used either Schlegel-Tieck or Heiner Müller.

10. See, for example, Stefan Steinberg, *Die Zeit ist aus den Fugen*, 5 October 1999.

11. Lisa Jardine quoted in B. Sokolova, *Shakespeare: Man of the Millennium*, in A. L. Pu-jante, T. Hoenselaars (eds.), *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, University of Dela-ware Press, Newark 2003, p. 98.
12. See N. Cinpoș, B. Sokolova (eds.), "Un/Happy Wrecks": Post-1989 Tempests, in "Shake-speare Bulletin", vol. 29, n. 3, 2011.
13. For a more extensive discussion of the performance, see L. Guntner, *Shakespeare as Transnational Discourse*, in S. Chaudhuri, C. S. Lim (eds.), *Shakespeare without English. The Re-ception of Shakespeare in Non-Anglophone Countries*, Longman Pearson, Delhi 2006, pp. 168-79.
14. In German "Vermüllern", this is a term coined by the director Frank Castorf for radically abbreviating the plot and text of the play, often inserting other textual fragments from outside, an approach similar to William Burroughs' "cut and paste" technique of composition.
15. D. Kennedy (ed.), *Foreign Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, p. 20.
16. Since then, the production played at the *Hamlet* edition of the International Shakespeare Festival, Craiova, Romania (2010) and the UK, visiting the Barbican Centre (2011).
17. Various excerpts from performances are now available on YouTube.
18. A. Piazza, M. Izzo, *The accademia della follia's Hamlet and glocal Shakespeare in Italy*, Unpublished Paper, World Shakespeare Congress (Prague 2011), p. 3.
19. Mariangela Tempera, *Good Night, Sweet Princess: Lella Costas's One Woman Hamlet*, Unpublished Paper, World Shakespeare Congress (Prague 2011), p. 3.
20. K. Gregor, *Hamlet's "European House" and the "Place of the Spectator"*, Unpublished Paper, World Shakespeare Congress (Prague 2011), p. 4.
21. R. Owen, *The Hamlet Zone: Reworking "Hamlet" for European Cultures*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012, p. 5.
22. M. Charney, *Hamlet Without Words*, in "English Literary History", 32, 1965, p. 470.
23. V. Yannakopoulou, *Hamlet in the dark: staging the existential core of the tragic prince*, Unpublished Paper, World Shakespeare Congress (Prague 2011).
24. J. Fabiszak, *Hamlet/Hamlet in the post-context of the Solidarity revolution*, Unpublished Paper, World Shakespeare Congress (Prague 2011).
25. My survey is informed by the regular report on "Shakespeare on the British Isle" published yearly by the *Shakespeare Survey* (see issues between 2001 and 2012).
26. The Royal Shakespeare Company and its in-house directors, however, staged new pro-ductions of *Henry VI* (1, 2, 3) and of *King Lear* in the temporary venue, The Courtyard.
27. A. Sinfield, *Shakespeare, Authority, Sexuality: Unfinished Business in Cultural Material-ism*, Routledge, London 2006.
28. L. Guntner, *Hamlet, Macbeth and King Lear on Film*, in R. Jackson (ed.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 128.
29. In 2002, *Macbeth* saw 8 new productions, 1 opera, 2 adaptations (1 in Dutch, 1 amateur), and was in close competition with *Romeo and Juliet*, which had 8 new productions, 1 musical, 1 hip-hop, 1 ballet, 1 adaptation; closely following was *Othello*, with 6 new productions, 1 adap-tation, 1 opera. In 2006, there were 6 new, 8 touring, 14 adaptations, 2 operas, and 10 amateur productions of *Macbeth*, and 5 new (1 in Korean), 1 touring, 1 ballet and 1 adaptation of *Romeo and Juliet*.
30. The comment was made by the director Jonathan Holloway. For more information, see the company's website <http://www.redshifttheatreco.co.uk/jonathanbiog.html> (Accessed July 2013).
31. L. Gardner, *Hamlet: First Cut*, in "The Guardian", 13 September 1999.
32. Gregory Doran: *Who's Who In British Theatre*, in "The Guardian", 6 July 2002.
33. G. Doran, *To cut or not to cut Hamlet: there's the rub*, in "The Times", 4 August 2008.
34. D. E. Henderson, *Introduction*, in Id. (ed.), *Alternative Shakespeares 3*, Routledge, Lon-don 2008, p. 10.
35. David Tennant was no stranger either to the stage or to the RSC, where he had been typecast in comedies – Touchstone, Antipholus of Syracuse and, post Hamlet, Berowne and will appear as Richard II in the 2013 season.
36. During the 2008-2009 season, four productions were staged by the Donmar at Wynd-ham's Theatre, London (venue refurbished for the occasion), all directed by Michael Grandage

Chekhov's *Ivanov* (Kenneth Branagh as Ivanov and a newly commissioned play script by Tom Stoppard), Shakespeare's *Twelfth Night* (Derek Jacobi as Malvolio), Mishima's *Madame de Sade* (Judi Dench), and Shakespeare's *Hamlet* (Jude Law as Hamlet). Each production had a twelve-week run; *Hamlet* transferred to Broadway.

37. E. Gardner, *Excellence, thy name is "Hamlet" on the Broadway stage*, in "USA Today", October 7, 2009.

38. M. Coveney, *First Night: Hamlet, Wyndham's Theatre, London*, in "The Independent", June 4, 2009.

39. The fact that Law attended the Guildhall School of Music and Drama, London, has been glossed over.

40. On how financially important his presence in the production was, see interviews which reassured the public of Tennant's return and calmed the troubled waters when the RSC refused to reimburse tickets to disillusioned *Dr Who* fans.

41. "The Mirror", 10 July 2009.

42. More on the RSC "production line": the black mirror backdrop in *Hamlet* was "on loan" from Doran's revival of *A Midsummer Night's Dream* and inspired the Elsinore set; the *Hamlet* ensemble (save for Claudius/Ghost – Patrick Stewart, Gertrude – Penny Downie, Peter de Jersey – Horatio and John Woodvine – Player King) was recast in Doran's other Shakespeare for the season, a production of *Love's Labour's Lost*, directed with «fizz and finesse» in Elizabethan dress, on the same «mirrored set dominated by a huge tree festooned with dangling, leaf-coloured glass» – out of a cheap souvenir shop. See Paul Taylor, *First Night: Love's Labour's Lost, Stratford-upon-Avon*, in "The Independent", 9 October 2008.

43. Miller's *Hamlet* portfolio includes: *Hamlet*, Cambridge Arts Theatre, Cambridge, 1970 (Hugh Thomas as Hamlet), *Hamlet*, Greenwich Theatre Company, 1974 (Peter Eyre as Hamlet), and *Hamlet*, Donmar Warehouse Theatre, London, 1982, then Piccadilly Theatre, London, 1982 (Anton Lesser as Hamlet). From photographic evidence, all his *Hamlets* are in period dress (or rather what Elizabethan dress was taken to be at the respective times) and the three pews are traceable even in the rather cluttered set of his 1970 production.

44. T. Carroll, *Introduction to the Hamlet Project*, interview in Romania. <http://thefactory.wetpaint.com/page/TC+interviewed+in+Romania> [Accessed July 2013].

45. A. Jones, *Today's hottest tickets are for site-specific shows in cafés, restaurants – and railway carriages*, in "The Independent", 14 February 2008.

46. S. Heawood, *A Very Different Version of Hamlet*, in "The Times", 9 February 2008.

47. C. Bailey, *To be or not to be in Hamlet*, on The Factory's website <http://www.factory-theatre.co.uk/>.

48. On line, the Factory's *Hamlet* also goes by the name of *The Hamlet Skull* – its logo and e-poster a digitally enhance colourful skull – or by the name of *The Hamlet Project*.

49. Bailey, *To be or not to be in Hamlet*, cit.

50. *Ibid.*

51. E. Catty, *Hamlet at The Factory – Secret Shakespeare*, in "Music OMH" 5, 2008.

52. This is one aspect that deserves further attention, especially when reading recent productions of the play, for example, the Wooster Group's (2007) or Ostermeier's (2008), which cast the same actress in both parts.

53. G. Doran, *Who's Who in British Theatre*, in "The Guardian", 6 July 2002.

54. *Ibid.*

55. For more details, see the RSC's 2009 annual report and C. McGinn, *Michael Grandage on "Hamlet" and Jude Law*, in "Timeout", 19 May 2009.

56. Several projects of translating the Shakespeare canon are currently undergoing or are being considered in Portugal, Romania and Hungary.

57. For more on this concept, see N. Cinpoș, *Shakespeare's Hamlet in Romania, 1778-2008: A Study in Translation, Performance and Cultural Adaptation*, Edwin Mellen Press, Lewiston (NY) 2010, pp. 265-79.

58. See N. Cinpoș, *Hamlet or the Skeletons in the Cupboard*, in K. Gregor (ed.), *Shakespeare and Tyranny*, Cambridge Scholars Publishing, forthcoming.

Shakespeare's *Romeo and Juliet*: theatricality of reality against true love?

by Conny Loder

Abstract

Post-modernist film adaptations of Shakespeare often deconstruct the Shakespeare myth, as do Baz Luhrmann's prolific *Romeo + Juliet* (1996), Lloyd Kaufman's low-budget *Tromeo and Juliet* (1996) and Fumitoshi Oizaki's anime production, *Romeo × Juliet* (2007), all of which draw on pop pastiche. Reducing reality to an imitation of signs these films inflate signs that are deprived of their essence. Placing Romeo and Juliet into a world that continually references itself through an abundance of signs, these films ask how true, authentic love can be experienced.

Introduction

Post-modernist film adaptations of Shakespeare often deconstruct the Shakespeare myth, as do Baz Luhrmann's creative *Romeo + Juliet* (1996), Lloyd Kaufman's low-budget *Tromeo and Juliet* (1996) and Fumitoshi Oizaki's anime production *Romeo × Juliet* (2007), all of which draw on pop pastiche.

All three adaptations exploit intertextuality and intermediality when they reference other film and art genres, thus questioning whether the only reality left is the imitation of a fictitious reality. More so, these adaptations pose the question how reality can be created and perceived, in a society that continually references itself, especially, how can language represent reality? Reducing reality to an imitation of signs as the titles indicate – Luhrmann's "+" and Oizaki's "×" – the films inflate signs that are deprived of their essence. The films leave no blanks between medium and audience, but on the contrary, fill these blanks with signs that force the audience to critically reflect on these signs rather than being lulled in by a romantic love story. These films examine whether true love still has a place in a self-referencing society.

Baz Luhrmann's *Romeo + Juliet*

Baz Luhrmann's *Romeo + Juliet*, made for the "Gen-X audience"¹, a "movie movie"², initiates a new era of Shakespeare on film³. His adaptation starts with an act of theatricality: on the viewer's TV screen a zoomed-in image of a TV emerg-

es. Once both TVs – and thus both realities – have become one, the viewers share «communication through screen and image» that differs little «between our experience of reality and its media representations»⁴. Shakespeare as well as Shakespeare's story become what Maurice Hindle calls an «“item” on a TV news programme»⁵. Reality and representation of reality fall together, allowing the viewer to be immediately drawn into the story. While this at first reduces the distance between the viewer's reality and the fictional reality of the film, this is only seemingly so since Luhrmann seeks to create distance through other means.

In Luhrmann, the story begins when the white noise on the inset TV suddenly cuts to an anchorwoman – the Chorus. This gives Luhrmann's adaptation a definite beginning point, yet one that appears to be created out of nothing – the white noise. Since Luhrmann ends his adaptation the same way it starts – with white noise – he offers both a definite beginning and a ending. However, since both beginning and ending seem to blend into each other, even are identical, he undermines this definiteness, creates *his* Romeo and Juliet myth and lends a cyclic nature to the love story.

In this world that re-creates the myth of Romeo and Juliet anew, signs and their references play a vital role. Luhrmann's fast cuts that create an «up-to-the-minute ambience»⁶, continuously zoom in on something, rendering a visual signification. Images and signs, rather than language transport the story. Luhrmann opts out of what Trevor Nunn has called a typical approach to Shakespeare on film, i.e. «shooting the text»⁷, and, one could say, Luhrmann is “shooting the image” instead.

The first zoom is on a gigantic Jesus statue that parts two skyscrapers which signify the two households. This shot installs religion as a means of division rather than union. And with division comes death since the accompanying credits claim that «a pair of star cross'd lovers» will «take their life», with the *t* in *take* being replaced by a cross: «†ake»⁸. Although religion might not cause death, it is still powerless against fate, which further underscores the real tragedy of the story. Luhrmann's rendition of the film title, *William Shakespeare's Romeo + Juliet*, features an addition sign linking both names, rather than a cross. Nevertheless the likeness of the two graphemes – the addition sign and the cross – create a certain ambivalence in understanding Luhrmann's title and also indicate that death is the only union possible for Romeo and Juliet.

Further signification comes in the form of branding. When the households' members are introduced, the Montague and the Capulet boys, one of the Montagues has the name Montague tattooed to his back head, similar to a gang member. This image is underscored by the text that «the quarrel is between our masters» to which another character responds, «and between us, their men» (3:08-10). Signification is identification and comes through possession and ownership. Image and language are further aligned with Shakespeare's “swords” that have been replaced by automatic weapons, inscribed with the manufacturer's model, «Sword 9mm series S» (5:13). Shakespeare's

text, «Put up thy sword» (1.1.68)⁹, has been translated into an image that links Shakespeare's world to today's world.

Again Luhrmann transports the story not via language since Luhrmann's signification suggests that the world can be perceived only if sign and signified are to be visually aligned, i.e if the signified is inscribed into the sign. Otherwise, communication and experience of reality is futile since image and text are no longer congruent. That this reduces the experience of reality to a non-authentic experience becomes clear when Luhrmann empties other signs of their meaning. Romeo and Juliet are surrounded by religious paraphernalia that separates rather than unites them: the gigantic Jesus statue that separates their houses; Prince Escalus, Head of the Police Force, who announces strict punishment for any further clash between the Capulets and Montagues, while sitting in front of a sign that reads «in God we Trust»; a sheer infinite amount of Jesus and Madonna statues, candles, neon-lit crosses and angels; and not to forget, Friar Lawrence, the only "sign" of religion that emerges as a means of reconciliation. When we first meet Friar Lawrence, the film cuts from a shot on the Jesus statue to a shot on Friar Lawrence. Immediately after Romeo has announced his desire to be married to Juliet, both Romeo and Friar Lawrence direct their views upwards to heaven, with the camera passing a Madonna statue. The female Christian element, Maria, more than the male Christian element, Jesus, is expected to bring salvation and union between the houses, which is supported in the film by Juliet's connection to the Madonna. Her room is dominated by Madonna statues. Similarly, Romeo's and Juliet's wedding ceremony is underscored by a boys' choir singing about true love and self-determination (*Everybody is free*), implying heavenly consent for their marriage. A white dove, set free at the moment when the lovers kiss heavily underscores divine consent for this marriage. Ironically, Romeo will later kill Tybalt right at the foot of the gigantic Jesus statue which renders religion, faith and peace as void.

It is only in the couple's death scene that an experience of reality emerges which is freed of self-referentiality. Literally embedded in religious paraphernalia, Romeo and Juliet have a short moment of reconciliation in death. Significantly, Juliet does not reiterate Shakespeare's words «oh happy dagger» (5.3.168) since words cannot express, neither original nor referential, the authenticity of their love; only silence can. This recalls their first meeting that was also marked by silence. The only way to engage in true love, the film appears to suggest, is to experience the moment without signs – verbal or non-verbal. The authentic, non-referential expression of true love therefore in this production is the absence of reference – silence.

Intertextuality

It is however not only signification – or lack thereof – that finds ample use in Luhrmann's adaptation, but also intertextuality and intermediality. Similarly as

the preponderance of religious signs, intertextuality annihilates any personal experience of reality: reality becomes a copy or a reproduction.

One main genre that Luhrmann copies is the Western film. The Montague boys – beach boys in Hawaii shirts – are contrasted with the Capulets – young men of Hispanic background in gangster outfits with cowboy boots including the mandatory silver heels and cigars. Underlined further with music typical of Quentin Tarantino's spaghetti Western films, one of the Capulets, is introduced to us not with a shot on his face, but on his boots, i.e. on the silver heels, with which he stubs out a cigar at a petrol station. Only then do we see his face and those of the other Capulet, one of whom – Abra – wears silver braces with the word "sin" engraved into them.

Equally Romeo's and Juliet's worlds are reproduced realities. Romeo, set outside the feud, depicted as the loner, is connected to the world of theatre: sitting at a theatre ruin, which immediately reminds the viewer of the Globe Theatre, he is caught in between the fictional world of theatre and the world outside theatre. This image also asks the viewer to differ between reality and performance. When Romeo utters the words «any thing, of nothing first create» (10:16; and again, 12:41), Luhrmann references the initial scene of the film when the viewer encounters the white noise; at the same time, it anticipates the ending of Luhrmann's adaptation – and as such, the cyclic nature of Romeo's and Juliet's story.

When Luhrmann connects both worlds – Shakespeare's theatre world and the late twentieth-century cinema world – his adaptation, Maurice Hindle suggests, becomes a «commentary on what it means to film Shakespeare in a post-theatrical, post-cinematic and postmodern period, when mass culture is so dominated by screen-mediated versions of reality that it is hard for the performative of "real life" to find a location for expressing itself»¹⁰. Luhrmann hints at his referentiality further with adds that are placed in Romeo's world, whose slogans are taken from other of Shakespeare's plays such as *The Tempest* – «such stuff / As dreams are made on» (4.1.156/7)¹¹, an add for Scotch Whiskey (47:46)¹². This ultimately also signals the lack of reality, as Romeo is placed in a surrounding in which he merely performs a part, yet not where he experiences any reality.

This lack of authenticity also precludes authentic love. When Mercutio, dressed up as a drag queen to go to Capulet's ball, renders a violent description of love, he elaborates on the film's main theme, nihilism. Romeo's reaction furthers the image that love is a false emotion – «[t]hou talk'st of nothing» (1.4.96) – which is underscored by Mercutio offering drugs to Romeo. The scene ends in fireworks going off, a sign which supports the sexual innuendo of the scene – love and lust become interchangeable. That this is in fact true becomes clear at the Capulet's party where lust and debauchery prevails and which is facilitated by everyone wearing a mask and thus assuming a false identity – and again referencing a different self.

That true love counts little in this world is also supported in the conversation between Old Capulet and Paris. When Old Capulet signals to Paris that he will win Juliet's consent for the marriage, this conversation not only becomes a match, but also a hunt as the conversation takes place amidst Capulet's hunting trophies. Love is a hunting game and Juliet the deer, to be hunted.

In the midst of the unauthentic masquerade, Romeo and Juliet are shown both as seeking their true identity and with that, finding each other. Romeo's and Juliet's first encounter "through" a fish tank, cuts out the haste and noise of the illusive world around them. In this moment of deceleration, Shakespeare's language supports the authenticity of their love, and for the first time, the signs and the signified match: they need not be inscribed, nor do the language and image need any alignment.

Kaufman's *Tromeo and Juliet*

Luhrmann's Hollywood production of *Romeo and Juliet* initiated a wave of «teen-orientated flicks», as Douglas Brode calls them¹³. Yet, Kaufman's production has received hardly any attention in the academic world; few critics mention his production, then only in passing and usually not favourably¹⁴. The lack of attention that Kaufman's production has received is surprising for two reasons: firstly, other adaptations of Shakespeare that are as loosely based on Shakespeare as Kaufman's production is, very well caught the attention of academia¹⁵; and secondly, Kaufman takes a similar spin on Shakespeare's play as Luhrmann does as far as intertextuality is concerned. Since Luhrmann's production has received much attention in criticism, a reading of Kaufman's production against Luhrmann's appears constructive. The reason for the silence on Kaufman's production in academia must therefore lie not in the looseness of the adaptation but in the genre of the production. *Tromeo and Juliet* is a trash movie and a spoof. Troma themselves advertise the production as offering all «the body-piercing, kinky sex, and car crashes that Shakespeare wanted but never had [...] in search of climactic love, violence, and the American Way»¹⁶. Kaufman's production then is hardly a representative of «orthodox Shakespearean films»¹⁷.

Even the first shot of Kaufman's adaptation references Luhrmann: it shows two towers, corresponding to Luhrmann's skyscrapers. Kaufman's Chorus is played by Lemmy, lead singer of the band Motorhead, who initiates the story in modern English while standing between two towers. With Lemmy, Kaufman immediately directs the attention towards a particular genre: to punk and heavy metal, and gangs. Kaufman erases fate and the star-crossed lovers as a motif and instead moves the gang milieu further into the foreground than Luhrmann: it is revenge that the two houses seek. Once the words «revenge» and «murder» have been mentioned (00:30-34)¹⁸, the film cuts to scenes in which exaggerated violence and badly done stunts, typical of B-class movies,

are shown: people are thrown over railings of staircases, are shot in the crotch or have their limbs cut off by the most bizarre incidents and much blood is splattered all over the place.

Kaufman's Chorus sets a tone on religion that is different from that of Luhrmann's Chorus. When Lemmy assumes the place of Luhrmann's Jesus statue – the symbol separating both houses – religion is replaced by a subculture in Kaufman. Since Lemmy also closes the adaptation, and Kaufman's adaptation ends happily, this subculture is shown able to bring the couple together, unlike religion in Luhrmann's version, which utterly fails. Although Kaufman uses only little religious paraphernalia he is still able to invalidate religion since he still empties religion of its value: Kaufman's friar is a pedophile. The Friar's motivation to unite the two lovers stems little from his Christian conviction but from his perverted sexual fantasies and, seeing himself as a victim of society, he is at least determined to help the lovers to fulfill their desires.

The main source for Kaufman's adaptation is Luhrmann's film. Kaufman similarly introduces the two towers, the characters through freeze-frame shots and the gang milieu. Equally, Kaufman employs a Chorus who is set outside the story and thus frames the story. That Kaufman copies Luhrmann's intro and fade-out, but changes Shakespeare's story, indicates that his version is based at least as much on Luhrmann as it is on Shakespeare. Equally, with the last lines of Kaufman's production, the story becomes a cycle, but not only this, it becomes a story that is inherently connected to our time: the Chorus concludes that «this is the dawn of the 21st age/ where love ever rules and all is insane/And all of our hearts free to let all things base go/As taught by Juliet and her Tromeo» (1:38:07-38:19).

Kaufman also claims possession of the story. On screen, the audience first sees Shakespeare's title, *Romeo and Juliet*, yet not like Luhrmann with a "+", but with an "&" that again might be read as spoofing Luhrmann. Having "Tromeo" sprayed over Romeo's name, Kaufman signals possession and authorship: he makes it a Troma production.

Language, emptied signs and lack of referentiality

Kaufman opted out of presenting his adaptation in Shakespearean English which gives him the freedom to insert Shakespeare's lines to signal the disruption of sign and signified. The authentic presentation of a sub-culture (rave parties, piercing studios, tattoo studios, drugs) is continually broken when Kaufman quotes and references not only Luhrmann but also Shakespeare. Shakespeare is even incorporated into this subculture when he becomes an icon for pornography – Shakespeare's head is taken from the First Folio and becomes a porn company's emblem, Shakespeare's play titles are adapted to pornographic titles (such as *As You Lick It*), or Juliet, who is a student of English literature owning a Yale Shakespeare edition.

One prominent example of the disruption between sign and signified is Old Capulet calling Monty, Old Montague, a «kidnapper of youth» (24:04-16), obviously punning on Prince Hal's chastisement of Falstaff as the «misleader of youth», *Henry IV*, 2.2.462¹⁹; he then references the play title and the act and scene, looks directly into the camera and waits for his applause. Kaufman thus misquotes Shakespeare, changing "misleader" for "kidnapper" to align reality with language. Yet the frame, the referentiality, remains and is even marked as referentiality when Old Capulet becomes aware of himself as an actor. Kaufman thus not only borrows from Shakespeare but also mocks Luhmann. Yet while Luhmann inserts his borrowed material rather subtly and if not subtly, artistically, Kaufman does so by a tour de force act, in Brechtian style as it were, having his actors fall out of their roles.

Following this scene, a father explains to his young daughter this: «side-walk safe, street dangerous» (24:25-34), but is proven wrong when he, standing on the sidewalk, is killed by Monty's car that races down the sidewalk, completely out of control. While one reading of this scene links this to the typical comic elements of the trash movie genre, another reading of this scene shows that the verbal and the visual image no longer correlate.

While Luhmann suggests that the absence of sign and signified allows man to experience and express authenticity, Kaufman seemingly reverses this: having most of the adaptation in modern English, Kaufman has the choice to use Shakespeare's text to signal something specific, and he does so repeatedly in his adaptation. The most significant episodes are:

- Tromeo and Juliet's first meeting
- Juliet's discovery of Tromeo's identity
- the balcony scene
- the wedding night
- their discovery that they are siblings

When Tromeo and Juliet meet for the first time, their true love is underscored by both of them falling into Shakespearean English, seemingly spontaneously, admitting their love for each other. Love at first sight, the viewer assumes, is thus only expressible if done in Shakespeare's English. In Shakespeare's «I ne'er saw true beauty till this night» (1.5.53) the sign (Shakespeare) and the signified (true love) are aligned in today's world. The experience of authenticity is confirmed when Tromeo unmask himself, to act not as a copy of himself any longer, and continues to quote Shakespeare – «holy palmer's kiss» (1.5.100) to which Juliet, also with Shakespeare's lines, responds. This offers a deceleration, similar to Luhmann's version. Since both Tromeo and Juliet quote large parts of Romeo's and Juliet's dialogue (32:03-37:25), the deceleration extends for a rather long time. This is also the longest passage of Shakespeare's text in the adaptation, which further highlights its significance. Yet, unlike a holy kiss of pilgrims, Tromeo's and Juliet's action becomes dislocated from the language, since their initial shy kiss develops into passionate

petting (hence the movie being x-rated) which is of course significant because the Montagues and Capulets both have a flourishing business in the sex industry. In Tromeo's and Juliet's dialogue, Shakespeare's words are gradually deprived of their meaning since language and image fall apart. True love, Kaufman seems to suggest, cannot be expressed appropriately by language since as soon as language is translated into action (once the «holy palmers' kiss» becomes passionate petting), the action begins to undermine the word. Kaufman also seems to question whether Tromeo's and Juliet's desire for each other is based on true love.

Yet, both Tromeo and Juliet do not notice any difference between love and lust. When Juliet learns that Tromeo's is a Capulet she laments that her «only love is sprung from [her] only hate» (38:00-03), which shifts the focus onto love rather than lust. On the other hand, Juliet reverts to quoting Shakespeare's original text and seems to quote rather than truly express herself. This recurring incongruence between sign and signified is underscored when the next shot on Juliet, after she pondered about her «only love», is a nightmare that she has about Tromeo. When the nightmare reaches its climax and Juliet's swollen stomach explodes with popcorn (40:16-28), Tromeo greedily digs into the popcorn. In the same instant that Juliet's stomach explodes, Kaufman cuts to a Yale Shakespeare Edition, lying next to Juliet on the bed. In this nightmare Juliet's worries about Tromeo's identity manifest themselves: the dysfunctional pregnancy leads to an absurd «off-spring» – the popcorn – which alludes to Tromeo's intention to create a «new era of grace» with Juliet as being a failure (40:00-02). Although Shakespeare and his language are present through a standard Shakespeare edition, neither Juliet nor Tromeo use Shakespeare's language. This conveys an understanding that reality cannot be expressed by Shakespeare's language. Shakespeare is muted. This muting is taken further when later in the film Tromeo tries to kill Juliet's father with that very same Yale edition (1:30:19-21). Shakespeare's text becomes a weapon.

The lack of congruency between image and language also dominates the balcony scene. Here, Juliet is locked into a cage of plexiglass by her father who, we learn, has been abusing his daughter ever since she had turned eight. Tromeo's lines, again from Shakespeare, express reality on the one hand, but only to a certain degree; on the other hand, they signal that Tromeo does not fully understand his reality. Hence Tromeo does not speak of a light that comes «through yonder window» (2.2.1), but of «light of yonder plexi glass» (46:05-9). This seemingly romantic tone is a farce since Tromeo fails to understand that Juliet is a victim of domestic abuse and locked into a cage. Tromeo continues to misread the image when he claims that Juliet «leans her cheek upon her hand» (2.2.23), because Juliet does not lean her cheek on her hand, because she ponders, but because she is handcuffed and thus Tromeo's perception – his reality – and the words – the expression of his reality – once more fall

apart. While Shakespeare's lines in Kaufman initially signal true love between Tromeo and Juliet and as such are an expression of an authentic feeling, they now become signals of a failed comprehension of reality. Of course, it being a Troma production, this is not only about a serious discourse of language and reality, but it is about amusement. So when Juliet says to Tromeo that «[p]arting is such sweet sorrow» (2.2.184) he responds with a profane: «it totally sucks» (1:01:29-31). Tromeo now breaks from the romantic language he earlier employed as it no longer allows him to express authenticity.

When Tromeo and Juliet learn that they are brother and sister, their love is threatened not only by society's intolerance but also by biological complications. Neither Tromeo nor Juliet worry much about that. Juliet, looking quizzingly at Tromeo whether he shares her feelings, cheekily asks: «Well?» which Tromeo reiterates, «Well». Their consent to stay together is underscored by quoting Shakespeare, but not from *Romeo and Juliet*, but rather from *As You Like It* and *Much Ado about Nothing*. Juliet's claim that «[s]weet are the uses of adversity, / Which like the toad, ugly and venomous, / Wears yet a precious jewel in his head» (2.1.12-14) is originally said by the exiled Duke, and Tromeo's answer, «[I]et every eye negotiate for itself / And trust no agent» (2.1.178-9) by Claudio who wrongly believes to have lost his love, Hero²⁰. Although one of Tromeo's friends is irritated by these references, «[w]hat are you guys talking about» (1:34:10-14), this intertextuality indicates a rejection of *Romeo and Juliet*'s ending and empowers Tromeo and Juliet as self-determined agents. This self-determination is echoed in Juliet's final action: she dismisses all prejudice, cheekily throws in a «fuck it», runs off with Tromeo to her car to drive away, leaving puzzled bystanders behind (1:35:53-36:29). The scene ends with music setting in, underscoring a new holiness of Tromeo's and Juliet's love: «Sacred love the world they show, Juliet and Tromeo» (1:36:30-40).

This allusion to the holiness of love is significant for several reasons: firstly, it re-connects to their first meeting at the ball and installs their earlier lust as true love; secondly, it spoofs Luhrmann's adaptation that is overburdened with sacred, yet empty signs. Conversely, Kaufman inscribes holiness into Tromeo's and Juliet's love, simply by making it unacceptable. And thus Kaufman's story has a happy ending. The final shot shows Tromeo and Juliet, 6 years later, surrounded by their children, all of which are physically deformed. Yet, so the image signals, all of them are happy. When the Chorus, i.e. Lemmy, demands that «all of our hearts [are] free to let all things base go/As taught by Juliet and her Tromeo» (1:38:08-19), Kaufman quotes Luhrmann's choir boy scene (*Everybody is free*) and signals that his adaptation indeed allows Tromeo and Juliet to emerge as self-determined agents. In the «new era of grace» that Juliet perceived in her nightmare, the couple is united yet this unity is physically deformed. Lemmy's final words therefore appear shallow as the incestuous relationship between Tromeo and Juliet clearly leaves its marks on the next generation.

The last word so to speak is given to Shakespeare himself who comes to life at the end of the adaptation (1:38-20-32). But like the Yale edition, Shakespeare is muted as he does not say anything but rather breaks out in laughter.

Oizaki's anime production *Romeo × Juliet*

Comic, cartoon and manga adaptations of Shakespeare are yet another form of what some critics call "offshoots". Didactic approaches have recently turned to graphic novels, labeling them as an easy access to classic literature for teenagers and children alike. Oizaki's anime production *Romeo × Juliet*, with its 600-minute running time, features 24 episodes of each about 25 minutes, including not only Shakespeare's *Romeo and Juliet* but also several other Shakespearean characters and plots.

Gonzo, a well-known Japanese production company of anime films that are specifically directed towards children and teenagers, has established itself as an important film company in the animation business and has won several Japanese awards²¹. So far, Oizaki's *Romeo × Juliet* is his only collaboration with Gonzo. As far as I know, non-Japanese criticism has not dealt with *Romeo × Juliet* yet²². That Shakespeare in graphic novels and manga has recently gained popularity cannot be overlooked²³. Emma Hayley, Managing Director and Publisher of SelfMadeHero, a publishing house that is «committed to producing ground-breaking work in the graphic novel medium»²⁴, claims that graphic novels, manga and animations can help to «breathe a new life into the classics»²⁵ such as Shakespeare's plays. Hayley admits that her manga Shakespeare series is clearly indebted to Luhrmann's *Romeo + Juliet*, mostly to Luhrmann's use of «visual imagery [that] refashion[s] the story for a contemporary audience»²⁶. Hayley implies that Shakespeare's original language can be made accessible today only if the image that transports the story has been refreshed.

Unlike Hayley's English Shakespeare manga, most Asian Shakespeare manga uses neither Shakespeare's original English nor official Japanese translations of Shakespeare's text. Similarly, Oizaki's adaptations had only the story and title from Shakespeare; the text is modern day Japanese²⁷. Like Luhrmann and Kaufman, Oizaki claims possession of Shakespeare's play: the viewer is informed that it is «Based on the Play by William Shakespeare» and that it is an «Anime Adaptation by Gonzo × Sky Perfect Well Think»²⁸. When the music theme begins (*You raise me up in Japanese*) two coats of arms are shown which merge by the help of the multiplication sign, "×", which is the same sign as in the credits earlier. Gradually, the coats of arms are overwritten by the title proper, *Romeo and Juliet*, and the coats of arms change colour, from gold to blue (Romeo) and pink (Juliet). Then, both coats of arms intermingle and each of them features an angel's wing (Prologue); thus they not only allude to religious motifs but also to eternal love and, more so, to an inter-dependence between both houses.

That indeed religion predominates is confirmed with the next episode's title, claiming «that prayer transcends time» which coincides with a shot on two towers, then the gap between the towers is zoomed in onto and the credits "Animation Production Gonzo" emerge between the two towers. Oizaki does not fill the gap between the two houses with any connotation such as religion or a subculture, but instead places the production company in the middle. From this shot, Oizaki zooms into the blue sky, and from that, back to earth, onto a green meadow where Romeo and Juliet are lying next to each other. This ultimately suggests that Gonzo Production functions as a uniting means and alludes – wrongly – to a happy ending.

The adaptation is set in the distant past in Neo Verona, in which all was once well, but «ever there are times when the folly of earthly desires is present» (Prologue, 0:22). Oizaki thus places the lovers into a similar setting as Kaufman – ambition and revenge – and signals that fate is not the reason that Romeo and Juliet cannot come together. Shakespeare's Duke of Verona, Escalus, becomes in Oizaki a mysterious power to nurture the city, i.e. the tree of life which holds the city together and alludes to the tree in Paradise. The biblical motif however appears tainted. As in Luhrmann and Kaufman, religion is futile and can establish neither justice nor help love to thrive. Accordingly Juliet must notice that her hope for God's help – «what are we to do?» shot next to an angel statue (Episode 5, 1:42:40) – is futile. Once the Friar is exposed as a spy for the Montagues, church and religion are devalued, as they are in Kaufman's adaptation. When Oizaki's friar admits his treachery, claiming that «there are times when one must sell his soul» (Episode 5, 1:48:50), he exposes the church, sign of religion, as selfish, corrupt and incapable of uniting the houses.

The quest for private love between Juliet and Romeo, i.e. eros, is replaced by the care for a whole society, i.e. caritas. Here, Oizaki clearly directs the sympathies to Juliet's family. As in Kaufman's production, the motif of revenge predominates over fate. The basic plot is Juliet's battle against her personal desires and the re-establishment of social and political order by the fall of the House of Montague, thereby aligning the story more with *Hamlet* than with *Romeo and Juliet*. Being the only surviving descendant of the House of Capulet, Oizaki's Juliet is cast to be a warrior rather than a lover. That private love in this production is depicted as futile and selfish, implicates that the adaptation will not feature a happy ending. Curio, a supporter of the Capulet House, accuses Juliet of risking her life for her private love, which is futile and egotistic: «Idiot! Do you really think that dying will make our lives easier? You leave us behind to clean up your mess? For fourteen long years we toiled and laboured in your name. We thought you would bring justice to the people. If you die tomorrow, Lancelot and the Red Whirlwind will have died for nothing. I've survived these many years so that I might protect you in the name of hope. What would you dare to survive for? Love? If that's what you require – fine. But what use is love if you won't live another day?» (Episode 15, 15:00-15:40).

The romantic as well as tragic aspect that Shakespeare's *Romeo and Juliet* contains is therefore reduced to nothing and it becomes clear that Oizaki rejects eros in favour of caritas.

The feeling of guilt in Juliet that asks her to repress love in favour of the vendetta, already features in Kaufman's adaptation. Kaufman's Juliet falls into a delirium from the potion from her apothecary, a Jamaican drug dealer. In this delirium she is visited by all those who have died in the Montague-Capulet feud, who accuse her of having caused their deaths and wish her death as well (1:22:27-23:45). This accusation of people having died in vain in the cause of the feud is echoed in Oizaki's adaptation when Curio accuses Juliet of being egotistic and having lost interest in justice.

This is not the only similarity to Kaufman's adaptation. Like Kaufman, Oizaki draws heavily on intertextuality with the key source being Shakespeare's plays. Yet, he does so with an artistic twist: William Shakespeare is a character in the story. Shakespeare struggles with writing plays as they don't meet the taste of his audience and so he complains that «no-one appreciates the genius of my work» to which Juliet responds that the plays are simply «too difficult to follow» (Episode 1, 9:40-45).

Although Oizaki's production aims at viewers who differ greatly from Kaufman's viewers, both productions use Shakespeare as an icon: in Kaufman Shakespeare symbolizes the sex industry and, at the end of the adaptation, assumes the position of a meta-commentary. In Oizaki, Shakespeare assumes the position of a meta-commentary throughout the adaptation since he is a main character. More so, in Oizaki, Shakespeare becomes a protagonist who is depicted not only in his function as an author of plays, but also as a secret agent, helping the House of Capulet to regain power. Shakespeare as a meta-commentary however is not new: *Shakespeare in Love* or Roland Emmerich's *Anonymous* placed Shakespeare as a character into their story, showing Shakespeare not only composing the plays but also commenting on plays' conception²⁹. These films however are biographical pseudo-documentaries and unlike Oizaki, their message is more direct and less disguised. That Shakespeare features as a character within the fictional world, is not new either. As a matter of fact, there is a whole Shakespeare fan-section that produces fiction which incorporates Shakespeare as a character³⁰.

When Oizaki's Shakespeare claims that in this world «love is not enough» (Episode 14, 24:35-42), he becomes a metadramatic comment not only on his own works, but also on the world as presented in Oizaki's adaptation. Oizaki offers a second level of interpretation of love when Shakespeare is shown writing his version of *Romeo and Juliet*. So when Shakespeare asks Juliet to show him a miracle, «[t]ake my star-crossed couple and conjure a happy ending for them» (Episode 14, 34:49-52), he becomes the means that transcends his own fiction. In the world of the fictional play, Shakespeare argues, a happy ending should be possible. Juliet interprets this as to be true for her life as well. Ac-

cordingly, when asked to forget Romeo, Juliet refuses to since «I'm his, till all is dust» (Episode 14, 36:12-13). Thus, for Shakespeare to perform at his best – write a love story that catches his audience's attention and moves them – his own inspiration is not enough and he therefore must copy from reality. As it is pointed out in the anime, the reality comes from his friend, Juliet.

Hamlet's play within the play, the Mousetrap, has a prominent place in Oizaki's adaptation. In order to see where people's loyalties lie, Shakespeare stages his version of *Romeo and Juliet* – more akin to the Shakespearean original than Oizaki's adaptation. The story of Romeo and Juliet gets enacted, by child actors, and this, while the story of Oizaki's Romeo and Juliet takes place in another fictional reality. Reality and fiction merge as Shakespeare makes asides, commenting on the unexpected entry of Juliet who disrupts the play within the play and so hinders Shakespeare's play from having an ending, any ending. And so the different levels of fiction and reality merge. Noticing that «this is no longer a tale of revenge. This is the beginning of a revolution» (Episode 19, 9:48-50), Shakespeare admits that «reality often transcends fiction» (Episode 19, 11:57). This is comic as Shakespeare in Oizaki's adaptation is of course also not real; at the same time, this is the crux of the adaptation. As in Kaufman and Luhrmann, reality is based on the reference to other realities – and to fiction. Yet Oizaki admits more clearly than Kaufman or Luhrmann that this referentiality exists; he even comments on it quite deliberately. Further, Oizaki's Shakespeare explains the need for fiction: «people need stories of romance to navigate reality; to endure the truth» (Episode 19, 12:04-06). Indirectly, this adaptation appears to suggest that reality is distinctly connoted negatively – after all, Oizaki will also deny their production a happy ending and thereby “quoting” Shakespeare. Referentiality cannot be avoided, Oizaki seems to suggest.

Eventually, Juliet's aspiration to lay a new «foundation of this new world» (Episode 20, 40:28) echoes Kaufman's «era of grace» but is also a world that erases all Capulets and all Montagues. This new world, signaled by the multiplication sign, is connected to death as much as to life. When both Romeo and Juliet literally merge with the tree of Escalus, both Juliet and Romeo “blossom” – they become the flowers of the tree Escalus – and thereby nurture the city of Neo Verona. Their love is thus the artery of life for the citizens. With Shakespeare left behind, it is also clear that Shakespeare will retell their story and thus continue the cycle of referentiality. Oizaki's final scene authorizes Shakespeare as the one who will re-tell the story.

Conclusion

The three adaptations have taken Shakespeare's myth of the two lovers and placed it into self-referential worlds. They also lift Shakespeare out of an elitist understanding and, by creating a version for a specific type of viewer – teenag-

ers, young adults, fans of graphic novels – revitalize Shakespeare. Is pop-pastiche then the only reality of today to which young(er) viewers can be attracted to Shakespeare? Or do these adaptations claim that young(er) viewers need to be attracted to the questions of real love?

Luhrmann presents a self-referential context of a would-be gangster milieu that is based on the intertextuality of MTV clips, rap music and Western films. Kaufman adds even more intertextuality as he not only quotes Luhrmann – and with it, what Luhrmann already quoted such as Franco Zeffirelli's production – but in doing so he ridicules this reference to Luhrmann: he destroys any serious notion of this context by setting the story into the trash scene. The anime production takes this intertextuality even further. Here, the context is placed into the world of fantasy fiction. Romeo and Juliet are no longer separated by a quarrel, but by a lethal power struggle. The surreality is supported by Shakespeare himself being present in this world, trying to bring his plays to life.

The sanctity of these two lovers – visualized, particularly in Luhrmann and Oizaki's productions, through iconographic Christian emblems such as statues of angels, of Christ and Madonna, a vast amount of crosses – appears out of place. Luhrmann's innocent and angelic beings, Romeo and Juliet, are rendered unable to act; Kaufman's Romeo and Juliet become literally illegitimate partners, placed in domestic abuse scandal – and turn out to be siblings. Oizaki's version of the mythical couple is burdened with a revenge story, a private vendetta, with Juliet, having to act yet any of her actions will automatically destroy her lover. While Luhrmann's lovers are driven by love, Kaufman's lovers are driven by lust (but then emerge as the true loving couple, facing the consequences of deformed children – and as such, a deformed future) and Oizaki's lovers are metamorphosed into two heroes, fighting against common evil rather than seeking private love.

Luhrmann's "+" thus signals that true love is an addition of two lovers, but the households themselves and their off-spring in whatever form will never thrive. Oizaki's "x" signals that only the multiplication of Romeo and Juliet, an amalgamation as it were, in which no separation is possible – made visible through them both merging with the tree of life – is the only way to guarantee continuity. Only the original rendition of Shakespeare's title with the sign "&" in Kaufman renders a happy ending. Yet the offspring of the "&" undermines its own message – should Romeo and Juliet better not have come together?

While Luhrmann's "+" suggests finality, the anime's "x" suggests a duplication, which signals continuity. In this union, supported by the multiplication sign, there is growth and this growth transported through the tree of Escalus. The barrenness which Luhrmann presents is replaced by life. Although Kaufman already hints at life and continuity, it is nevertheless life that is deformed. Yet, taken into consideration that the anime production is a genre of fantasy, it undermines its own message of continuity, as the only survivor really

is Shakespeare, whose job is it to re-tell their story in a, yet again, un-real condition. The anime's meta-commentary on itself and on love therefore also must be read as pessimistic: love cannot take place, not even in a fantasy fiction. Ultimately, this suggests that all three adaptations of Shakespeare's *Romeo and Juliet* deny the existence of true, authentic love in postmodern society.

Notes

1. D. Brode, *Shakespeare in the Movies. From the Silent Era to Today*, Berkley Boulevard Books, New York 2001, p. 56.
2. *Ibid.*
3. Luhrmann himself however rejects the idea that his film is designed in MTV style; rather he sees it as fast-lived entertainment that Shakespeare would have approved of. See www.romeo-andjuliet.com.
4. M. Hindle, *Studying Shakespeare on Film*, Palgrave Macmillan, Houndmills 2007, p. 178.
5. *Ibid.*
6. Brode, *Shakespeare in the Movies*, cit., p. 55.
7. See Hindle, *Studying Shakespeare on Film*, cit., p. 234.
8. *Romeo + Juliet*, dir. Baz Luhrmann (1996, Twelfth Century Fox, 2002).
9. W. Shakespeare, *The Tragedy of Romeo and Juliet*, in *The Riverside Shakespeare. The Complete Works of William Shakespeare*, edited by G. Blakemore Evans, J. J. M. Tobin, 2nd ed., Houghton Mifflin Co., Boston 1997, pp. 1101-45.
10. Hindle, *Studying Shakespeare on Film*, cit., p. 182.
11. W. Shakespeare, *The Tempest*, in *The Riverside Shakespeare. The Complete Works of William Shakespeare*, cit., pp. 1656-88.
12. *Ibid.*
13. Brode, *Shakespeare in the Movies*, cit., p. 244.
14. See R. Burt, *The Love That Dare Not Speak Shakespeare's Name. New Shakesqueer Cinema*, in L. E. Boose, R. Burt (eds.), *Shakespeare. The Movie*, Reprint, Routledge, London 1999, pp. 240-68. Burt refers to Troma's production under the aspect of homosexuality, referencing it as one example of how «gay and popular Shakespeare» is these days utilised «within the present struggle over gay representation in general». The screen-shot that features in Burt's article consequently shows Juliet and her lesbian Nurse. See pp. 243-4; also see R. Burt, *Unspeakable ShaXXXspeares. Queer and American Kiddie Culture*, St. Martin's Press, New York 1998; also compare to T. Howard, *Shakespeare's Cinematic Offshoots*, in R. Jackson (ed.), *Shakespeare on Film*, Reprint, Cambridge University Press, Cambridge 2007, pp. 303-23. Howard calls Troma's production an «emetic teen-flick» with much sex, p. 306; also see G. A. Steinberg, *No Exit? Shakespeare's Feminine Endings: Disfiguring Death in the Tragedies by Philippa Berry; Unspeakable ShaXXXspeares: Queer Theory and American Kiddie Culture by Richard Burt; Shakespeare on Love & Lust by Maurice Charney*, in «College Literature», 28, 3 (Fall), 2001, pp. 148-54; also see P. Armstrong, *Shakespeare in Psychoanalysis*, Routledge, New York 2001.
15. Brode mentions the adaptations *O* and *Near in Blood*, both of which have transported Shakespeare's story – *Othello* and *Macbeth* – into settings, removed from Shakespeare's original settings: a highschool for *O* and a football club for *Near in Blood*. See pp. 254-5.
16. <http://www.troma.com/films/tromeo-and-juliet/>.
17. Howard, *Shakespeare's Cinematic Offshoots*, cit., p. 304.
18. *Tromeo and Juliet*, dir. Lloyd Kaufman (Troma, 1997).
19. W. Shakespeare, *1 Henry IV*, in *The Riverside Shakespeare. The Complete Works of William Shakespeare*, cit., pp. 884-927.
20. W. Shakespeare, *As You Like It, Much Ado about Nothing*, in *The Riverside Shakespeare. The Complete Works of William Shakespeare*, cit., pp. 436 e 261-98.
21. www.gonzo.co.jp/.

22. www.gonzo.co.jp/works. At the *Shakespeare and Japan* conference, held at De Montford University, Leicester, this year, Ryuta Minami delivered a paper on «When Pokemon meets Shakespeare: How Shakespeare is Reimagined and Abused in Japan», addressing recent Japanese Shakespeare adaptations in the Japanese manga culture. Also see www.dmu.ac.uk.

23. A quick search on Amazon draws up several different editions of Shakespeare's plays in graphic novels, with *Romeo and Juliet* appearing to be adapted most often. Interestingly, SelfMadeHero, a UK publishing house launched in 2007, which has been awarded with several prizes, released several Shakespeare adaptations, including an adaptation of *Romeo and Juliet* which plays in contemporary Tokyo. See www.selfmadehero.com.

24. www.selfmadehero.com.

25. E. Hayley, *Manga Shakespeare*, in T. Johnson-Woods (ed.), *Manga. An Anthology of Global and Cultural Perspectives*, Continuum, New York 2010, pp. 267-80. Here p. 267.

26. Ivi, p. 270.

27. The version used for this article is the dubbed version, aired in Great Britain.

28. *Romeo × Juliet*, dir. Fumitoshi Oizaki (Gonzo × Sky Perfect JSAT Corp., 2007).

29. *Shakespeare in Love*, dir. John Madden (Miramax Films, 1998); *Anonymous*, dir. Roland Emmerich (Columbia Pictures, 2011).

30. Similar incorporations of Shakespeare as a character within a fictional story can be found in various sorts of media: Graphic novels such as Neil Gaiman's *The Sandman* (Vertigo, New York 1989-1996) or Anthony Del Col and Conor McGreery, *Kill Shakespeare* (IDW, San Diego 2010-2011) in which William Shakespeare converses with his own characters. Various TV series have featured Shakespeare as a "visitor" in their world: for example both Homer Simpson and Bugs Bunny meet Shakespeare see <http://simpsonspedia.net>; *A Witch's Tangled Hare*, in *The Looney Tunes*, dir. Tex Avery et al. (Warner, Los Angeles 1959).

Shakespeare's language and the contemporary cinema audience

by *Ronan Paterson*

Abstract

Among the many difficulties which are encountered in realising the plays of Shakespeare for the screen, perhaps the greatest is the translation from a primarily verbal medium to a primarily visual one. The decisions made by filmmakers with regard to how much of Shakespeare's language they chose to include or exclude, and the ways in which they use a visual language either as surrogate or enhancement, throw open areas of discussion which go to the very core of Shakespeare's currency in contemporary culture. This article examines the differing approaches of a selection of filmmakers to the vexed question of making Shakespeare's words work in the cinema. Furthermore, by drawing upon a range of examples from the early silent cinema to the modern multiplex the author asks how Shakespearean a film is when the words are not Shakespeare's own.

The relationship between cinema and spoken language has never been easy. Cinema's history as a silent medium for the first decades of its existence has left a perceptual legacy which is now rarely questioned by audiences or critics. This perception is that cinema is about movement, that it is visual and that a film should not be dependent upon the spoken word. Ejzenštejn, who has as much claim to having invented the techniques of film as anyone «positively rejected dialogue as being incompatible with the proper use of montage»¹. Later theorists, and practitioners such as Elia Kazan would say «movies are not literature, they're sequences of photographed action arranged to tell a story; they are images and movement, not sentences and words»². Kazan described his approach as «mak[ing] a film that a deaf man could follow»³. Syd Field, the Guru of aspiring screenwriters, tells his disciples all over the world that using language rather than pictures is «not screenwriting, that's stage writing»⁴. Where does this leave William Shakespeare in the cinema? In the theatre his plays depend upon language. Plot, content and characterisation depend upon the things which are said, and there is a further dimension. Shakespeare wrote for an essentially non-scenic theatre, and filled his plays with descriptions of things the audience could not actually see, either through the lack of appro-

priate scenographic resources, as in «Well, this is the Forest of Arden»⁵ or because they exist in an internal or spiritual dimension, which is difficult to portray physically, but can be delineated verbally. The union of a playwright whose work exists primarily in language and a dramatic medium which puts a premium on action, frequently marginalising the spoken word, has never been easy, but it is an idea which has had considerable currency for over a century.

When the plays of Shakespeare first entered the new world of the moving pictures they did so at a distinct disadvantage. The words spoken by the characters are the only part of that which we publish as his plays which can be attributed even vaguely accurately to him, almost all stage directions, and the division of the plays into acts and scenes being added by later editors to aid readers. In the early cinema, however, those words could not be heard. Film makers presented a series of visual images based upon the impressions which audiences had previously absorbed from Shakespeare's plays, in short, ten minute, single reel films. These films skimmed over the surface of the best remembered moments from those plays which were well enough known to be recognisable to the audiences crowding into the new *Nickelodeons*. There the flickering images showed the murder of Julius Caesar in the Senate or Romeo and Juliet on the balcony to a popular audience, who might identify that which they were looking at as being a representation of the plays of Shakespeare.

But the silent cinema was never really silent. There was musical accompaniment, often there were live sound effects and in many cases a performer would interpret or narrate the film which the audience was watching. Beyond this, at the beginning of the Twentieth Century one of the very earliest attempts to film part of a Shakespeare play included a sound recording. Sarah Bernhardt, the legendary French actress, had played Hamlet successfully on stage for many years, and was filmed in *Le duel d'Hamlet*⁶. The dialogue and the clashing of swords were recorded onto wax cylinders to be played alongside the showing of the film. These cylinders have long been lost, and no-one today has heard them, but the project demonstrates the frustration felt by some early film makers, and reflects an aspiration to enhance the filming of Shakespeare's plays not only with words but also with sounds.

The viability of Shakespeare in the movies was debated right from the very beginnings of cinema, even by the stars employed on the films, some of whom were unsure as to whether without the words of Shakespeare a film really was a performance of Shakespeare. Dorothy Phillips played Rosalind, a role she had always wanted to play on the stage, in scenes from *As You Like It* as part of the Bluebird Photoplays film *Triumph*⁷. She expressed doubts.

One of the most disappointing things in the whole business, to me, [...] is the impracticability [of filming] the plays of Shakespeare [...] imagine most of them, divested of their poetry on the screen [...] What audience of today would tolerate a story in which a lion attacks the villain in a French forest [...] or a [shipwreck] on the coast of Bohe-

mia? [...] I doubt if you could get the "pound of flesh" incident past the censors [...] Even *Romeo and Juliet* would hardly find a hearing on the strength of the story alone⁸.

For some critics, in whose opinions Shakespeare wrote dramatic poetry to be read and studied rather than to be subjected to the compromises of production, the films were a travesty. Fiske detested the appropriation:

Nothing escapes [t]his vandalism. We have seen Shakespeare [...] and other great dramatists ruthlessly subjected to the perverted horrors of the screen [...] seized by the greasy hands of ignorance and [illegible] in mutilated form [...] the result is revolting to persons familiar with the original work and misleading to others⁹.

Others applauded the attempt to visualise Shakespeare for the screen. To critics who regarded Shakespeare as a still-present playwright, a writer of timeless drama for an ever-changing world, the assimilation of the greatest dramatist into the newest dramatic medium was right and proper. Felheim has said that for these «the union of film and Shakespeare was as natural and ordained a combination as bread and butter or life and breath»¹⁰. Those who favoured filming Shakespeare won the argument by default. Between 1899 and 1929 several hundred silent films based on Shakespeare's plays were made and released. Both Robert Hamilton Ball¹¹ and Judith Buchanan¹² have done excellent work in championing these early silent films, but it was really only with the advent of sound that the relationship between language and film could be properly discussed. It was at this point that film makers began to have choices in the ways in which they approached Shakespeare's language on screen.

In contrast to the large number of silent films based on Shakespeare's plays, sound films of Shakespeare's plays came about gradually. The earliest existing versions, the "balcony" scene from *Romeo and Juliet*, performed as part of a sketch in *The Hollywood Revue of 1929*¹³, and a scene from *Henry VI* pt III, which was included as part of *The Show of Shows*¹⁴, were short extracts sandwiched between more mainstream cinematic entertainments, being introduced as a touch of culture in between the popular entertainment. In the sketch in *The Hollywood Revue* the scene is immediately replayed in contemporary dialogue, in response to a telegram from Head Office telling them the dialogue as written is too old fashioned. The sketch in fun in itself, but hardly augured well for Shakespeare's language on screen.

This equivocal attitude to Shakespeare's language continued in the first feature length sound film based on a Shakespeare play, the Mary Pickford/Douglas Fairbanks *Taming of the Shrew*¹⁵. A large part of the play, including the episodes with Sly, the tinker, and the sub plot involving Lucentio and Bianca were jettisoned, and as well as some silent film style slapstick comedy a certain amount of anachronistic dialogue was added¹⁶. This reduced the proportion of Shakespeare's play still further. The film makers, Pickford's production com-

pany, were clearly not ready to risk undiluted Shakespearean language on the cinema-going public. The film performed in a lukewarm fashion at the box office, although critics were guardedly favourable. When "Film Daily" described it as «Shakespeare done Slapstick!» and said «much of the film looks as if Mack Sennet has revived his pie – tossing days»¹⁷ they intended it as a compliment. Pickford, whose own production company had made the film, considered it a disaster, and she described it as «My finish»¹⁸, withdrew the film and gave up acting after the experience. This meant that there was little serious appraisal of the film. It was not until the release of Warner Brother's *Midsummer Night's Dream*¹⁹, MGM's *Romeo and Juliet*²⁰ and Paul Czinner's *As You Like It*²¹ that critics really began to examine the relationship between Shakespeare and the cinema.

Allardyce Nicholl's was one of the first important studies. He examined some of the issues surrounding Shakespeare's language in the cinema, specifically in relation to Max Reinhardt's *Midsummer Night's Dream*. Here he found two main advantages which the cinema potentially holds over stage presentations, the first

that certain passages which, spoken in our vast modern theatres with their sharp separation of audience and actors, become mere pieces of rhetoric devoid of true meaning and significance were invested in the film with an intimacy and directness they lacked on the stage [...] the second [...] lay in the ease with which the cinema can present visual symbols to accompany language²².

The idea of accompanying language with visual symbols was controversial. Nicholl anticipated the counter arguments of banality and reduction of the spectator's imaginative connection with the language, and suggested that modern audiences no longer have abilities which audiences in Shakespeare's own time enjoyed:

Owing to the universal development of reading, certain faculties possessed by men of earlier ages have vanished from us. In the sixteenth century, men's minds were more acutely perceptive of values in words heard, partly because their language was a growing thing with constantly occurring new forms and strange applications of familiar words, but largely because they had to maintain a constant alertness to spoken speech²³.

He goes on to suggest that in the Twentieth Century this no longer holds true and that these vanished faculties mean that «a modern audience [...] listening to earlier verse drama, will normally require a direct stimulus to its visual imagination»²⁴. Nicholl was writing after only two sound feature films of Shakespeare's plays had been seen by audiences. The ways in which subsequent film makers have interpreted this direct stimulus, however, have varied enormously. With regard to the language it becomes apparent that there is a question which arises immediately: «[T]he first and chief and most

traditional problem of film criticism vis-à-vis Shakespeare in the cinema is one of the oldest issues: what to do about the poetry in production»²⁵. Although many more films using Shakespeare's language have been made since 1929, the controversy still, from time to time, raises its head. Blumenthal, for one, says that «there is no place in the film (in any film for that matter) for Shakespeare's poetry»²⁶. On the other hand, in an adjacent article in the same anthology Agee praises Olivier's film of *Henry V*, largely for the way in which it has used the poetry. «The one great glory of this film is this language. The greatest credit I can assign to those who made the film is that they have loved and served the language so well»²⁷.

If the language and the dependence on speech that Shakespeare's plays entail can be seen as challenges for the film maker, the medium also offers the potential to visualise many things which Shakespeare refers to but does not show. The scope for spectacle is considerable, and cinema audiences indeed expect it. In some cases the spectacle in film versions has completely changed from the portrayal of events given in Shakespeare's plays, and now forms the expectation of contemporary audiences. One example is the Battle of Agincourt. In the text of the play *Henry V* the battle is not seen, yet in the two film versions it is a climactic episode, taking a considerable amount of screen time. It is possible to argue that a battle won in large part by archers is harder to show onstage than for instance the battle of Philippi in *Julius Caesar*, of which a certain amount does take place within the play, but for many today their vision of Agincourt has been formed by Olivier's charging French knights²⁸ and the hiss of the arrows, both absent from the stage play. When Branagh made his film of the same play²⁹ he placed a similar emphasis on the battle, although his version of it was less romantic, influenced more by the Battle of Shrewsbury in Orson Welles' *Chimes at Midnight*³⁰.

Twentieth Century film makers assume that Shakespeare would have liked to have shown the Battle of Agincourt in detail. Whether this is the seizing an opportunity to fill in background and provide new perspectives or simply because, as Russell Jackson says «a large scale event can hardly be expected to take place "off screen"»³¹, for many, obviously including Olivier and Branagh, it would be unthinkable not to show the battle of Agincourt. On stage it can be different. Rather than depict the ebb and flow of the battle, with lots of *Alarums and Excursions* or *They fight*, Shakespeare himself chose to depict the battle by showing a comic episode of Pistol and a French knight instead³². He could have shown this legendary triumph from English history in many ways, but instead depicts the battle through an episode which is the opposite of our modern assumptions. He actually depicts a comic episode between two uncomprehending speakers of different languages.

Of course film makers respond to visual opportunities offered by the script. As Hitchcock said: «the cinema has seen stage directions in Shakespeare's poetry where decades of theatrical craftsmen have seen only words»³³. In some

cases the argument against spectacle is that reality falls short of Shakespeare's description. How could any real barge be as marvellous as that which Enobarbus describes in his magnificent speech?³⁴ To show such a thing would be to render it banal. In Las Vegas a barge based upon the description has been built as an entertainment venue. It is a sight which leaves the viewer speechless with its vulgarity, and in many ways epitomises the kind of concern that has been voiced by opponents.

This is not merely a matter of descriptions of objects, it covers actions as well. In *Hamlet* the death of Ophelia is described movingly by Gertrude, who enters into a scene where Laertes is talking to Claudius³⁵. In Olivier's film³⁶ the death is shown as well as being described. Jean Simmons as Ophelia is seen floating down the river, festooned with flowers, singing to herself, in an image which echoes the Millais painting³⁷, while Eileen Herlie as Gertrude describes in voiceover what the spectator is watching. It is a moment which has been frequently discussed by never imitated. Leonard calls it «a singular moment of grotesquerie»³⁸. Whether or not the reinforcement of the verbal imagery with the visual has given ammunition to those who find such pictorialisation distasteful, subsequent films of *Hamlet* have taken different approaches. While Zeffirelli³⁹ shows rather less of the picture and gives rather more of the description, Branagh⁴⁰ gives the verbal description and ends on a single close-up shot of Ophelia's drowned face, eyes open, under the water. Mundell⁴¹ only has the speech containing the description, with no visualisation, whereas Kozintsev⁴² gives only a shot of dead Ophelia floating below the surface of the water, with no speech. In the case of Ophelia's death, the literal presentation of the image together with it being described in the speech, as used by Olivier, is rather cloying, while there is a simplicity both in Mundell's and in Kozintsev's opposite representations which is powerful and eloquent. All four of the directors have responded differently to the same problem – that of whether to show the picture, which the cinema can do but the theatre cannot, or to use the speech which is very evocative, has stood alone in the theatre for four hundred years, and is after all what Shakespeare wrote.

Another example is the appearance or otherwise of the dagger in *Macbeth* (II, i). In Shakespeare's theatre this was not a dilemma. There was no way of showing this dagger on the stage of the Globe. It might be possible for some stage hand to hang a dagger on a fishing line over the balcony, somewhere behind the actor standing on the front of the thrust stage, but the likelihood of this is non-existent. In Shakespeare's theatre this was indeed «a dagger of the mind»⁴³. In the cinema it has had a varied existence. Polanski shows a special effects dagger floating in front of Macbeth⁴⁴. This looks ridiculous nowadays, not merely because audience expectations of computer-generated imagery are now much more sophisticated. The author can remember watching the film at the time of its initial run in cinemas, and the hoots of derision which greeted the appearance of the dagger. Other film makers have approached the same

image differently. In Freeston's⁴⁵ film, Macbeth is in a chapel. A window blows open, light comes in, the dagger he sees and attempts to touch is the shadow of a crucifix on the floor in front of him, and he gives the speech in a somewhat echoing voice over. The dagger is his interpretation of a real phenomenon, and the image and the speech work tolerably well in context. Welles⁴⁶ does not show a literal dagger. For him the speech, in voiceover, is accompanied by close-ups of his face, and a series of shots of out-of-focus flashes of light or shadows. It is very much a psychological interpretation. Of the three, Polanski's version, where he both gives the audience the speech and shows a visual effect of a dagger, is the least satisfactory. Although it is possible, unlike the case of the death of Ophelia no film maker as yet has shown the dagger and Macbeth's reaction to it without the speech.

There are some things which cinema can certainly achieve which the stage can only do in a limited way. The representation of twins, for example, so central to a number of the plays, can be made far more convincing on screen, where the two can be played by the same actor. Disguise, which for Shakespeare is usually a matter of convention, may conversely be more convincing in the theatre than in the context of a medium which is predicated upon a semblance of realism. But it is this semblance of realism which throws down the greatest challenge to film makers working with Shakespeare. Poetic language is difficult to carry off in a realistic setting. The more realistic the detail which surrounds the actors, the more artificial the language can sound. It is easier to find an equivalent convention for soliloquies, another feature of Shakespeare's plays which stand out in a realistic context, in that the cinema has its own conventions for revealing a character's thought to the audience, for instance in voiceovers. Although some directors, such as Olivier in *Hamlet*, have combined voice over with one or two lines spoken aloud as if overflowing from the character in the course of his or her thoughts, the stage convention of talking aloud with no-one there has proved more problematic. Throughout most of the Twentieth Century there was no naturalistic setting in which a character could talk out loud apparently to him- or herself, being ignored by any passers-by, although in a Twenty-first Century setting someone talking to him or herself in public might nowadays be assumed to be using a mobile phone in hands-free mode, and excite little curiosity.

One of the difficulties is that someone talking in blank verse does not fit into any realistic or naturalistic context. Thus many films, as well as cutting the script, attempt to downplay the poetic qualities of the language. For example, almost all of *Romeo and Juliet* rhymes, but the film versions, and most contemporary stage versions, seek to downplay rather than acknowledge this. There are film makers who see dialogue itself as the last layer in the texture of a film. «Dialogue should simply be a sound among other sounds, just something that comes out of the mouths of people whose eyes tell the story in visual terms»⁴⁷. If ordinary dialogue is in such a position in relation to pictures, then poetry

is indeed in a parlous state. Yet if one removes the language, the whole reason for filming Shakespeare becomes questionable. «The whole point about Shakespeare is his wonderful language. Making a “Shakespeare film” without Shakespeare’s language is like a silent version of *La Traviata*»⁴⁸. If one begins to cut the language, the next question to be raised is how much can be cut, yet the result still be valid as Shakespeare.

With the exception of Kenneth Branagh’s *Hamlet* which uses virtually the full Folio text from 1623 and adds some lines from the second Quarto, every film version of a Shakespeare play cuts some of the lines. This is by no means unusual. Most theatrical productions of Shakespeare’s plays also cut the text. The «two hours traffic of our stage»⁴⁹ to which the Chorus in *Romeo and Juliet* refers is only achievable by cutting the plays. In the cinema the text is almost invariably cut even further. In the preface to his screenplay for *Richard III* (1996) Ian McKellen discusses his approach to cutting the text.

mixing words and pictures the screen has its own language. So, in adapting *Richard III* I was translating. Translation is an inexact art, carrying responsibilities to respect the author’s ends, even as you wilfully tamper with the means⁵⁰.

Cut, reduced, transposed or not, McKellen, Luhrmann, Hoffman, Almereyda and others use Shakespeare’s language, as Olivier, Welles, Branagh and others have before them, but some of the most acclaimed Shakespearean films have not used Shakespeare’s language at all. Grigori Kozintsev made, in his *Hamlet* and his *King Lear*⁵¹ two of the most acclaimed film versions of Shakespeare’s plays. He used translations by Pasternak, which were at the time new, quite spare versions, far removed from the more ornate traditional translations used in the Russian theatre before him. Akira Kurosawa, with *Throne of Blood*⁵² and *Ran*⁵³ also made critically acclaimed films which used scripts which acknowledge a debt to Shakespeare but do not use a word of the original. The most recent film of this type is Sherwood Hu’s *Prince of the Himalayas*⁵⁴, which is actually far closer to *Hamlet* than any of Kurosawa’s versions of Shakespeare.

When *Prince of the Himalayas* was screened at the Rubin Institute in New York, an academic giving a talk to accompany the screening said that this was «a new and significant entry to the cannon of Shakespeare films»⁵⁵. This immediately begs several questions. 1) What is contained in the “cannon” of Shakespeare films? 2) Who decides on inclusions? 3) What makes one addition more “significant” than another? 4) What is a Shakespeare film? This is not a place to debate whether there is indeed a “cannon” of Shakespeare films, nor to discuss the criteria for inclusion or significance, but it is apposite to discuss the idea that there are “Shakespeare films”. If this is to be discussed, then some sort of definition must be approached. Not everyone accepts *Throne of Blood* as a “Shakespeare film”. Peter Brook, for one, does not.

[*Throne of Blood*] [...] is a great masterpiece, perhaps the only true masterpiece inspired by Shakespeare, but it cannot be properly considered Shakespeare because it doesn't use the text. Kurosawa follows the plot very closely, but by transposing it to the Japan of the Middle Ages and making Macbeth a Samurai he is doing another *Seven Samurai*. Where the story comes from doesn't matter; he is doing what every film-maker has always done – constructing a film from an idea and using appropriate dialogue⁵⁶.

Brook rejects Kurosawa as Shakespeare, but as well as the phrase shown above, «inspired by Shakespeare» he also says «So what may be the best Shakespearean film doesn't help us with the problems of filming Shakespeare»⁵⁷.

A *Shakespeare film* is different therefore from a *Shakespearean film*, and the difference is the use of Shakespeare's text. If this definition is used Sherwood Hu is not included as a Shakespeare film, neither is Kurosawa, and there are a number of other films which need to argue for inclusion, depending upon how much of Shakespeare's text they use. Kozintsev follows Shakespeare's story, or at least a large part of it, given that he cuts the play to half its length, and his script is a translation of Shakespeare's script, albeit into a different idiom. Given that the script would be translated into Russian anyway, it is less vital that it be translated into one Russian version rather than another. As the script is a translation of Shakespeare's text, by this definition it is a Shakespeare film. It becomes a moot point to decide upon the inclusion of *Taming of the Shrew* which cuts so much of the text and adds some extraneous material. It keeps the title, some of the lines and some of the characters, and follows one of the three plots reasonably well. This film sits right on the cusp of definition. In the end, taking into account its position as the first attempt to create a feature film based on a Shakespeare play using sound it can perhaps be afforded the benefit of the doubt, and classed, although not without reservation, as a Shakespeare film. *Chimes at Midnight* on the other hand does not use the title of a Shakespeare play, cuts and combines elements of four different plays, takes enormous liberties with Shakespeare's story lines, yet every word of it is Shakespeare. Orson Welles, its director, who does in fact use Shakespeare's language in all three of his film versions of Shakespeare, says something revealing: «I use Shakespeare's words and characters to make motion pictures. They are variations on his themes [...] It certainly could not have been written without Shakespeare, but [...] *Othello* the movie, I hope, is first and foremost a motion picture»⁵⁸. It is a Shakespeare motion picture rather than a Shakespearean motion picture.

Kenneth Branagh is the only person to have attempted to film *Love's Labour's Lost*⁵⁹, and he should be commended for that, but he cuts Shakespeare's play down to approximately a quarter of the lines, and adds songs from Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin and others. The attempt at definition becomes more problematic. It is by Branagh, usually an indication that it is genu-

ine Shakespeare, but in the case of this film it is not just Shakespeare, it is some other things too. «*Love's Labour's Lost* is about 1/3 Shakespeare, 1/3 song-and-dance, and 1/3 ribald slapstick»⁶⁰.

This film was not successful, and led to the cancellation of his three picture deal, but the cast obviously had great fun making it. Branagh had moved too far from Shakespeare for Shakespeare enthusiasts, but it was still too full of Shakespeare to find a different audience. This film has few champions, although for some, including the author of this article, it has its own charm, but it works better as a pastiche of Hollywood musicals than it does as Shakespeare, and would therefore become Shakespearean rather than Shakespeare.

If a film does not use Shakespeare's text, it may still acknowledge Shakespeare's influence. Kurosawa does this. On the other hand there are many other films which make the same claim on a more tenuous basis. A film like *She's the Man*⁶¹ is filled with Shakespearean references. Although for fear of alienating the teenagers in the multiplexes which are its target audience it does not advertise itself as a Shakespearean film, in the additional materials on the DVD the director Andy Fickman heavily emphasises the connections. The most commercially successful film ever to avow Shakespeare as its source is Kelly Asbury's *Gnomeo and Juliet*⁶², which deliberately courts comparison, which begins with a small gnome attempting to deliver Shakespeare's opening Chorus, and which entertainingly plunders Shakespeare's play, indeed several other plays by Shakespeare, as a source of puns, sight gags and parody.

Entertaining as these films may be, they are not Shakespeare. They use Shakespeare as a cultural reference point, and operate in a penumbra of Shakespearean allusion, but they do not really attempt to find a way of making Shakespeare films, within Brook's definition of films using the text. It is possible to take the recognition of reference to extremes, and to see Shakespearean allusion well beyond the point where it is intended, however. There are many internet sites⁶³, which regard *The Lion King*⁶⁴ as a version of Hamlet, but it is not. It shares an archetypal plot device with *Hamlet*, which Shakespeare took from a far earlier tradition, at least from Seneca. Ghosts demanding vengeance go back much further than *Hamlet*, just as divided lovers go back much further than *Romeo and Juliet*, but from a modern perspective we often use a reference to Shakespeare as shorthand for describing such archetypal situations. *Twilight: New Moon*⁶⁵ alludes to, and even directly quotes from *Romeo and Juliet*, but it neither a Shakespeare film nor a Shakespearean film.

Every director who uses a text by Shakespeare interprets it. There is no ideal production or definitive interpretation. This infinite variety of interpretative possibilities is one of the reasons that Shakespeare's plays are valued by artists and audiences four hundred years after they were written. Such interpretation can radically alter the representation, and even the meaning, of the text, without altering a single word. Every theatre production seeks to find some points of differentiation from every other production of the play,

some stamp of individuality. This is understandable. Any actor playing a major Shakespearean role knows that it has been played a thousand times before, and it is quite likely that some of the most discerning members of the audience, and all of the critics, will have seen a number of actors in the same role, so the actor will seek out interpretative nuance to highlight his or her personal interpretation. Directors will also seek to differentiate their vision from preceding productions and films. While some of this is a matter of context and setting, much of this happens through the ways in which the lines are interpreted. When the play is then translated into a different medium, the options for interpreting the text alter.

To give an instance of an interpretation of a simple line which goes on to have more profound implications, Polanski furnishes an example. Macbeth has a line, not usually considered vital, «Here's our chief guest»⁶⁶ as he and his wife enter a busy scene. This line is usually taken as referring to Banquo. In Polanski's film the scene takes place as preparations are underway for a banquet, to which Banquo has been invited. As part of the preparation, a bear in a cage has been brought in, to be baited by dogs later as part of the entertainment. Macbeth delivers the line as a reference to the bear, as does Lady Macbeth her following lines «If he had been forgotten, It had been a gap in our great feast»⁶⁷. The utterance, which in its more conventional setting can carry a degree of irony, in that the audience knows at this point that Macbeth is planning the death of Banquo, appears to have been turned into a light throwaway line, but while this appears to be merely a piece of banter when it takes place, the image persists. At the end of the banquet the torn corpse of the bear is dragged out, leaving a bloody trail on the floor. The image reverberates later, when Macbeth says «They have tied me to a stake: I cannot fly, But, bear-like, I must fight the course»⁶⁸. The original line about the chief guest, usually taken to refer to Banquo, has instead become entwined with Macbeth, and the fate of the bear the audience has already seen presages the fate which awaits him.

While this example shows a way in which the visual image can give new and recurring resonances to a line, it is something which of necessity has to be used sparingly. The most important scenes in Shakespeare are usually resolved by language. A particularly telling instance is the scene in *Coriolanus*⁶⁹, where the eponymous figure is leading the Volscians to the gates of Rome, and is deaf to all pleas for mercy. His wife, his mother, his son, and another lady come to him in the Volscian camp to beg him to turn away from destroying the city which has spurned and banished him, yet which gave him his birth. This is perhaps an archetypal Shakespeare scene, where people begin in a seemingly irreconcilable situation, and by using language the scene is resolved. It is also the sort of scene which conventional wisdom would suggest does least to recommend itself to a film maker. In Ralph Fiennes' film⁷⁰ the context has been firmly set in the Balkans in the present time. The film was so strongly marketed as an action film that a group of the author's students who went to

see the film were asked if they were aware that the film was actually a version of a Shakespeare play. Apparently groups of young men, who had been drawn in by the trailer showing modern day combat, were demanding their money back when the cast began talking in blank verse. Yet Fiennes' film is definitely a Shakespeare film. The tanks, the AK-47s, the RPGs and the television news broadcasts notwithstanding, Fiennes has made a film which uses, respects and values Shakespeare's language.

The setting for this scene in the film is a warehouse. There is a crowd of men in combat fatigues on all sides. His family come in and Fiennes, as Coriolanus, sits in a chair to listen to them. There is no mystery about this scene. There is no clever exploitation of the language of film. The scene is played absolutely straight, and relies solely upon the delivery of the language. Vanessa Redgrave's performance as Volumnia is modulated perfectly for the camera, and the ability of the camera to move into close-up gives all of the opportunities for intimacy and directness which Nicholl talked about⁷¹. In many stage productions in large theatres this scene takes on an operatic quality, which could be catastrophic in film, but Redgrave and Fiennes play the scene with great subtlety where it is needed, and the huge emotions running throughout are pitched at the right level for the size of the frame, which is the essence of film acting.

Fiennes' film as a whole is not entirely successful, but this scene is played magnificently, as an example of just how effective Shakespeare's language can be in the cinema. The setting disappears, the incongruities of characters in modern dress speaking in blank verse become irrelevant. The delivery of a magnificent scene, which depends first and foremost on the delivery of Shakespeare's words, works as well in the cinema as it ever has in the theatre. There is no visual distraction from the words, the only camera movements are to follow the dialogue and to look into the faces of the characters for their reactions. This is a scene which could not be replicated in some other more "cinematic" way. There is no non-verbal visual equivalent which could achieve the same effect. This scene, which consists almost solely of people talking, is an immensely powerful piece of cinema.

When cinema began, spoken language was excluded. The movies have tended to apologise for language ever since. Yet there are many films where the climax or the resolution of the film depends upon a speech, or upon a scene of extended dialogue. Whether Charlie Chaplin's speech at the end of *The Great Dictator*⁷², Spencer Tracy in *Guess who's Coming to Dinner?*⁷³, Al Pacino in *Any Given Sunday*⁷⁴ or Laurence Olivier before Agincourt in *Henry V*⁷⁵, some of the most powerful moments in cinema have come from the unadorned use of language. These, and many more, demonstrate that there is nothing intrinsically un-cinematic about using language. If directors and actors were prepared to trust Shakespeare's language more, and to use the camera to explore the performance rather than the setting, perhaps Shakespeare's language could be seen as an asset, rather than an obstacle for film makers to overcome.

Notes

1. G. Mast, M. Cohen (eds.), *Film Image and Film Language*, in Idd., *Film Theory and Criticism*, 3rd edition, Oxford University Press, Oxford 1985, p. 79.
2. E. Kazan, *A Life*, Pan Books, London 1988, p. 403.
3. *Ibid.*
4. S. Field, *The Definitive Guide to Screenwriting*, Ebury Press, London 2003, p. 21.
5. W. Shakespeare, *As You Like It*, II, iv, 15.
6. *Le duel d'Hamlet*, directed by Clément Maurice (Phono-Cinema-Theatre, 1900).
7. *Triumph*, directed by Joe De Grasse (Bluebird Photoplays, 1917).
8. D. Phillips, *Dorothy Plays Rosalind*, in "Moving Picture Weekly", vol. 5, n. 1, 18 August 1917, p. 20.
9. H. G. Fiske, *The Unspeakable Photoplay*, in "The Educational Screen", vol. 1, n. 6, June 1922, p. 173.
10. M. Felheim, *Criticism and the Films of Shakespeare's Plays*, in "Comparative Drama", vol. 9, n. 2, 1975, p. 147.
11. R. H. Ball, *Shakespeare on Silent Film: A Strange Eventful History*, Allen and Unwin, London 1968.
12. J. Buchanan, *Shakespeare on Silent Film: an Excellent Dumb Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.
13. *The Hollywood Revue of 1929*, directed by Charles Reisner (MGM, 1929).
14. *The Show of Shows*, directed by John G. Adolphi (Warner Bros., 1929).
15. *The Taming of the Shrew*, directed by Samuel L. Taylor (Elton Corporation/Pickford Corporation, 1929).
16. There is a persistent myth that the film includes the hubristic credit «additional dialogue by Samuel L. Taylor». Although this is widely believed, neither Robert Hamilton Ball (1968) nor Kenneth Rothwell (2007), who made considerable effort to track this down, found any trace that it had in fact existed.
17. *The Taming of the Shrew*, in "Film Daily", 8 December 1929, p. 8.
18. Mary Pickford, quoted in K. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 28.
19. *A Midsummer Night's Dream*, directed by Max Reinhardt (Warner Bros., 1935).
20. *Romeo and Juliet*, directed by George Cukor (MGM, 1936).
21. *As You Like It*, directed by Paul Czinner (Inter-Allied, 1936).
22. A. Nicholl, *Film and Theatre*, Thomas Y. Crowell Company, New York 1936, p. 178.
23. Ivi, p. 179.
24. Ivi, pp. 179-80.
25. Felheim, *Criticism and the Films of Shakespeare's Plays*, cit., p. 147.
26. J. Blumenthal, *Macbeth into Throne of Blood*, in Mast, Cohen, *Film Theory and Criticism*, cit., p. 349.
27. J. Agee, *Henry V*, in Mast, Cohen, *Film Theory and Criticism*, cit., p. 333.
28. *Henry V*, directed by Laurence Olivier (Two Cities Films, 1944).
29. *Henry V*, directed by Kenneth Branagh (Renaissance Films, 1989).
30. *Chimes at Midnight*, directed by Orson Welles (Alpine Films/Internacional films, 1965).
31. R. Jackson, *From Play-Script to Screenplay*, in Id. (ed.), *A Cambridge Companion to Shakespeare on Screen*, 1st edition, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 15-34, p. 29.
32. Shakespeare, *Henry V*, IV, iv.
33. A. Hitchcock, quoted in Jackson (ed.), *A Cambridge Companion to Shakespeare on Screen*, cit., p. 31.
34. Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, II, ii, 198-226.
35. Shakespeare, *Hamlet*, IV, vii.
36. *Hamlet*, directed by Laurence Olivier (Two Cities Films, 1948).
37. J. E. Millais, *Ophelia*, painting, 1851-1852.

38. K. P. Leonard, *Shakespeare, Madness and Music: Scoring Insanity in Cinematic Adaptations*, Scarecrow Press, Lanham, MD 2009, p. 47.
39. *Hamlet*, directed by Franco Zeffirelli (Canal +/ Carolco pictures/Icon Entertainment, 1990).
40. *Hamlet*, directed by Kenneth Branagh (Castle Rock Entertainment/Turner Pictures (1)/ Fishmonger Films, 1996).
41. *Hamlet*, directed by Mike Mundell (Lamancha Productions, 2003).
42. *Hamlet*, directed by Grigori Kozintsev (Lenfilm Studios, 1964).
43. Shakespeare, *Macbeth*, II, ii, 38.
44. *The Tragedy of Macbeth*, directed by Roman Polanski (Caliban Films/ Playboy Productions, 1971).
45. *Macbeth*, directed by Jeremy Freeston (Cromwell Productions/Grampian Television/ Lamancha Productions, 1997).
46. *Macbeth*, directed by Orson Welles (Mercury Productions, 1948).
47. Alfred Hitchcock, quoted Charlie Boroughs, *5 ways movies replace dialogue, Raindance* (available <http://www.raindance.org/5-ways-movies-replace-dialogue/>, last accessed April 4th, 2013).
48. Arcanus, no date given (available <http://mubi.com/topics/if-you-were-to-adapt-a-shakespearean-play-would-you-use-the-original-language>, last accessed April 2013).
49. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I, I, 12.
50. I. McKellen, *William Shakespeare's Richard III*, Transworld Publishers, London 1996, p. 15.
51. *Korol Lir*, directed by Grigori Kozintsev (Lenfilm Studios, 1971).
52. *Komunosu-jo*, directed by Akira Kurosawa (Toho company/Kurosawa Productions, 1957).
53. *Ran*, directed by Akira Kurosawa (Greenwich film productions/Herald Ace/Nippon Herald Films, 1985).
54. *Ximalaya Wangzi*, directed by Sherwood Hu (Hus Entertainment/Shanghai Film Studios, 2006).
55. Patricia Lennox (available <http://www.rmanyc.org/pages/load/284>, last accessed April 23rd 2013).
56. Peter Brook, quoted in G. Reeves, *Finding Shakespeare on Film: From an Interview with Peter Brook*, in "The Tulane Drama Review", vol. 11, n. 1, Fall, 2006, p. 117.
57. *Ibid.*
58. Orson Welles, quoted in J. McBride, *Orson Welles*, Secker and Warburg, New York 1972, p. 109.
59. *Love's Labour's Lost*, directed by Kenneth Branagh (Pathé Pictures International/Intemedia Films/Arts Council of England, 2000).
60. J. Berardinelli, *Reelreviews*, 2012 (available http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifier=1308, last accessed April 2013).
61. *She's the Man*, directed by Andy Fickman, DVD (Dreamworks Pictures, 2006).
62. *Gnomeo and Juliet*, directed by Kelly Asbury (Touchstone Pictures/Rocket Pictures/Arc Productions, 2011).
63. Takaobserver, *The Lion King Source* – http://www.animationsource.org/lion_king/en/articles/Shakespeare_in_the_Lion_King/94323.html&id_film=13 – last accessed 4th April 2013, for example.
64. *The Lion King*, directed by Roger Allers and Rob Minkoff (Walt Disney Pictures, 1994).
65. *The Twilight Saga: New Moon*, directed by Chris Weitz (Temple Hill Entertainment/ Maverick Films/Imprint entertainment, 2009).
66. Shakespeare, *Macbeth*, III, i, 10.
67. Ivi, III, i, 11-12.
68. Ivi, v, vii, 1-2.
69. W. Shakespeare, *Coriolanus*, v, iii.
70. *Coriolanus*, directed by Ralph Fiennes (Hermetof Pictures/Magna films/Icon entertainment, 2011).

71. Nicholl, *Film and Theatre*, cit., p. 178.
72. *The Great Dictator*, directed by Charlie Chaplin (Charles Chaplin Productions, 1940).
73. *Guess Who's Coming to Dinner?*, directed by Stanley Kramer (Columbia/Sunset Gower studios, 1967).
74. *Any Given Sunday*, directed by Oliver Stone (Warner Bros./Ixtlan/Donner's Company, 2000).
75. *Henry V*, directed by Laurence Olivier (Two Cities Films, 1944).

«Music to Hear...»:
da Shakespeare a Stravinsky¹
di Manfred Pfister

Abstract

Two of Shakespeare's sonnets, 8 and 128, stage an intermedial dialogue between music and poetry. This has challenged a number of modern composers to respond with their own art, among them Igor Stravinsky with a so far rather neglected musical version of *Music to hear*, which is at the centre of this paper.

I

Per quanto il nome italiano possa alludere a canto e canzone, il sonetto ai tempi di Shakespeare non è mai stato associato alla musica o al canto. Delle migliaia di sonetti scritti in quel periodo esiste solo un esiguo numero di rese musicali e dei 154 sonetti di Shakespeare, pubblicati per la prima volta nel 1609, neanche uno è stato messo in musica da un compositore contemporaneo – almeno per quanto se ne sa fino ad oggi². Possiamo solo ipotizzarne i motivi. Una prima causa potrebbe risiedere nel fatto che per la maggior parte i sonetti di Shakespeare sono dal punto di vista semantico troppo complessi e densi, per essere facilmente accessibili e comprensibili se messi in musica. Un'altra ragione plausibile è che la struttura del sonetto di tre quartine rigidamente in rima e il distico finale mal si adattano alle due maggiori forme elisabettiane di musica vocale secolare, ossia al madrigale corale composto di testi in stanze e l'*aria* solista basata su versi di varia lunghezza con rima irregolare o senza rima³. Dunque, se anche nell'inglese elisabettiano *sonetto* e *canzone* erano usati frequentemente come sinonimi – segnatamente nella raccolta in versi di John Donne *Songs and Sonnets*, la quale non contiene neanche un solo sonetto nel vero senso della parola – il matrimonio tra sonetto e canzone attraverso la resa musicale di un sonetto shakespeariano verrà celebrato in realtà solo tre secoli più tardi.

Nel primo di questi tre secoli i sonetti erano caduti nell'oblio e dopo la loro ri-scoperta ed assunzione alle vette canoniche della *Weltliteratur* nel primo Ottocento continuarono ancora per un secolo ad essere ignorati dai più

autorevoli compositori di *Lieder*⁴, prima che i compositori moderni cominciassero a occuparsene⁵.

La Russia dette inizio al processo prima dell'Inghilterra o di altre culture europee più vicine all'Inghilterra⁶. Tra i primi, a quanto se ne sa finora, è stato Aleksandr Glazunov, che nel 1916 ha messo tempestivamente in musica il sonetto 66, «Tired with all these, for restful death I cry» (Stanco di tutto questo, invoco la riposante morte)⁷ che lamenta l'oppressione e gli abusi della politica. Si sono poi succeduti altri compositori russi: Dmitrij Šostakovič nel 1946 con una nuova versione del sonetto 66, Dmitrij Kabalevskij con un breve ciclo, *Ten Shakespeare Sonnets* (1953-1955), e Igor Stravinsky, che in America ha lavorato sul testo originale inglese del sonetto 8, eseguito per la prima volta nel 1954.

Tuttavia all'epoca della sua fioritura il sonetto elisabettiano e shakespeariano è rimasto chiuso nella sua struttura letteraria, rigidamente intessuta e compatta, anche se aperta e volta al contatto con le arti sorelle – la pittura, la musica e il teatro – alle quali ricorreva con descrizioni visivamente suggestive, musicalità delle assonanze del suo *soundscape* di allitterazioni e rime, teatralità di discorsi e gesti appassionati⁸.

Più raramente, ma in questi casi con maggiore forza, il sonetto shakespeariano ha stabilito una relazione con le altre arti a livello tematico, inserendo il disegno o la pittura, la canzone o la musica strumentale, la recitazione o l'arte della scena come parti dello scenario erotico. Questi momenti di interazione tra le arti sono sparsi qua e là nel canzoniere shakespeariano: tra questi sorprendono due casi di messa in scena dell'arte sorella della musica in due sonetti dedicati al tema della musica e imperniati su *performances* musicali: i sonetti 8 e 128⁹.

Sonetto 8

Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy.
Why lov'st thou that which thou receiv'st not gladly,
Or else receiv'st with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tunèd sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou should'st bear.
Mark how one string, sweet husband to another,
Strikes each in each by mutual ordering;
Resembling sire, and child, and happy mother,
Who all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee: "Thou single wilt prove none".

Sonetto 128

How oft, when thou, my music, music play'st
Upon that blessèd wood whose motion sounds

With thy sweet fingers when thou gently sway'st
 The wiry concord that mine ear confounds,
 Do I envy those jacks that nimble leap
 To kiss the tender inward of thy hand,
 Whilst my poor lips, which should that harvest reap,
 At the wood's boldness by thee blushing stand.
 To be so tickled, they would change their state
 And situation with those dancing chips
 O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
 Making dead wood more blest than living lips.
 Since saucy jacks so happy are in this,
 Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Il primo, «Music to hear, why hear'st thou music sadly», fa parte di una sequenza di 17 sonetti – i cosiddetti “sonetti matrimoniali” – che cercano di persuadere un giovane e affascinante aristocratico a sposarsi e generare un figlio. Il secondo, «How oft, when thou, my music, music play'st», si trova immediatamente dopo la grande svolta tematica dai sonetti rivolti al Bel Giovane, che forma la maggior parte dell'intero ciclo, alla seconda parte più breve (sonetti 127-154), che parla di un oggetto del desiderio opposto, una dama – la “dark lady”, la “dama bruna” della critica vittoriana – che non pretende un culto platonico, ma offre il piacere dei sensi.

I due sonetti sulla musica occupano strutturalmente posizioni simili all'interno del canzoniere; la loro stretta relazione è segnalata da una serie di inequivocabili corrispondenze e contrasti. Innanzitutto, si aprono entrambi con la parola “music” che echeggia nei primi versi con una figura retorica sorprendente e ineludibile: il chiasmo di «*Music to hear, why hear'st thou music sadly*» nel sonetto 8 e la *geminatio* o *antistasis* di «*How oft, when thou, my music, music play'st*» nel sonetto 128. Ciò che rafforza l'eco tra le due parti del canzoniere è che nei due sonetti la parola “musica” si riferisce in prima istanza all'amato destinatario: lui, il suono della sua voce, è “music to hear” e lei, “my music”, è musica fatta persona. Solo successivamente i due sonetti si rivolgono alla musica e entrambi usano come principale modello la musica strumentale, non vocale: la musica del liuto o un consort di viole nel sonetto 8 e la musica da tastiera di un virginal nel sonetto 128.

Al di là di queste significative somiglianze, i due sonetti usano la musica per scopi molto diversi. Il sonetto 128 presenta una vivace scena di maniera, in cui l'amante guarda la sua dama suonare il virginal. Lo scenario romantico include un classico *topos* della poesia erotica: la gelosa identificazione dell'amante con un oggetto prossimo alle zone erogene del corpo dell'amata – il passerotto che mordicchia le sue labbra e si annida sul suo seno nei *Carmina* di Catullo, la pulce dell'eponima lirica di John Donne, il guanto di Giulietta in *Romeo and Juliet* (2.1.67 s.) oppure uno strumento musicale più vicino al tema del sonetto di Shakespeare, come la viola cinta con amore dall'amante che ne

solletica le corde nel III atto, III scena della commedia di Ben Jonson *Every Man out of His Humour* (1600)¹⁰. Shakespeare a questo tradizionale *conchetto* aggiunge una brillante novità: l'amante che invidia i tasti del virginale, quei "salterelli" agili e sfacciati, il loro tenero contatto con il palmo eroticamente accogliente e seducente della mano della donna e elabora il *conchetto* con ingegnosa leggerezza nelle tre quartine e nel distico di chiusura.

Qui non è tanto la musica quanto il suo esecutore e l'esecuzione di lei a essere erotizzati. Dunque non si tratta di una trattazione seria di filosofia della musica, del suo potere di suscitare o esprimere emozioni o di simbolizzare più vaste armonie, bensì di una scanzonata celebrazione catulliana o ovidiana della musica come stimolante del piacere dei sensi e parte del gioco erotico del corteggiamento e della conquista.

Molto diverso è il sonetto 8: non racconta una storia né presenta una scena, ma sviluppa un argomento per persuadere il destinatario, il bel giovane, ad abbandonare la sua condizione di celibe, sposarsi e generare un figlio. Sotto questo aspetto è in linea con i sette sonetti precedenti e in realtà con tutti i sonetti matrimoniali, che insistono sulla stessa nota, variando solo i motivi a sostegno dell'argomentazione: il tempo che fin troppo presto distruggerà la sua bellezza, a meno che non la trasmetta a un erede; la legge di natura che esige una continua riproduzione; la perfezione come ideale platonico che deve manifestarsi in sempre nuove materializzazioni; la responsabilità familiare e sociale che impone ad un uomo dotato di status, ricchezza e bellezza di trasformare uno sterile narcisismo in una condivisione e riproduzione generose; infine l'esigenza di lasciare una immagine della sua perfezione, per confermare – oltre la durata della sua vita – la bellezza celebrata dal poeta. Il sonetto 8 allude a tutti questi temi, ma se ne distacca adottando un elaborato modello allegorico: la musica e la sua «true concord of well-tuned sounds» (5). Anche questo, come il motivo della *performance* erotizzata del sonetto 128, rimanda a un *topos*, in questo caso un *conchetto* usato poco tempo prima nell'*Arcadia* di Sir Philip Sidney (1590). Nel libro III, capitolo V di questo romanzo cortese in prosa, la cattiva Cecropia cerca di convincere Philoclea a sposare suo figlio. Il suo lungo discorso fornisce a Shakespeare una serie di immagini e argomenti per i sonetti matrimoniali, tra questi, con particolare rilevanza per il sonetto 8, la musica d'insieme come convincente metafora della superiorità della vita coniugale sul solitario celibato: «And is a solitary life as good as this? Then can one string make as good music as a consort»¹¹.

Tra i lettori contemporanei ce ne fu almeno uno a riconoscere che l'argomento in favore del matrimonio e della procreazione si fondava in questo caso su un'apologia e un encomio della musica – «In laudem Music[a]e et opprobrium Contemptorii eiusdom», come recita il titolo che diede al sonetto nel suo anonimo manoscritto di poesia miscellanea, ora alla British Library (MS Add. 15226)¹². È un dato di per sé significativo ritrovare questo e l'altro sonetto sulla musica, il 128, in queste raccolte. Come John Kerrigan, recente editore

di *The Sonnets*, ha scritto: «It is no accident that the two sonnets dealing with music should have found their way into miscellanies – read, as they were, in gentle and aristocratic households, where poetry offered entertainment on the same footing as performance on the lute or viols»¹³. Né può essere un caso, mi affretto a dire, che compositori moderni si siano sentiti particolarmente attratti da quei sonetti che parlano della loro arte e offrono alla musica una sfida verso la contaminazione delle arti: un sonetto sulla musica messo in musica. In realtà, i dieci arrangiamenti musicali del sonetto 8, che abbiamo scoperto, sono superati in numero solo dalle 23 versioni in musica del sonetto 18, quello che da sempre è stato il più popolare: «Shall I compare thee to a summer's day», e le dodici versioni del sonetto 66 con la sua particolare emergenza politica¹⁴. Tra i musicisti che si sono misurati con Shakespeare ci sono sia cantautori, come la *chansonnière* francese Nora Krief, come anche compositori classici quali Dmitrij Kabalevskij, Paul Dessau e Igor Stravinsky.

Perché Stravinsky sentì il bisogno di rivolgersi ai sonetti di Shakespeare e in particolare a questo sonetto? Dopo tutto, le sue *Three Songs from William Shakespeare*, composte nel 1953 ed eseguite per la prima volta l'8 marzo 1954 a Los Angeles in uno dei “Concert Evenings on the Roof” che si apriva con il sonetto 8¹⁵, furono le prime canzoni dopo le *Four Russian Songs* del 1919 ed era stato solo con *The Rake's Progress* su un libretto inglese di W. H. Auden e Chester Kallman nel 1951 e con la (sua) *Cantata* (1951-52) che l'esule russo, cittadino americano dal 1946, si era avvalso di testi inglesi prima dei *Three Songs*. Aver approfondito il nuovo filone creativo con *Three Songs from William Shakespeare*, simbolo della poesia inglese, può essere considerato un gesto di omaggio alla cultura di adozione, quasi un *rite de passage* verso la naturalizzazione nel mondo anglosassone: Stravinsky costruisce infatti un ponte fra la tradizione russa delle rese musicali dei sonetti di Shakespeare, che risale a Glazunov nel primo Novecento, e il nuovo contesto culturale americano. Non suscita pertanto stupore che dedichi sia la *Cantata* che le *Three Songs* a istituzioni musicali americane, la “Los Angeles (Chamber) Symphony Society” e la concert society “Evenings on the Roof” di Peter Yates e Robert Craft. Tuttavia, indubbiamente, è stato W. H. Auden a condurlo verso la poesia di Shakespeare. Le tre canzoni – il sonetto e le due canzoni tratte dai drammi, *Full fadom five* da *The Tempest* (I, ii) e *When Daisies pied* da *Love's Labour's Lost* (V, ii), intrise di riferimenti alla musica, alla canzone e al suono – si trovano nel secondo volume dell'antologia in cinque volumi di *Poets of the English Language* (1950) di W. H. Auden e Norman Holmes Pearson. Il sonetto 8 apre una sezione, che ha inizio con una breve sequenza di venticinque sonetti. E che Stravinsky abbia tratto i suoi testi da questa fonte è dimostrabile dal fatto che segue la dizione arcaica delle versioni adottate nell'antologia di Auden, ma diventa una certezza, se si rileva che il compositore ha persino riprodotto un errore di stampa della sua fonte, «Sings this *for* thee» invece del più intenso «Sings this *to* thee» nel verso finale dell'originale¹⁶.

II

Il sonetto 8 non è affatto facile, né di comprensione immediata. Le difficoltà cominciano già con la prima metà del primo verso, che Stravinsky usa come titolo del suo incipit: *Musick to heare*. Con quanta facilità si possa fraintendere lo dimostra la parafrasi proposta in *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971* di Kirchmeyer, in cui leggiamo:

Das inhaltlich schwer nachzuerzählende Liebesgedicht [...] wird mit der rhetorischen Frage eröffnet, wie eine dem Ohr zugeneigte Musik schmerzen könne.

[Questa lirica d'amore il cui contenuto è difficile da parafrasare – è vero! – si apre con la domanda retorica su come sia possibile che una musica gradita all'orecchio possa causare dolore]¹⁷.

Si tratta di una traduzione deviante ed è auspicabile che i compositori capiscano i testi che mettono in musica meglio dei musicologi che chiosano le loro opere. Ebbene: “Music to hear” è un vocativo diretto all'amico amato, come a persona la cui voce e il cui fascino personali sono attraenti e armoniosi come la musica. Così nel sonetto 128, il destinatario viene identificato con la musica proprio nel primo verso. E non si tratta di una domanda retorica, bensì di una vera domanda che ci presenta subito un paradosso: come può qualcuno così musicale essere rattristato dalla musica o ascoltarla con spirito greve, con rammarico o addirittura controvoglia?

Questo paradosso domina tutta la prima quartina e, con altri correlati, si estende alle parti successive del sonetto, fino al paradosso finale del distico di chiusura che gioca con le opposizioni tra “molti” e “uno”, tra “solo” e “nessuno”. Il paradosso è una forma di discorso brillante e acuto piuttosto che appassionato, ma la passione espressa nel sonetto si manifesta tanto nell'appello diretto al giovane, drammatico ed emotivamente carico, quanto nel «picchiar su»¹⁸ – per usare l'espressione del re in *Richard II* (5.5.5) – metafore e allegorie paradossali con appassionata intensità per sostenere una tesi particolare. I primi quattro versi della prima quartina ci immettono in un ritmo altalenante di opposizioni: «Music to hear, – why hear'st thou music sadly»; «Sweets with sweets war not, – joy delights in joy»; «Why lov'st thou that – which thou receiv'st not gladly»; «Or else receiv'st with pleasure – thine annoy»¹⁹. Questi paradossi iniziali alludono all'atteggiamento verso la musica di chi ascolta e suggeriscono un'estetica della ricezione musicale che associa la musica alla malinconia. Robert Burton dedica all'argomento un intero capitolo in *Anatomy of Melancholy* del 1621, *La musica come rimedio* (IV,v,ii, 3). Eppure, come afferma alla fine del capitolo, la musica non è solo un rimedio alla malinconia, ma stimola i languori della tristezza: «Molti si immalinconiscono ascoltando la musica, ma la malinconia che causa la musica è gradevole»²⁰.

Shakespeare conosceva questo tipo di piacere provocato dalla musica: Jacques in *As You Like It* chiede una canzone perché egli «can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs» (2.5.12)²¹ e Jessica in *The Merchant of Venice* commenta la musica di un consort strumentale che pervade la notte illuminata dalla luna: «I am never merry when I hear sweet music» (5.1.69)²². Questo rende il destinatario del sonetto uno di quei *dandies* malinconici alla moda, che frequentavano la scena sociale e teatrale elisabettiana e che furono immortalati dall'arte pittorica di Nicholas Hilliard nel ritratto in miniatura di un *Young Man Amongst Roses* (1588 circa) – bello, elegante e raffinato, innamorato di sé, un po' *blasé*, dedito al culto del suo *ennui* come grado più raffinato del piacere.

Tuttavia, questa piacevole malinconia non è l'unica cosa che la musica gli comunica. C'è qualcos'altro che viene rivelato nelle due quartine successive, che passano dai paradossi sull'atteggiamento del destinatario verso la musica ai paradossi della musica stessa. La musica con la sua «true concord of well-tunèd sounds» (5) ha una lezione da insegnargli: l'armonia che affiora dallo scambio dei vari strumenti di un *consort* di viole, le risonanze e gli accordi tra le corde di un singolo liuto o di una viola (9-10) sono presentate per rimproverargli la sua vita monadica, autoreferenziale e narcisistica. L'estetica di *e pluribus unum* risale a una lunga tradizione platonica di teoria musicale, in cui il «mutual ordering» (10) dei suoni nelle composizioni musicali si fonda sulle armonie

FIGURA 1
Nicholas Hilliard, ritratto



e sui sistemi più ampi della matematica, dell'etica, della vita familiare e sociale, della natura, della politica, della metafisica, dell'astronomia e dell'intero cosmo e a loro volta ne fornisce un modello. *Orchestra, or a Poem of Dancing* di Sir John Davies aveva di recente, nel 1596, sintetizzato l'analogia musicale tra micro e macrocosmo come parte centrale di quella che i critici hanno chiamato "Elizabethan World Picture", la rappresentazione del mondo elisabettiano²³, e Shakespeare stesso, nell'ultima scena di *Merchant of Venice* (5.1.53-88), amplia i musicali «touches of sweet harmony» (57) che si espandono sulla laguna fino a inglobare sia l'ordine interiore che quello sociale dell'uomo, sia l'ordine della natura che la musica supralunare delle sfere. In questa visione platonica, la musica e la danza diventano allegorie dell'amore che unisce nel matrimonio e, nello stesso tempo, il matrimonio diventa un'allegoria della musica. Così anche nel nostro sonetto la *laus musicae* allegoricamente loda l'amore e lo promuove e simultaneamente la musica diventa l'allegoria delle «unions married» (6) di «sweet husband to another» (9) nel «mutual ordering» (10), nell'ordine reciproco dell'amore nel matrimonio. Questa allegoria ha al centro "one string", l'unica corda sottolineata da chi parla all'inizio della terza quartina con un esplicito «Mark!», «Guarda!».

L'esatto riferimento musicale o musicologico di questo *conchetto* volutamente ingegnoso non è, tuttavia, inequivocabilmente chiaro; John Kerrigan, che ha di recente curato *The Sonnets*, lo definisce senza mezzi termini «oscuro»²⁴. Si riferisce alla risonanza che una corda genera sulle corde vicine? È la lettura suggerita da G. Blakemore Evans nella sua New Cambridge edition, che parafrasa come segue:

Observe how one (lute?) string, performing as a kind ("sweet"; musically, "well-tuned") husband (compare "sire" [11]) in relation to another string (compare "mother" [11]), when struck produces each through the other a reciprocally ("mutually") harmonious resonance, which, spreading to a third string (a "child" [11], reduces all three to one harmony).

E rafforza questa lettura attraverso una citazione da *The Virtuous Octavia*, dramma contemporaneo di Samuel Brandon:

When anyone doth strike a tuned string,
The rest, which with the same in concord be,
Will shew a motion to that senceless thing;
When all the other neither stirre nor play²⁵.

Oppure la "one chord" potrebbe riferirsi in realtà ad un "monocordo", strumento con un'unica corda usato fin da Pitagora e Euclide e da Guido d'Arezzo per dimostrare l'ordine matematico e le proporzioni – «the mutual ordering» nelle parole del nostro sonetto – che soggiacciono agli intervalli musicali, oppure per determinare come una regola, come un "canone", la consonanza delle

FIGURA 2
Anon., Guido e Teodaldo d'Arezzo



corde impiegata nella performance del brano musicale²⁶. La FIG. 2, del XII secolo di Guido d'Arezzo, spiega gli usi del monocordo al suo vescovo Teodaldo d'Arezzo²⁷.

Non dobbiamo scegliere tra le due letture. Possono coesistere perché offrono la stessa lezione al giovane: «Du mußt Dein Leben ändern!» – Devi rinunciare al celibato e integrarti nelle armonie e negli ordini più ampi della famiglia, della società, del cosmo, suggerite dalle metafore musicali. Quello che il giovane deve imparare sono «the parts that [he] should [...] bear» (le parti che dovrete distinguere, v. 8) – *nota bene* non la *singola* parte del celibe innamorato di sé che ha recitato fino a quel momento, ma le “parti” al plurale²⁸. E “parti” è una parola che nel contesto della allegoria della reciprocità dell’amore e della musica abbraccia entrambe le dimensioni: sia le “parti” che un musicista esegue che le “parti” o i talenti, a lui offerti dalla natura o da un’eredità, che è tenuto a trasferire a suo figlio, come pure le sue “parti sessuali” e le “parti” che deve impersonare nella vita sociale, quelle di uomo, aristocratico, marito, e padre. È a questo punto che il sonetto 8 si ricongiunge alla tematica degli altri sonetti matrimoniali. Tuttavia, mentre in quelli lo scopo è esortare a produrre un erede, qui l’appello alla procreazione è preceduto dall’appello a stabilire un’unione d’amore, ritardata fino all’ultima quartina e al distico finale. Questo nuovo inizio è segnato dal passaggio improvviso dall’indicativo all’imperativo e dall’enfatico deittico «Mark! / Guarda!» all’inizio della terza quartina; è in

questa quartina che il duo dell'uomo e della donna innamorati si estende a un trio che include «sire, and child, and happy mother / padre, e figlio, e lieta madre» (11).

Il sonetto termina con un crescendo di paradossi: l'unisono delle tre voci unite in un'unica melodia (12), il loro «speechless song» (13), cantato da molti all'unisono, e infine il più azzardato dei paradossi, il messaggio che gli invia la musica: «Thou single wilt prove none» (14), che ingegnosamente traduce un proverbio derivato da un assioma aristotelico a suo svantaggio: «Uno non è un numero». Questo ultimo mezzo verso, che avverte il giovane che sarà una nullità se non riuscirà a stabilire un legame matrimoniale e a trasmettere le sue doti alla progenie, riassume e conclude l'argomento con concisione epigrammatica. E questo senso di chiusura è ulteriormente rafforzato dal ri-congiungimento dei due *Leitmotive* lessicali che risuonano come quasi omofoni per tutto il sonetto: “sing”, “song” and “single”; “not”, “note”, “one” and “none”.

III

Torniamo ora a Stravinsky per osservare come risponde al sonetto 8 di Shakespeare nel suo adattamento musicale²⁹. Non essendo un musicologo le mie osservazioni saranno naturalmente limitate e espresse in termini poco tecnici. Né pretendo che un compositore come Stravinsky si sentisse – o avrebbe dovuto sentirsi – in dovere di interpretare con la musica e nella sua musica il sonetto nel modo in cui io personalmente ho tentato di fare con gli strumenti ermeneutici dello studioso e critico letterario. Prima di tutto, confesso di non sapere pressoché nulla della sensibilità testuale di Stravinsky, della sua attenzione al testo e alle sue sottili sfumature spesso ambigue e ambivalenti. A questo riguardo, mi trovo nella posizione di W. H. Auden, che non solo si sentì onorato, ma anche preoccupato quando Stravinsky lo invitò a scrivere il libretto per *The Rake's Progress*, «avendo sentito [...] che Stravinsky aveva detto più di una volta che nell'adattamento delle parole alla musica, importanti erano solo le sillabe, non le parole» e che, conoscendo così poco l'inglese, Stravinsky «avrebbe potuto distorcere la lingua fino all'inintelligibilità»³⁰. Inoltre, perché il compositore moderno non avrebbe dovuto sentirsi addirittura disposto a distorcere di proposito la lirica e comporre la sua musica contrastandone il senso, smorzando l'esaltazione delle sue emozioni e i voli dell'immaginazione nello spirito della “Nuova Sobrietà” o “Nuova Oggettività” (*Neue Sachlichkeit*)?

Come interpretare, per esempio, il sorprendente cambiamento di voce che introduce nella sua canzone? Nel testo di Shakespeare, come è evidente dal contesto dei sonetti che immediatamente precedono e seguono, la voce di chi parla è maschile, è un uomo che parla a un uomo, un amico più maturo del giovane che cerca di persuadere. Stravinsky, al contrario, scrive *Musick to*

heare per un mezzo-soprano, una voce femminile accompagnata da un flauto, un clarinetto e una viola. Stravinsky usa qui la voce femminile come strumento per neutralizzare la divisione di genere? O intende un'ibridazione dei ruoli che era la norma nel teatro di Shakespeare, anche se tutti i ruoli femminili erano rappresentati da attori maschi? O si tratta di quel tipo di ibridazione dei ruoli adottata tanto di frequente nelle produzioni shakespeariane moderne che giocano con la categoria del *gender* – con attrici che recitano ruoli maschili o viceversa – per smascherarla come costruito sociale? Da questa prospettiva, l'adattamento di Stravinsky potrebbe tendere a cambiare manifestamente i ruoli dello scenario shakespeariano, trasformando l'attacco dell'uomo più anziano al narcisismo del più giovane nel corteggiamento di una voce femminile, quello della sua dama, "sweetly chiding", che dolcemente lo rimprovera e gentilmente lo prega. Con ciò si potrebbe spiegare la carica emotiva della canzone, che – stando al mio orecchio – non è provocata da un argomento posto con prepotenza, ma da un'esortazione, tenera, lamentosa e insistente. Questo tono è stabilito nel preludio strumentale a 8 battute della canzone che prepara, per così dire, la scena, perché chi parla veda il destinatario mentre ascolta un trio di flauto, clarinetto e viola, che ricorda il consort di viole suggerito dal sonetto di Shakespeare. Lo stato d'animo di questa introduzione è, tuttavia, dominato dal flauto che, cantando soavemente in *dolce cantabile*, come indica la partitura, anticipa l'enfasi del sonetto sulla dolcezza della musica. Le parole "sweet" or "sweetly" ("dolce" o "dolcemente") si ripeteranno quattro volte nelle tre quartine del sonetto, evocando, attraverso una metafora sinestetica ampiamente diffusa nella teoria della musica medievale e della prima modernità, una carica emotiva che lega la musica, più che alle passioni accese, ai più teneri affetti femminili, alla devozione religiosa, alla tristezza e alla malinconia.

La dolcezza della melodia e dell'armonia raggiunge la sua intensità maggiore nell'ultima battuta dell'introduzione strumentale con la perfetta armonia di DO e DO' nel flauto e SOL" nella viola. Insieme formano un'ottava (DO-DO') e una quinta (DO'-SOL"), le assonanze più perfette e gradevoli all'orecchio nella loro "con-fusione"³¹, la loro fusione di somiglianze e varianti. Le proporzioni matematiche sono 1:2 per l'ottava e 2:3 per la quinta, che divide precisamente l'ottava nelle due consonanze della quinta e della quarta. Poiché nella teoria musicale pitagorica i numeri dispari stanno per il maschile e i numeri pari per il femminile, la sequenza 1 – 2 – 3 può suggerire i rapporti di genere tra padre-madre-figlio maschio. E in realtà, quando nella canzone si incontra «sire, and child, and happy mother» (padre e figlio e lieta madre) di Shakespeare, centro dell'analogia musicale, troviamo le note di SOL', LA', SI bem', re" nella voce che canta. Esse costituiscono lo sviluppo più coerente delle armonie dell'accordo alla battuta 8, dove nell'introduzione la consonanza assolutamente migliore, l'ottava, è divisa in due consonanze, qui la seconda migliore consonanza, la quinta, è armoniosamente divisa.

La quinta che si riferisce a padre e madre incornicia il *si bem'* del bambino, che complementa la quinta vuota in una triade minore e forma con la nota del padre una terza minore e con quella della madre una terza maggiore. Vediamo – o piuttosto sentiamo – che Stravinsky non avrebbe potuto fare di più in questo caso per associare il lato armonico della sua resa musicale alle parole di Shakespeare. Questa magnifica sequenza armoniosa di intervalli nella melodia cantata è, tuttavia, interrotta, di proposito quasi stravolta, nell'accompagnamento strumentale atonale con i suoi salti melodici incantabili, cancellando, per così dire, la visione di armonia e perfetta proporzione evocate nelle parole di Shakespeare cantate dalla voce di mezzo soprano³². Dunque, Stravinsky sembra lavorare nello stesso tempo *con* e *contro* la lirica di Shakespeare, segnando una distanza e una differenza storiche, ma cercando anche di collocarlo attraverso le sue sottili negoziazioni tra le arti tra il Rinascimento e il presente, tra poesia e musica da camera.

Al contrario che in altri testi messi in musica da Stravinsky, il compositore qui non sottolinea la divisione strutturale del sonetto in tre quartine e il distico di chiusura attraverso pause o intermezzi strumentali. Essi si susseguono senza interruzione anche se con un notevole cambiamento nella linea melodica e nel *gestus* ritmico nel passaggio dalla seconda alla terza quartina, dove la voce ritorna alla serie di sei semicrome per nota con cui la canzone iniziava. La musica dunque divide il sonetto di Shakespeare in due parti nel punto in cui anche il sonetto petrarchesco cambia il suo argomento parallelamente al cambiamento della sua prosodia dalle iniziali due quartine della sua ottava alle due terzine della sua sestina e dove anche Shakespeare, nonostante la struttura diversa della forma del suo sonetto, spesso dà inizio ad una *volta* nell'argomento; nel caso del sonetto 8 questa è segnata dal cambiamento delle frasi dichiarative della prima parte nell'imperativo enfaticamente deittico di «Mark! / Guarda!» che si estende a tutti i sei versi finali.

Quando si arriva alla fine, Stravinsky delude il pubblico che si aspetta la chiusura della cornice strumentale e volutamente nega il sollievo di una controparte in equilibrio con il preludio strumentale³³. La sua resa musicale del testo termina sull'ultima parola del sonetto; il senso di chiusura che crea si fonda su un improvviso silenzio che presenta sinistramente la sterile negatività di “none/nessuno”. Al mio orecchio, questo gesto finale fa eco alla musica che, mentre perdura, sempre di più e più insistitamente si dissocia dalla “true concord/piena armonia”, i “well-tuned sounds/ben accordati suoni”, “unions married/in unione congiunti” and in “mutual ordering/mutua rispondenza” della musica che tutto il sonetto di Shakespeare evoca così esplicitamente. Queste armonie non sono più disponibili, né in amore, né in musica o in nessuna altra arte, e dunque al compositore moderno, quando vi si misura, non rimane altro che ciò che Karl Heinz Bohrer ha definito recentemente «Ästhetische Negativität»³⁴.

Note

1. Traduzione dall'inglese di Antonella Piazza.
2. W. Shakespeare, *The Sonnets and A Lover's Complaint*, ed. by J. Kerrigan, Penguin, London 1986, pp. 442 s. Esiste una versione musicale del sonetto 116 di Shakespeare per opera di Henry Lawes, che, probabilmente, negli anni Trenta non mise in musica l'originale di Shakespeare, ma un adattamento di 3 stanze da sei versi. Cfr. K. Duncan-Jones (ed.), *Shakespeare's Sonnets*, The Arden Shakespeare, Thomas Nelson, London 1997, pp. 458-60.
3. Cfr. S. Rupp, *Die Macht der Lieder: Kulturwissenschaftliche Studien zur Performativität weltlicher Vokalmusik der Tudorzeit*, "Studies in English Literary and Cultural History", vol. 15, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2005.
4. B. N. S. Gooch, D. Thatcher nel loro *Shakespeare Musical Catalogue* (Oxford University Press, Oxford 1991) in cinque volumi contano circa 40 compositori – quasi esclusivamente inglesi o americani – che si sono occupati del sonetto shakespeariano, ma sono quasi tutti pressoché ignoti e nessuna delle loro "messe in musica" sembra avere avuto alcuna risonanza. Tra loro è Richard Simpson, giornalista cattolico e studioso shakespeariano, che mise in musica l'intero ciclo nella seconda metà dell'Ottocento; e di essi solo tredici furono pubblicati in *Sonnets of Shakespeare selected from a complete setting, and miscellaneous songs* (1878); vedi H. W. Gabler, *Shakespeare in der Musik*, in I. Schabert (ed.), *Shakespeare-Handbuch*, 4th edition, Kröner, Stuttgart 2000, p. 770 (vedi anche <http://www.recmusic.org/lieder/s/simpson.html>).
5. Per una storia più dettagliata della ricezione internazionale del sonetto shakespeariano vedi la mia *Introduction – Shakespeare's Sonnets Global "in states unborn and accents yet unknown"*, in M. Pfister, J. Gutsch (eds.), *Shakespeare's Sonnets, for the First Time Globally Reprinted. A Quatercentenary Anthology 1609-2009*, SIGNATHUR Schweiz, Dozwil TG 2009, pp. 9-29. L'indagine dell'impatto globale dei sonetti di Shakespeare è accompagnata da un archivio in CD che contiene tra l'altro la lettura di tutte le traduzioni in circa 80 lingue diverse, materiale visivo (frontespizi, illustrazioni), brani di film e altre performance relative ai sonetti e circa 220 adattamenti musicali, tra cui anche quello di Stravinsky del sonetto 8.
6. Solo l'adattamento del sonetto 71 (1896) precede quella del sonetto 66 di Glazunov.
7. La traduzione dei sonetti di Shakespeare è di A. Serpieri, *Sonetti*, Rizzoli, Milano 1991.
8. Per questo ultimo aspetto cfr. il mio "As an unperfect actor on the stage": *Notes Towards a Definition of Performance and Performativity in Shakespeare's Sonnets*, in E. Müller-Zettelmann, M. Rubik (eds.), *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Rodopi, Amsterdam 2005, pp. 207-28.
9. Il testo è tratto dall'edizione a cura di John Kerrigan (cfr. nota 1), pp. 80 e 140. Le traduzioni sono di Serpieri, *Sonetti*, cit. Sonetto 8: «Tu, musica ai miei orecchi, perché ascolti la musica tristemente? / Dolci cose con dolci non fanno Guerra, gioia sì delizia in gioia. / Perché ami quello che accogli non lieto, / O forse accogli con piacere quello che ti tedia? / Se la piena armonia di ben accordati suoni, / In unione congiunti, offende il tuo orecchio, / È perché dolcemente ti rampogna, te che confondi / In un a solo le parti che dovresti distinguere. / Guarda come una corda, dell'altra dolce sposa, / Vibra con quella in mutua rispondenza, / Come padre e figlio e lieta madre, / Che tutti insieme cantano una stessa dolce nota: / Il loro canto senza parole, di molti che paiono uno, / Così a te canta: "Tu, solo, risulterai nessuno"». Sonetto 128: «Quanto spesso, quando tu, mia musica, musica esegui / Su quei beati legnetti il cui moto risuona / Sotto le tue dolci dita, mentre gentile governi / L'armonia delle corde che il mio orecchio incanta, / Quanto spesso invidia quei salterelli che agili balzano / A baciarti il tenero incavo della mano, / Mentre le mie povere labbra, che dovrebbero mietere tale messe, / All'ardire di quei legni accanto a te arrossiscono. / Per venire così vellicate, scambierebbero stato / E posto con quelle scegge danzanti / Su cui vanno le tue dita con gentile passo, / Facendo i morti legni più beati delle vive labbra. / Poiché quegli sfacciati salterelli hanno simile fortuna, / Da' loro le tue dita, e a me le tue labbra da baciare».
10. *Ben Jonson's Plays*, ed. F. E. Schelling, Everyman's Library, London 1910, vol. 1, p. 111: «You see the subject of her sweet fingers there – Oh, she tickles it so; that – She makes it laugh

most divinely; – I'll tell you a good jest now, and yourself shall say it's a good one: I have wished myself to be that instrument, I think, a thousand times, and not so few, by heaven!».

11. Ph. Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia (New Arcadia)*, ed. by V. J. Skretkowicz, Oxford University Press, Oxford 1987, p. 333 (Ed è tanto bella la vita solitaria? Allora un'unica viola può produrre sonorità magnifiche come un consort di strumenti – trad. A. Piazza).

12. Cfr. Shakespeare, *The Sonnets*, ed. Kerrigan, cit., pp. 441-3 e *Shakespeare's Sonnets*, ed. Duncan Jones, cit., pp. 453-66.

13. *The Sonnets*, ed. Kerrigan, cit., pp. 442 s.

14. Le cifre si riferiscono al DVD accluso a Pfister, Gutsch (eds.), *William Shakespeare's Sonnets*, cit. «The Lied, Art Song, and Choral Texts Archive» (<http://www.recmusic.org/lieder/>) conta 43 rese del sonetto 8 e “solo” 33 del sonetto 18. Le cifre che si fondano su *A Shakespeare Music Catalogue* (cfr. nota 3) differiscono notevolmente: 9 arrangiamenti per i sonetti musicali 8 e 128; 45 (!) per il sonetto 18; 4 per il sonetto 66, ma includono solo composizioni non successive al 1950, rivelano forti pregiudizi verso le composizioni anglo-americane e tendono a trascurare la musica popolare. Per la fortuna musicale, e non solo del sonetto 66, cfr. il mio *Route 66: The Political Performance of Shakespeare's Sonnet 66 in Germany and Elsewhere*, in “Shakespeare Jahrbuch”, 137 (Bochum 2001), pp. 115-31.

15. Le date sono tratte da H. Kirchmeyer, *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971*, Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig (Philologisch-historische Klasse, 79), S. Hirzel, Stuttgart-Leipzig 2002, pp. 464-7.

16. *Poets of the English Language*, Viking Press, New York 1950, vol. II, p. 154. L'edizione inglese dell'antologia (Eyre & Spottiswoode, London 1952) ha corretto l'errore che Stravinsky intendeva correggere e che è rimasto nella stampa dello spartito: cfr. Igor Stravinsky, *Three Songs from William Shakespeare*, Hawkes Pocket Scores, Boosey & Hawkes, New York 1955, p. 5.

17. H. Kirchmeyer, *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971*, cit., p. 464 (traduzione di A. Piazza dalla traduzione in inglese di M. Pfister).

18. Per «hammering out» si è usata la traduzione di Cesare Vico Lodovici (W. Shakespeare, *Teatro*, Einaudi, Torino 1960).

19. Cfr. la lettura acuta/sottile e di pregevole sensibilità acustica che Helen Vendler fa del sonetto in *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1997, pp. 79-82.

20. *The Anatomy of Melancholy*, con introduzione di H. Jackson, Everyman's Library, London 1932, vol. II, p. 118.

21. Posso succhiare malinconia da una canzone, come la faina succhia le uova.

22. Non sono mai allegra quando sento una musica dolce.

23. E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, Chatto & Windus, London 1943.

24. Shakespeare, *The Sonnets*, ed. Kerrigan, cit., p. 183.

25. G. Blakemore Evans (ed.), *The Sonnets*, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge 1996, p. 122 (Quando qualcuno tocca una corda accordata / Il resto, che con quella è accordato, rivelerà un moto verso quella cosa insensibile; mentre tutte le altre né si muovono né suonano).

26. Devo il riferimento al monocordo ad Albrecht Riethmüller, il mio collega musicologo alla Freie Universität Berlin, che invitandomi al convegno su Stravinsky (“Between Emotion and Objectivity: Igor Stravinsky”, Berlin, 26-27 gennaio 2012), ha fatto nascere il mio interesse per il coinvolgimento del compositore nei testi shakespeariani.

27. Codex Lat. 51 f. 35v., Vienna, Biblioteca Nazionale, Collezione Musicale.

28. Il testo nello spartito di Stravinsky (vedi sopra, nota 14), 4 stampa erroneamente “part” per “parts”.

29. La registrazione dell'arrangiamento di Stravinsky si può trovare nel CD di *Shakespeare's Sonnets Global* (vedi sopra, nota 3) e su YouTube (diretto da Pierre Boulez e cantato da Anne Murray); un'altra versione, diretta da Stravinsky e cantata da Cathy Berberian, si può trovare sul disco/disk 15, traccia 30 delle *Works of Igor Stravinsky* (22 CD, Sony).

30. H. Carpenter, W. H. Auden. *A Biography*, George Allen and Unwin, London 1983, p. 352 (trad. A. Piazza).

31. Shakespeare usa questo termine, tornando all'antica teoria musicale, nel famoso brano sulla musica in *A Midsummer Night's Dream* (4.1.109) per creare un gioco di parole che unisca il doppio significato di "disordine" e "perfetta fusione"; cfr. F. M. Maier, "*Mine ear is much enamoured of thy note*". *Musikalische Grundbegriffe in Shakespeares A Midsummer Night's Dream*, in "Archiv für Musikwissenschaft", 59, 2002, pp. 33-50.

32. Ringrazio il mio amico musicologo Franz Michael Maier per avere aperto il mio orecchio a tali sottigliezze.

33. Nella struttura complessiva di *Three Songs from Shakespeare*, il postludio strumentale a sette battute all'ultima delle tre canzoni *When Daisies pied*, la canzone della primavera e del cuculo da *Love's Labour's Lost* chiudono, tuttavia, la cornice creando un forte senso di chiusura (comunicazione privata di Albrecht Riethmüller).

34. K. H. Bohrer, *Ästhetische Negativität*, Hanser, München 2002.

«Unsex Me Here»: Bodies and Femininity in the Performance History of Lady Macbeth

by *Chelsea Phillips*

Abstract

Jenijoy La Belle argued that Lady Macbeth's "unsex me here" speech expresses Lady Macbeth's desire to be made more masculine through amenorrhea. This amenorrhea enables Duncan's murder, but leaves her barren. La Belle's essay is predicated on Lady Macbeth's female and initially fertile body, which is rendered barren by her actions in the first act.

This paper considers alternative readings of Lady Macbeth's femininity and amenorrhea codified by two historical bodies: the male body of Shakespeare's original actor and the pregnant body of Sarah Siddons in 1785 and 1794. In the original performance, the boy actor seeks an amenorrhea that, like his inability to bear children, already, and always, exists. Siddons' Lady Macbeth likewise requests an existing amenorrhea, but one which is a symptom of a pregnancy, not barrenness. The original boy actor's body contains no potential for maternity; Siddons' pregnant body, in contrast, is visibly fertile, offering the possibility of dynastic continuance for Macbeth.

A barren Lady Macbeth denies the possibility of dynasty through amenorrhea; a pregnant Lady Macbeth's amenorrhea reinforces her fertility.

Introduction

Lady Macbeth's femininity, perhaps more than any other female character in Shakespeare's works, is a site of contest in scholarship, categorized as corrupted, fraught, inescapable, and unnatural¹. Her infanticidal language, willingness to promote (and to a degree perpetuate) violence in the service of ambition, and manipulation of her husband, open the character to alignment with some of the worst stereotypes of both masculinity and femininity: violence, ambition, lack of compassion, manipulation, seduction, and ruination. Such ambivalence of gendered activity coincides with Lady Macbeth's desire to be "unsexed" by supernatural powers. Howsoever an actor chooses to emphasize "masculine" or "feminine" behavior in her or his interpretation of the role, the body of the actor playing the character can drastically impact the audience's perception of Lady Macbeth's unsexing.

Stressing the tension between text and performance, Ellen Donkin writes, «Performance and text constitute two distinct sets of signs that are more or less equally weighted in the way an audience assigns them importance. The text of a play [...] is not privileged as “truer” than the actions of actors on stage or any other component of production»². These “other” components of production traditionally include costume, make-up, mask, props, set, music, sound, lighting, and special effects, but can and should also include the body of the actor. We can speak of Lady Macbeth as though she is a tangible and immutable character, but in performance we must wrangle with the reality of a real body through which the character appears.

I am interested in recovering the place of actors’ bodies in historical performance, particularly in moments when the bodies of the actor and character, the image and the text, conflict³. In this paper, I wish to focus on the fraught femininity of Lady Macbeth, and the ways in which the bodies of two actors from the historical archive give us a tangible place from which to reconsider this femininity. I am specifically interested in one moment and two bodies. The moment is Lady Macbeth’s request for “unsexing” in act one, scene five of *Macbeth*; the bodies are those of Shakespeare’s original Lady Macbeth actor, a boy c. 1606, and the pregnant body of Sarah Siddons as Lady Macbeth at the end of the eighteenth century. I will examine alternative readings of Lady Macbeth’s femininity as codified by these historical performances. In doing so, I am leaving many paths unexplored, but I wish to focus, for now, on the extremes to which each of these bodies might prompt our reading of Lady Macbeth’s femininity and request for “unsexing”.

First, however, what is the feminine? The “feminine” in relation to the body is composed of outward, culturally recognized signs, including but not limited to breasts, the vagina, menstruation, and pregnancy, and clothing that variously covers and reveals the same. More generally, the term denotes anything which is (stereo)typically described as being inherent or appropriate to women and girls and has therefore often been associated with weakness, passivity, submission, decoration, beauty, softness, and so forth. In Shakespeare’s words, for example, tears are often “womanish” and Macbeth’s hesitance to kill Duncan puts his masculinity into question. In Romance languages “feminine” describes gendered language, often, though not always, drawing on the associations above. In poetic meter, an extra unstressed syllable at the end of a metrical line, an effluvia, is called a “feminine ending”. In the physiological theory of bodily humours, the female body, like the “feminine” metrical ending, refuses to be regimented and contained, it is “leaky”; it contains too much, issues forth too much. This is due to a perpetual imbalance in the humours of the female body, which necessitates menstruation. When pregnant, however, this same blood nourishes the child in the womb. After birth, the body converts the excess blood into breast milk⁴. Feminine, then, continually implies both the stereotypes of weakness, decoration, and passivity, as well as an unruliness, a fullness, an excess.

Jenijoy La Belle has examined Lady Macbeth's «unsex me here» speech through the lens of the physical body. In this speech, La Belle argues, Lady Macbeth expresses her desire to be made more masculine through amenorrhea, and this argument is based on the character body of Lady Macbeth: female but not visibly fertile, which is typically also the kind of body seen in contemporary performance. Specifically, La Belle pinpoints Lady Macbeth's desire for amenorrhea as illustrative of a desire to «[move] away from the female» both psychologically and biologically. Using contemporaneous medical texts, she specifies the biological processes working in the speech: «visitings of nature» refer to menstruation, the «passage to remorse» references a belief in the connection between a woman's womb and her heart; and trading her wholesome milk for gall both parodies and denies maternal nurture. Amenorrhea and the loss of wholesome milk also rid her of the feminine leakiness, the humoural excess, of which menstruation and breast milk are exterior signs. Lady Macbeth therefore renders herself barren by asking for a stoppage of her menstruation, and guarantees a «fruitless crown» for the Macbeths. This unnatural state also leads to her madness, as she suffers many of the presumed side effects of amenorrhea in 16th and 17th century medical texts, such as fainting, melancholy, fear, and sleeplessness¹.

When considering the historical bodies of the original boy actor and of a gravid Sarah Siddons in performance, this moment of unsexing, of what La Belle categorizes as a rejection of the female, offers two divergent readings of Lady Macbeth's body and femininity. In the original performance, the boy actor seeks an amenorrhea that already, and always, exists. Siddons' Lady Macbeth likewise requests an existing amenorrhea, but one which is a symptom of pregnancy, not barrenness. The original boy actor's body contains no potential for maternity; his barrenness and his masculinity (or masculine femininity) are pre-existing and inevitable. Siddons' pregnant body, in contrast, is hyper-feminine and visibly fertile, the fullness or excess of her femininity offering the possibility of dynastic continuance for Macbeth.

When Lady Macbeth requests “unsexing”, the separation between actor body and character body becomes particularly thin. Her speech focuses audience attention intensely on the body (woman's breasts, the “sex” that is being unsexed, crown to toe, blood, access and passages) of the character, which is seen as, on top of, within, or through the body of the actor. When the Lady Macbeth actor's body (the image) comes into conflict with that of the character (the text), then, a series of new readings become available. I will argue that the boy actor's body has the effect of abstracting much of the imagery in the “unsexing” speech and relies on the audience to imagine it as concrete. Siddons' visibly pregnant body, in contrast, provides such abstractions a local habitation (and a name): her body contains the possibility for a loss (of fetus, blood, milk and gall) that is only imagined for the boy actor.

«Nothing but males»

The first actor to embody Lady Macbeth is lost to history. If we try to imagine him, we see only a nameless, faceless boy actor, between the ages of 14 and 22, whom the company trained to perform female roles. He likely worked closely, and possibly lived, with the actor playing Macbeth, and this part was probably one of many he performed for the King's Men over a number of years before either leaving or becoming an adult member of the company⁶. Almost the only thing we can be sure of about this actor is that he was not female, but that he performed Lady Macbeth as a female character. Taking the gender and youth of the actor as factors through which we read or see the character, what might we say Lady Macbeth's most famous speech?

Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty! make thick my blood;
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief... (1.5)

On the page, in the mind of the reader, who knows that Lady Macbeth is a woman, "unsexing" implies a stripping away of femininity (codified by «woman's breasts» and «visitings of nature») presumably with the intention of making the subject more masculine. When the original performance is considered, however, there are two bodies on stage asking to be "unsexed" simultaneously: the character's body, a female body, and the actor's body, a male body.

The female character's body enables La Belle's reading of Lady Macbeth's amenorrhea: this character is a healthy, fertile woman until she asks for supernatural intervention into the normal workings of her body; indeed, we are given no textual evidence otherwise, particularly if the youth of the body is considered. The male actor's body, which quite literally underlies that of the female character, offers something else to our interpretation. A male body is incapable of (or always/already in a state of) amenorrhea. Technically, and biologically, it is correct to say that a male cannot lack or suffer the cessation of something that did not first exist, but when a male body performs a female role, femininity (or at least female-ness) is enacted/projected onto that body. We accept the blushes and shrill voice Orsino applies to the disguised Viola, we accept that Iachimo sees Imogen's (female) breast in *Cymbeline*. When the male actor asks for amenorrhea, we accept that he also has the menstua-

tion necessary for the lack thereof. When he invites the spirits to come to his woman's breasts and take his milk for gall, we allow this as well, though both the breasts and the milk are abstract, metaphoric symbols and do not literally exist within the body of the male actor. The femininity of Lady Macbeth is activated in this speech to remind the viewer of the character's gender (which should be projected onto the male body), while that gender is simultaneously being denied by the character's request for unsexing – the female character, in unsexing herself, moves closer to the body of the male actor. The young male actor, who is already “unsexed” in that he is embodying a female character, in turn moves closer to the body of his character.

The “unsexing” of the male actor also has implications for the body's permeability. In Joanna Levin's *Lady Macbeth and the Daemonologie of Hysteria*, the author points out that women were associated with witchcraft in part because their feminine, leaky, unregulated bodies were considered more susceptible to supernatural invasion and influence⁷. In this sense, then, the male body requesting to be unsexed is asking to be made more open, more penetrable, so that he might be filled with, and become a nurse to, inhuman forces. The woman's breasts filled with gall are a parody of the nursing mother, granting to the male body the exterior shows of femininity he lacks, and suggesting that the male body must become less male to perform an act of cruelty.

Read together, these diametrically opposed bodies, each asking to be stripped of their sex, move closer to each other, toward the goal of melding the body of the actor and the body of the character. This actor/character melding is both productive and dangerous, as it focuses audience attention on the elements of the actor's body that underlie and belie the gender of the character, even while simultaneously evoking the image of what is lacking to compensate.

«Woman's breasts»: Sarah Siddons

The body of the male actor contains no potential for biological procreation with the (male) Macbeth actor/character. Macbeth's “scepter” is already barren, long before he hears the witches' prophecy. There is no hope for dynasty. La Belle's assertion that «unsex me here» signals Lady Macbeth's sacrifice of her procreative potential for demonic power, however, only works when separating the character's body from its initial enactor. In the body of the male actor, his sacrifice, like his femininity, is superficial.

When Sarah Siddons (1755-1831) took London by storm in 1782, women had been on the professional stage in Britain for over one hundred and twenty years. She was twenty-seven, and played Lady Macbeth for the first time in London just short of her thirtieth birthday; she continued to play it until her sixtieth. Unlike the sexless (or dual-sexed) boy actor, Siddons presented an unambiguously female Lady Macbeth, particularly when she performed the role while visibly pregnant in 1785 and again in 1794.

Theatrical history considers Sarah Siddons the greatest tragic actress of her time, and Lady Macbeth was arguably her iconic role. James Boaden claimed, «The character of Lady Macbeth became a sort of exclusive possession to Mrs. Siddons. There was a mystery about it, which she alone seemed to have penetrated»⁸. Thomas Campbell reported, «The moment she seized the part [Lady Macbeth], she identified her image with it in the minds of the living generation»⁹. She was an imposing figure, both physically and vocally. Laura Rosenthal argues that her powerful onstage presence earned her the epithet “sublime”, a term usually applied only to male artists and performers¹⁰. Balancing this forceful, perhaps masculine, stage presence was Siddons’ beauty, her reputation as a devoted wife and mother offstage, and her frequent appearances on stage in the visible stages of pregnancy, «an unambiguous signifier of the feminine»¹¹. If the original boy actor of Lady Macbeth was a male with something of the feminine about him (enacted or innate), Sarah Siddons was most certainly female with something of the masculine about her.

Between 1774 and 1794 Siddons gave birth to seven living children, and her last two children, George (b. 1785) and Cecilia (b. 1794), were born during the height of her career in London. She performed Lady Macbeth during the late stages of both pregnancies¹². In both seasons when Siddons played the role during pregnancy, audiences were well aware of her condition; her 1785 pregnancy was watched with avid interest, the papers reporting on when she would leave the stage, and which parts she would play before and after the birth. One reporter, in 1794, wrote of the pregnancy as though it were just another of Siddons’ performances: «Mrs. Siddons performs only a few nights when she retires to act the maternal character upon a *private* Theatre»¹³. Whether or not Siddons “did” anything with her pregnancy to make it part of her performance, the fact that her body was there meant that it, unavoidably, was part of the performance. In April of 1794, while Siddons’ was performing Lady Macbeth during the last trimester of her final pregnancy, her friend Hester Piozzi wrote to a friend, «Mrs Siddons is very Big but looks beautifully on the stage»¹⁴.

If we seriously consider this historical body, as we have that of the boy actor, an entirely different interpretation of Lady Macbeth’s femininity emerges. Siddons’ visibly fertile body denies interpretations of the Macbeths as a barren couple with no dynastic hopes; yet her pregnancy still fulfills the textual demand that Macbeth «has no children». Sarah Siddons’ pregnant performances of Lady Macbeth exhibit a femininity that is directly opposed to that displayed by the boy actor. Where the male body creates an abstraction of the bodily signs of femininity, Siddons’ body brings those abstracts into reality. Not only did Siddons possess the woman’s breasts, and «access and passage to remorse» (the womb), but perhaps most significantly, the milk that could turn to gall.

If the use of supernatural power demands a sacrifice (Lady Macbeth’s femininity, her milk offered to familiars), does Siddons’ body mean the sacrifice

becomes the child in her womb?¹⁵ When Siddons played Lady Macbeth while pregnant, she remained pregnant for the duration of the play; from the moment a pregnant woman requests unsexing, however, the potential codified by the pregnant body has changed: she has rendered her body monstrous, cruel, and unnatural.

I do not want to wander into the territory of needless and unproductive speculation about the Macbeths' offstage history, such as that rightfully criticized by L. C. Knights¹⁶, but when considering bodies in performance, especially those historical bodies which we have little direct access to, we must take into account more than simply the words on the page, if for no other reason than the descriptions of these performers and performances were just as influenced by the physical reality of the body enacting character then as they are now. Actors' bodies influence the perception of the character in performance. Siddons' pregnant body suggests an alternate reading of the imagery in the play, particularly that which directly addresses maternity, dynasty, and infanticide¹⁷.

Conclusion

Reading Lady Macbeth through her embodiment in these historical performances enables us to begin considering the extremes to which embodied performance can define and drive the "femininity" of Lady Macbeth. Like many of the associations with this word, given at the beginning of this paper, Lady Macbeth desires too much; when pregnant, she is even too full. The male body of the original Lady Macbeth foregrounds an inevitable failure of the Macbeths' ambitions to rule and create dynasty; Siddons' pregnant body keeps these hopes alive, even as the witches' prophecies warn of disaster. The femininity of the male actor is superficial, abstracted, and performative; Siddons' is no less performative, but deeply embedded within concrete and visible signs of the feminine.

Critics and audience members alike often focus on the consonance or dissonance the image of a particular body can offer to the text of a role: Paul Giamatti's 2013 *Hamlet* at Yale Repertory Theater in New Haven, Connecticut, had critics variously bemoaning or defending what his age and physical condition meant to the part and his performance¹⁸. 58-year-old Greg Hicks spoke on receiving criticism for being "too young" to play Lear despite the fact that the part was written for an even younger Richard Burbage¹⁹. Derek Jacobi, who feared playing Lear too young, gave his first performance of the part at 72²⁰. Conversely, Mark Rylance joked he would need a facelift to play Olivia at age 51²¹, but how many 51-year-old actresses would even be considered for the part?²² The bodies of the actors, upon which the character appears (or from which the character is revealed), alternately enhance or alienate the audience's perception of the character.

If we allow ourselves to consider the body of the actor as a site for communication (intentional and unintentional) of character, a host of questions arise. Shakespeare's first Lady Macbeth was quite young, what might such a young body do to/for the character? An older body? What about physical type? A Lady Macbeth actor's stature and body type, alone and when coupled with that of the Macbeth actor will change the audience's perception of the characters, their relationship, and the story as a whole. Makeup and costumes layer meaning onto the body, but the body remains foundational to the audience's experience.

Critical and popular response to the age, race and body types of performers today, especially when women play men and men play women, help to illustrate our preoccupation and fascination with what an actor's physical body can do to and for a fictional role. Historical bodies, such as those of Shakespeare's boy actors or a pregnant Sarah Siddons at the end of the eighteenth century may be less accessible, but are no less important to the history of performance. Recovering these bodies, these performances, these voices, gives us a deeper understanding of text in performance, and of the history of theatre.

Notes

1. See, for example, J. Levin, *Lady Macbeth and the Daemonologie of Hysteria*, in "ELH", 69, 1, 2002, pp. 21-55; J. Ramsey, *The Perversion of Manliness in Macbeth*, in "Studies in English Language Literature, 1500-1900", 13, 2, Spring 1973, pp. 285-300; J. Larsen Klein, *Lady Macbeth: "Infirm of Purpose"*, in C. R. S. Lenz, G. Greene, C. T. Neeley (eds.), *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana 1980, pp. 246-50; S. Chamberlain, *Fantasizing Infanticide: Lady Macbeth and the Murdering Mother in Early Modern England*, in "College Literature", 32, 3, Summer 2005, pp. 72-91.

2. E. Donkin, *Mrs. Siddons Looks Back in Anger*, in J. G. Reinelt, J. R. Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, Revised and Enlarged Edition, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010, p. 319.

3. This work comes, in part, from my dissertation, "Carrying All Before Her": *Pregnancy and Performance on the British Stage in the Long Eighteenth Century 1688-1807*.

4. J. La Belle, "A Strange Infirmary": *Lady Macbeth's Amenorrhoea*, in "Shakespeare Quarterly", 31, 3, 1980, p. 383.

5. Ivi, p. 382.

6. See D. Kathman, *How Old were Shakespeare's Boy Actors?*, in P. Holland (ed.), *Shakespeare Survey 58. Writing about Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, and S. McMillin, *The Sharer and His Boy: Rehearsing Shakespeare's Women*, in P. Holland, S. Orgel (eds.), *From Script to Stage in Early Modern England*, Palgrave MacMillan, New York 2004.

7. See Levin, *Lady Macbeth and the Daemonologie of Hysteria*, cit., pp. 28-30.

8. J. Boaden, *Memoirs of Mrs. Siddons Interspersed with Anecdotes of Authors and Actors*, H. Colburn, London 1827, p. 143.

9. T. Campbell, *Life of Mrs. Siddons*, vol. 2. Containing Siddons' *Remarks on the Character of Lady Macbeth*, Effingham Wilson, Royal Exchange, London 1834, vol. 2, p. 56.

10. L. J. Rosenthal, *The Sublime, the Beautiful, The Siddons*, in J. Munns, P. Richards (eds.), *The Clothes that Wear Us: Essays on Dressing and Transgressing in Eighteenth-Century Culture*, University of Delaware Press, Newark (NJ) 1999, pp. 56-79.

11. Ivi, p. 57.

12. *The London Stage 1660-1800, Part 5: 1776-1800*, Edited by C. B. Hogan, Southern Illinois University Press, Carbondale (IL) 1968.
13. Oracle, "The Arts", April 16, 1794. Burney Collection of 17th and 18th Century Newspapers. Access provided by Ohio State University.
14. L. D. Bloom, E. A. Bloom, *The Piozzi Letters: Correspondence of Hester Lynch Piozzi, 1784-1821 (formerly Mrs. Thrale)*, 6 vols., University of Delaware Press, Newark (NJ) 2002, vol. 2, p. 173.
15. With an actress who is actually pregnant, the pregnancy does not go away, as does Lady Asaji's (never visible) pregnancy in Kurosawa's *Throne of Blood* (1957).
16. L. C. Knights, *How Many Children Hath Lady Macbeth?*, in Id., *Explorations*, George W. Stewart, New York 1947.
17. For a much more detailed discussion of the influence of Siddons' pregnancy on the play as a whole, see my chapter, 'I Have Given Suck: The Maternal Body in Sarah Siddons' *Lady Macbeth*, in K. Moncrief, K. McPherson, S. Enloe (eds.), *Shakespeare Expressed: Page, Stage, and Classroom*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (NJ) 2013.
18. See, for example, C. Isherwood, *Middle-Aged, Yet a Prince, Slouching but Haunted*, in "New York Times", 26 March 2013; M. Fine, *Onstage: Paul Giamatti in Hamlet*, in "The Huffington Post", 10 April 2013; and J. Marcus, *Paul Giamatti plays Hamlet as antic Every schlub*, in "The Boston Globe", 25 March 2013.
19. See Hicks' interviews with Jocelyn Noveck, *King Lear: The Exquisite Torture of Playing Shakespeare*, in "The Huffington Post", 8 November 2011; and J. Herman, *He wanted to be a rabbi, now he's playing King Lear*, in "The Jewish Chronicle Online", 25 March 2010.
20. C. Cadwalladr, *Derek Jacobi's King Lear: "I've always felt slightly young for the role, but now I'm 72..."*, in "The Guardian", 28 November 2010.
21. L. Jury, *"I'll need a facelift to be Olivia again" Mark Rylance returns to the Globe*, in "Evening Standard", 2 December 2011.
22. Recent productions such as the Old Vic's *Much Ado About Nothing* with Vanessa Redgrave (75) and James Earl Jones (81), and Siân Phillips' performance of Juliet at 79, might give us hope for seeing new types of bodies in familiar parts.

Dalla scena elisabettiana
al teatro di figura: *La tempesta*
di Shakespeare nella traduzione
di Eduardo De Filippo
di Annamaria Sapienza

Abstract

In 1983, a year before his death, Eduardo De Filippo translates in seventeenth-century Neapolitan language *The Tempest* by William Shakespeare (for the Einaudi publishing house in the series *Writers translated by writers*), making it a unique masterpiece of its kind. The work is recorded, thanks to the intervention of Ferruccio Marotti, by University of Rome in audio format only.

After the death of Eduardo, during the Venice Biennale of 1985, the famous company of puppeteers, the Colla brothers lends his “figures” to the voice of Eduardo creating a unique and fascinating version of the Shakespearean play in which the Neapolitan sounds strongly characterize the recording of the Neapolitan playwright.

The essay aims to analyze the reasons and the steps that led to the transmigration of Shakespeare’s masterpiece from the English tradition to that of Naples, from the literary code to the vernacular. In particular, the survey aims to identify the suggestions arising from different expressive languages: from writing to theater, from impalpable voice to the materiality of the puppets, in the incessant research of the endless possibilities offered by the theatrical performance.

Quando nel 1980 gli viene conferita la laurea *honoris causa* all’Università di Roma “La Sapienza”, Eduardo De Filippo pronuncia il suo ringraziamento pubblico, citando il monologo di Prospero che conclude *La tempesta* di William Shakespeare. In perfetta intesa con il personaggio evocato, accomuna la sua idea di teatro ad un incanto fragile e potente, ad una assoluta armonia tra spirito e materia, a quella «sostanza di cui sono fatti i sogni», con la quale il mago dell’isola incantata definisce il mistero dell’arte teatrale¹.

Questa profonda sintonia contiene *in nuce* il germe di un incontro ravvicinato con il testo inglese e il suo autore che non tarderà a manifestarsi. Infatti, quando nel 1983 l’editore Giulio Einaudi propone all’artista napoletano di tradurre nella sua lingua un testo del repertorio di Shakespeare, per inserirlo nella collana “Scrittori tradotti da scrittori”, giunta al sesto volume², dopo un primo tentennamento verso il *Sogno di una notte di mezza estate*, Eduardo sceglie di affrontare l’ultimo testo di Shakespeare con il quale, per un ironico quanto

amaro destino, si identifica anche il suo testamento poetico e teatrale, congedo dall'arte e dal mondo³. E si impegna, con rinnovato entusiasmo e inveterata serietà, in una personale traduzione della *Tempesta*, pubblicata dall'editore torinese l'anno successivo, poco prima della sua morte.

In apparenza si tratta di una trasposizione dall'inglese al napoletano dell'opera shakespeariana, ma in realtà il lavoro ultimato si rivela una creatura del tutto nuova, vitale, autonoma che reca in sé i caratteri più autentici del suo "traduttore". Se per trama e personaggi resta fedele all'originale, nella traduzione Eduardo interviene con aggiunta o eliminazione di battute, contaminando pervasivamente il testo con il suo bagaglio di uomo di spettacolo – autore, attore e regista. Ne risulta così un prodotto che, anche se sorretto da un solido schema drammaturgico e da una riconoscibile matrice culturale, si distanzia fortemente dalla fonte e si esprime in una separata alterità.

Il processo di immersione di Eduardo nella traslazione linguistica del testo shakespeariano si inserisce in modo coerente in una serie di circostanze che riguardano il progetto, semiutopistico, di fondare una scuola di drammaturgia capace di consegnare alle nuove generazioni l'esperienza, la tecnica, l'impostazione metodologica maturata dal maestro napoletano per gran parte del Novecento. L'occasione, com'è noto, gli viene offerta dal Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza" dove, per volontà di Ferruccio Marotti e Agostino Lombardo (rispettivamente uno storico del teatro e un anglista/americanista), Eduardo è chiamato a tenere dal 1981 un corso di drammaturgia per gli studenti interessati ad apprendere, attraverso un metodo empirico, l'arte della scrittura teatrale⁴. Un incontro, quello tra un uomo di teatro come Eduardo e l'università, che suscita non pochi dissapori sia in ambito accademico che giornalistico⁵.

Nel corso delle lezioni emerge più volte lo sguardo costante rivolto da Eduardo a Shakespeare durante tutta la sua storia artistica, un'ammirazione incondizionata che investe l'uomo di teatro tanto nella veste di drammaturgo e attore, quanto nel difficile ruolo di capocomico impegnato a gestire i rapporti con il potere e la società del tempo⁶. In un esame comparatistico tra le produzioni dei due artisti sono rintracciabili numerosi punti di contatto soprattutto nel sofisticato impiego del metateatro (nella duplice accezione di "teatro nel teatro" e di "teatro sul teatro"), nell'elevazione della scena a metafora del mondo, nonché nella funzione sociale dell'arte rappresentativa come motivo di riflessione al di là della finzione del palcoscenico. Tutti elementi che azzerano distanze cronologiche, geografiche e culturali nell'atemporalità ed astrazione dell'esperienza teatrale⁷.

Durante le lezioni romane Eduardo espone agli studenti del corso di drammaturgia l'idea di far costruire loro una pièce teatrale dal titolo *L'eredità di Shylock*, un ipotetico seguito de *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, immaginando che un discendente del commerciante ebreo riapra il processo alla ricerca di attenuanti. Quella che si imporrebbe su tutte, alla luce dei fatti della

Seconda guerra mondiale, è la discriminazione razziale dalla quale Shylock non sembra immune e che Shakespeare, nell'interpretazione edoardiana, camufferebbe strategicamente per ragioni di sopravvivenza⁸.

Lo spunto drammaturgico consente ad Eduardo di condurre un discorso approfondito sulla grandezza di Shakespeare, ravvisabile nell'eclatante perfezione stilistica ma ancor più nei piccoli dettagli, quelli apparentemente innocui e insignificanti, capaci di contribuire all'edificazione di un'architettura spettacolare permanente e universale⁹. Eduardo dichiara altresì di aver sempre guardato all'autore inglese come al «primo della classe» ma senza, per questo, riservargli quella distanza e timore reverenziale che solitamente si destina ai grandi. Egli esorta gli studenti a fugare il più possibile sterili rapporti di soggezione e sudditanza, stabilendo invece una proficua relazione dialogica con il prezioso repertorio consegnato al teatro di tutti i tempi dal più celebre degli autori elisabettiani.

Quando giunge la proposta di Einaudi, Eduardo è dunque coinvolto integralmente nella sua nuova veste didattica e affronta l'insolito ruolo di traduttore con l'obiettivo di mostrare agli studenti i risultati del suo lavoro. Nell'estate del 1983 il Comune di Montalcino offre al Centro Teatro Ateneo la possibilità di usufruire per un mese della riserva di caccia di Castiglion del Bosco per svolgervi lo Studio Internazionale dello Spettacolo, ovvero, una scuola estiva di cultura teatrale. Eduardo è chiamato a inaugurare la prima sessione del progetto ideato da Ferruccio Marotti e inizia la «sua» *Tempesta* circondato dalla presenza discreta e rispettosa dei compagni d'avventura universitaria, ma il caldo spossante dell'estate lo costringe a trasferirsi nella sua casa di Velletri dove, nel giro di poco più di un mese, dalle parole di Shakespeare emerge una nuova creatura dalle sembianze partenopee.

Nell'affrontare l'operazione traduttiva Eduardo non entra neanche per un istante in irrisolte questioni linguistiche e storiografiche sulla liceità della traduzione, ma obbedisce ad una sensibilità teatrale che guida e motiva in tutti i suoi passaggi¹⁰: dalla scelta dell'opera agli strumenti utilizzati per renderla, servendosi di tutte le armi affinate sulla scena nel corso della sua carriera. E non è un caso che abbia deciso di accettare la proposta di Einaudi avvicinandosi proprio al testo più misterioso e sperimentale della produzione shakespeariana, a quella lezione di sofisticata alchimia che il drammaturgo inglese consegna al futuro come fecondo testamento dell'inesauribile capacità di metamorfosi e autoriflessione dell'arte teatrale.

Nella nota all'edizione Eduardo elenca alcune ragioni che giustificano la sua scelta della *Tempesta*: la tolleranza, la benevolenza, il perdono in luogo della vendetta, l'amore, la tenerezza paterna e tutte quelle qualità che rivelano la complessità dell'uomo. Ma ancor prima di motivare dal punto di vista emozionale la sua preferenza, Eduardo fa riferimento ad un'esperienza giovanile vissuta nella compagnia di Vincenzo Scarpetta (suo fratellastro) con il genere fantastico della *féerie* seicentesca, riaffiorata alla sua memoria proprio grazie

al tessuto magico della *Tempesta*¹¹. Si tratta del copione *La collana d'oro* ricavato da suo padre Eduardo Scarpetta da una più celebre opera di repertorio intitolata *I cinque talismani*, una tappa rimasta sempre viva nel baule dei ricordi per i trucchi bonari, gli artifici ostentati, che induce Eduardo a pensare alla *Tempesta* come ad uno spettacolo, in cui il teatro non fa mistero della sua meravigliosa convenzionalità. Inoltre non è improbabile, nonostante non sia esplicitamente dichiarato da Eduardo, che i riferimenti alla città di Napoli già esistenti nell'originale inglese abbiano costituito un'ulteriore ragione della scelta. Infatti nell'opera è presente più di un rimando alla città partenopea: Prospero è stato spodestato grazie alla congiura di suo fratello Antonio con Alonso re di Napoli; la nave naufraga di ritorno da Tunisi dove si sono celebrate le nozze tra la principessa di Napoli Clarabella (figlia di Alonso) e il re; Trinculo¹² è un nome derivato dal dialetto napoletano che probabilmente Shakespeare aveva tratto da un diffuso canovaccio di comici dell'arte dal titolo *Li tre satiri*, nel quale due marinai italiani (Zanni e Burattino) naufragano su un'isola dominata da un mago¹³.

In un primo momento Eduardo si serve delle traduzioni italiane di Salvatore Quasimodo e Cesare Vico Lodovici (edite da Einaudi), ma le discrepanze esistenti tra le due versioni lo inducono a riflettere sul pericolo di errori interpretativi e quindi sceglie come punto di partenza la fonte originaria, il testo inglese. La scelta è dettata dal desiderio di avvicinarsi a Shakespeare e alla *Tempesta* in modo non mediato, come ricorda la moglie: «Le traduzioni e i saggi lo facevano sentire come uno che legge, mentre lui voleva essere uno che scrive. Erano una mediazione troppo ingombrante, non la poteva accettare»¹⁴.

La decisione di Eduardo, che non risponde ad una volontà filologica di tradurre il testo direttamente dall'inglese per rispettare le intenzioni dell'autore, è sostenuta dalla competenza linguistica della moglie, Isabella Quarantotti, che si affida all'edizione inglese del 1966 di Penguin Classics¹⁵. Il proposito di Eduardo attore, drammaturgo e regista è tuttavia deviato in corso d'opera e l'artista decide di rendere in napoletano una versione interamente in versi, laddove l'originale inglese alterna spesso il *blank verse* e la prosa: «Ho cercato – spiega nelle note – di essere il più possibile fedele al testo, come, a mio parere, si dovrebbe essere nel tradurre, ma non sempre ci sono riuscito. Talvolta, specie nelle scene comiche, l'attore in me si ribellava a giochi di parole ormai privi di significato, e allora li ho cambiati»¹⁶.

Nel rapporto diretto che instaura con il testo shakespeariano Eduardo sceglie, per la sua traduzione, una scrittura lontana dai toni realistici e dalle espressioni quotidiane del dialetto del suo secolo. Del resto, avrebbe dovuto adottare un codice idiomatologico da lui poco frequentato dagli anni Cinquanta, quando la sua lingua teatrale aveva perso quasi del tutto la connotazione dialettale delle origini e assunto progressivamente il registro medio dell'italiano, di cui il napoletano è solo un'intonazione, un riferimento culturale piuttosto che una presenza lessicale. Per questa ragione Eduardo opera una scelta di

campo, prediligendo il napoletano del Seicento, cioè del periodo della codificazione originaria della lingua napoletana. Riscopre così le immagini e la lingua di autori quali Giulio Cesare Cortese e Giambattista Basile¹⁷, che gli offrivano la «possibilità di far rivivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua moderna possiede più»¹⁸. Il dialetto seicentesco, tuttavia, è assunto solo come fonte d'ispirazione, riferimento linguistico pronto a cogliere scarti e deviazioni dalla norma, laddove le circostanze dell'invenzione teatrale lo rendono necessario, nel passaggio obbligato e consapevole che attraversa la grafia di un teatrante del Novecento¹⁹.

La sensibilità e la cultura teatrale di Eduardo riconoscono il valore evocativo della lingua antica e la associano con geniale intuizione all'universo magico della *Tempesta*, facendone un utilizzo non filologico, ma funzionale e allusivo. Eduardo traduce in una lingua che attinge da un modello autorevole (quello che per la prima volta aveva consegnato al dialetto partenopeo dignità letteraria), ma lo contamina con espressioni linguistiche che dal Seicento giungono fino alla fine del Novecento, fino a comprendere vocaboli italiani – ennesima creazione eduardiana. Sintetizza Roberto De Simone: «La costruzione linguistica rimane pur sempre quella di Eduardo senza alcun riferimento ai procedimenti formali del barocco napoletano. Mancano, difatti, l'accumulo, l'elencazione, le metafore, il periodare frondoso che, sul piano fantastico avrebbero costituito un ottimo parallelo al linguaggio della *Tempesta*. Ma il mondo fantastico di Eduardo cammina per altre strade»²⁰.

La lingua è il territorio principale, in cui si collauda l'invenzione drammatica di Eduardo, è l'abito usato per il travestimento (o se si vuole il tradimento) dell'originale inglese. Se nella sostanza *La tempesta* di Eduardo rimane fedele al capolavoro shakespeariano per tematica e ambientazione, la forma di cui si riveste l'opera mostra una natura nuova: l'impiego di un dialetto così strutturato nonché l'introduzione di frasi, allusioni e gesti, tratti dalla cultura che a quel codice linguistico appartengono, conferiscono all'opera un'alterità che va ben oltre il dato idiomatologico, una napoletanità austera ed essenziale sul piano teatrale. Non stupisce dunque che Ariele lasci Ferdinando in uno spazio descritto quasi come la grotta azzurra di Capri, che la maligna strega Sicorace venga indicata come originaria di Benevento o che Gonzalo ringrazi san Gennaro di ritrovarsi sano e salvo sull'isola. Nel testo sono inoltre presenti espressioni proverbiali, gergali fino alla «parlesia»²¹, riferimenti gastronomici e allusioni a canzoni napoletane, cosicché il senso generale delle battute di Shakespeare è salvo nella sostanza, ma traslato culturalmente nell'espressione verbale. E Prospero pronuncia i suoi versi in dialetto, con naturalezza estrema, in un paesaggio napoletanizzato, che risulta familiare per i personaggi della *Tempesta* edoardiana.

La mutazione genetica della «tempesta napoletana» trasforma l'intera opera shakespeariana conferendole, nelle modalità tipiche della tradizione dialettale, toni nel complesso più comici e farseschi. Tale aspetto coinvolge anche i protagonisti della vicenda dell'isola fatata: lo spirito etereo Ariele diventa uno

scugnizzo dispettoso, Stefano e Trinculo riproducono una coppia di zanni di taverna della più consumata tradizione di azioni a soggetto, i marinai sembrano provenire dalle rive del golfo di Napoli con il loro slang e la loro grossolanità, cioè restituiscono tutti, in linea generale, atmosfere tipicamente popolari rintracciabili nel filone fantastico che, tra letteratura e teatro, va da Basile a Petito²². Come precisa Agostino Lombardo: «Traducendo *La tempesta*, infatti, Eduardo non solo innestava la sua napoletanità nel tessuto shakespeariano; e non solo enucleava, attraverso Stefano e Trinculo, un rapporto con la Commedia dell'Arte che era anche un tributo a un fenomeno teatrale cui si sentiva personalmente debitore, ma anche e specialmente ricreava, attraverso Prospero, mago e teatrante, quel dramma tra realtà e finzione che è il tema centrale, al quale tutti gli altri riconducono, del suo teatro»²³.

In seguito i problemi di salute di un Eduardo ormai anziano resero difficile la sua presenza agli incontri nel Teatro Ateneo di Roma e furono quindi compromesse le lezioni incentrate sull'avventura della traduzione della *Tempesta*. Ferruccio Marotti decide allora di produrre una versione audio dell'opera da far ascoltare agli allievi come esito dell'operazione. La suggestiva musicalità della lingua napoletana, ricreata da Eduardo per la traduzione, rafforza quello che diventa un esperimento pedagogico: il valore creativo del testo, rimasto immutato nel passaggio da Shakespeare a Eduardo, alimenta il potere evocativo della parola teatrale che prende corpo nell'immaginazione di chi ascolta attraverso la materialità della sola voce dell'attore. L'esperienza così concepita induce a una sorta di rappresentazione individuale, assoluta ed essenziale, non condizionata da elementi visivi, resa teatrale dalle proiezioni della fantasia sollecitata dalla invisibile materialità delle parole, nei significati e nei suoni di una lingua tanto antica quanto inventata.

L'idea che prende corpo è molto lontana dal teatro di Eduardo, dalla sua storia artistica nonché dalla sua tradizione culturale, ma riesce a coinvolgere ed entusiasmare l'artista nella fase più matura della carriera al punto da decidere di interpretare da solo tutti i personaggi della *Tempesta*. Unica eccezione è Miranda, sola presenza femminile, per la quale il maestro richiede la voce di Imma Piro²⁴. Vengono dunque montati due studi di registrazione nelle abitazioni di Eduardo a Roma e a Velletri, curati sul piano tecnico da Gianfranco Cabiddu²⁵. Il progetto si completa con l'inserimento di una parte musicale affidata al maestro Antonio Sinagra che compone, secondo le indicazioni "a orecchio" straordinariamente precise dello stesso Eduardo, due brani principali: le canzoni di Calibano e di Ariele²⁶. Mentre quest'ultima viene affidata alla sorprendente vocalità del giovane interprete Antonio Murro²⁷, Eduardo decide di cantare personalmente la parte di Calibano, ritagliando per sé l'ultimo straordinario personaggio della sua carriera. Secondo la testimonianza di Sinagra, dopo l'ascolto della traccia musicale composta sulla base delle sue istruzioni, Eduardo subisce il fascino terribile e impetuoso di Calibano e decide di registrare d'istinto, con l'appoggio armonico della sola chitarra, la canzo-

ne a lui dedicata scegliendo timbri rauchi, cavernosi, faticosi sul piano vocale²⁸. Per questa ragione l'accompagnamento orchestrale del brano viene costruito a posteriori sulla base della voce incisa, in un procedimento inverso a quello di solito applicato in queste operazioni.

Dalla traduzione del testo fino alla registrazione il lavoro, tra diffidenze e curiosità verso gli strumenti tecnologici, procede in modo appassionato per circa un anno e mezzo e, via via che la scrittura prende la sua forma definitiva, emerge l'impossibilità di distinguere i linguaggi che si intersecano nel prodigioso risultato di Eduardo, che non suggerisce solo una possibile messa in voce, ma si impone come un autentico spettacolo. D'altronde è pressoché impossibile separare le peculiarità autoriali da quelle interpretative e registiche in una figura complessa come quella di Eduardo. Nella sua fantasia affiora dapprima la possibilità di un allestimento in uno spazio circolare, dal quale, come da un mare profondissimo, potesse nascere l'isola incantata²⁹; poi l'idea si dirige verso una compagnia di pupi a grandezza umana, infine ipotizza *La tempesta* napoletana come sottofondo per un'azione mimica su un palcoscenico girevole, popolato da ombre o da marionette³⁰. È evidente quanto il tessuto magico del testo, concepito nell'assoluta nudità del teatro elisabettiano, giunga alla fine del Novecento a suggerire una messinscena antinaturalistica anche ad un autore solitamente impegnato in allestimenti di ambientazione tutt'altro che favolistica.

Nel maggio 1984 alcuni brani della *Tempesta* ormai tradotta vengono presentati nell'Aula Magna della Sapienza, al cospetto degli allievi e dei sempre numerosi appassionati che assistono all'incantesimo di un solo attore/autore invisibile che si irradia in tutti i personaggi con l'ausilio esclusivo della voce. La morte di Eduardo, avvenuta pochi mesi dopo la presentazione dei primi risultati dell'incisione, lascia incompiuto l'esperimento didattico iniziato, interrompe il lavoro di orchestrazione dell'intera opera e blocca il flusso di idee su una eventuale realizzazione scenica.

Nell'ottobre 1985, in occasione della xxx Biennale di Venezia, l'allora direttore Franco Quadri concepisce l'idea di commemorare l'artista napoletano a un anno dalla scomparsa, riprendendo l'idea della messa in scena della traduzione della *Tempesta* nelle forme del teatro di figura, già ipotizzato da Eduardo, e utilizzando il materiale audio registrato dal maestro. Il progetto voluto da Quadri coinvolge la storica compagnia di marionettisti Fratelli Colla & Figli per l'allestimento, il maestro Sinagra per il completamento del tessuto musicale e, a monte di tutto, Luca De Filippo per la cura dell'edizione da utilizzare per lo spettacolo. La proposta induce tutti gli artisti a intraprendere un'avventura quasi alchemica, affascinante quanto rischiosa, che aggiunge corpo a quanto la voce immateriale e visionaria di Eduardo riesce a costruire nell'immaginazione di chi ascolta. La rappresentazione della *Tempesta*, diretta da Eugenio Monti Colla³¹, è dunque la terza fase del processo compiuto su Shakespeare dopo la traduzione del testo e la relativa registrazione. Ancora

una volta, si tratta di un'esperienza autonoma che reca solo il segno delle tappe che l'hanno preceduta.

Ognuno dei linguaggi utilizzati infatti porta con sé la propria specificità, ma si fonde in un prodotto inedito. Di ciò è consapevole innanzitutto Luca De Filippo il quale, per il debutto veneziano, modella e riduce con meticolosa attenzione le lunghe parti registrate da Eduardo, ritagliandole sull'abito nuovo della rappresentazione marionettistica. I Colla concepiscono l'impianto drammaturgico della *Tempesta* in un prologo, due parti composte da vari quadri e un epilogo per circa due ore di rappresentazione.

Il tessuto musicale sostiene da protagonista la rappresentazione ed assume un valore decisamente da comprimario con il piano visivo. Antonio Sinagra infatti porta a compimento il lavoro iniziato con Eduardo, veicolando, proprio come era avvenuto nella traduzione poetica, matrici popolari e barocche in uno stile personale. E così al teatro Goldoni di Venezia, la sera del 4 ottobre 1985, Sinagra affida all'orchestra dal vivo dei diciotto elementi del Gruppo Strumentale del Gran Teatro "La Fenice" diretta da Michael Summers, l'accompagnamento della prima assoluta della *Tempesta* di William Shakespeare nella traduzione di Eduardo de Filippo³². Il risultato è quello di un ennesimo prodigio che, nella specificità della veste marionettistica, presenta un risultato ancora diverso che supera sia il modello originario shakespeariano che la riscrittura eduardiana della quale si nutre.

In scena si susseguono oltre 150 marionette di circa un metro e mezzo di altezza, molte di più dei personaggi previsti nel testo shakespeariano, alcune delle quali hanno tratti distintivi che derivano dall'invenzione dei maestri burattinai: Calibano è una sorta di mostro sovradimensionato rispetto agli altri personaggi, mentre Prospero e Ariele recano sul viso i tratti stilizzati di Eduardo e Antonio Murro. Al di là delle riconoscibili connotazioni stilistiche, la rappresentazione riesce a stabilire un linguaggio universale sul piano della poesia che azzerà distanze linguistiche e culturali. La dimensione dominante è quella favolistico-popolare espressa con l'ausilio di macchine teatrali che raccolgono segni che vanno dal Seicento all'Ottocento, dall'evoluzione storica della scenografia agli esempi di vedutismo pittorico, dai riferimenti alla Commedia dell'arte alle tecniche metateatrali.

Fulcro della rappresentazione è la grotta muschiosa di Prospero, punto di vista ideale dal quale osservare l'azione, un'apertura rettangolare su un telo disegnato con un paesaggio di macerie, spazio privo di confini, quasi mentale: «Ho immaginato la grotta di Prospero come inserita in una cornice di devastazione e di rovina – ed è il cuore dell'uomo sconvolto dal desiderio di vendetta, il percorso di una vita segnata da eventi dolorosi com'è stata quella di Eduardo e, perché no?, la scena di una Napoli immaginaria, distrutta e corrosa dai suoi numerosi problemi, oltre che, realmente, da un agente esterno come la guerra. Un luogo, comunque, da cui è possibile ricominciare attraverso la poesia, attraverso le emozioni»³³. L'antro magico ha la funzione di una superficie neutra,

in cui si proiettano le azioni che si svolgono all'esterno o le visioni evocate dal mago; tra queste si impongono i flashback riferiti a eventi solo narrati nel testo (le nozze di Clarabella con il bey di Tunisi o il naufragio della nave) che, in un trionfo di sofisticata scenotecnica (composta dal movimento di creste ondose, pioggia argentea, lamiere e magnesio), sfruttano al meglio le potenzialità di questo genere di rappresentazione, dove la compresenza di elementi apparentemente antitetici contribuisce a creare l'incantesimo della rappresentazione marionettistica. Così che la voce in presenza, squillante, incredibilmente acuta nel canto di Ariele/Antonio Murro si contrappone al tono aspro e roco della registrazione di Calibano/Eduardo che, soprattutto nella canzone eseguita dal mostro ebbro, genera un momento di sublime forza espressiva, «con un'adesione tenera e feroce»³⁴ della voce del maestro napoletano al fantoccio in cui si materializza la creatura generata dalla fantasia di Shakespeare.

Le marionette non sono tuttavia fatte della medesima «sostanza dei sogni» o «de la stoffa de li suonne», di cui parla Prospero: queste assumono con la rappresentazione un rapporto poetico di straniamento e assecondano i percorsi della fantasia, unica artefice del racconto scenico. In perfetta adesione con le leggi costitutive del teatro di figura, i protagonisti della *Tempesta* dei Colla recano i segni di una grammatica scenica particolarmente connotata e riconoscibile, visiva, sensoriale, concreta. L'azione teatrale che ne scaturisce è caratterizzata dalla materialità dei corpi che si animano sulla scena e si plasmano, per mano dell'uomo, in un sistema drammaturgico basato sulla scansione dei movimenti nello spazio scenico. La mancanza dell'espressività mutevole e imprevedibile dell'attore, della sua forza mimica, si orienta verso un'immagine fissa che rimanda alla figura umana e, quindi, non insegue alcuna velleità imitativa. Tuttavia, il magico tessuto fonico costituito dalla voce imponente, mutevole e riconoscibile di Eduardo, conferisce a tale immobilità un soffio vitale capace di modulare le sagome dei corpi lignei e gli stati d'animo del pubblico³⁵.

Nello spettacolo dei Colla la voce prestata da Eduardo alla sua *Tempesta*, incisa poco prima della morte e avvolta da un'aura già leggendaria al tempo del debutto a Venezia, è finalmente presentata al grande pubblico. Il magistrale gioco delle variazioni timbriche, che con impercettibili salti guizza da un protagonista all'altro, si snoda in un catalogo vocale di insolita varietà: Eduardo riserva la sua voce naturale a Prospero, ma la restituisce stentorea in Alonso, flebile in Gonzalo, ambigua in Antonio e Sebastiano, giovanile in Ferdinando, fino a renderla torbida per Calibano, impastata per Stefano e buffonesca per Trinculo. Se la versione audio evoca da sola infinite visioni dell'isola fatata grazie alla potenza espressiva dell'attore fermata sul nastro magnetico, la rappresentazione marionettistica aggiunge un'incarnazione suggestiva tanto all'idea shakespeariana che al progetto edoardiano, giacché la voce polimorfa di Eduardo vivifica i personaggi esattamente come i burattinai governano e animano con i fili le loro marionette.

L'aspetto predominante dell'operazione è senz'altro il tentativo di commistione dei vari generi impegnati: il testo letterario di Shakespeare, la sua traduzione nel napoletano antico reinventato e messo in voce da Eduardo, la scrittura musicale composta per l'occasione, il trionfo della scenotecnica nonché il contributo, decisivo e sostanziale, dei fratelli Colla nella costruzione delle marionette e nell'allestimento globale. La fusione dei diversi linguaggi messi in campo tiene conto dei loro specifici registri e crea un risultato unico e irripetibile, in cui, come più di un critico ha notato, nonostante la connotazione forte della messinscena marionettistica dei Colla, l'aspetto dominante è ancora quello edoardiano, la cui voce incorporea e diffusa sovrasta le componenti concrete della rappresentazione: «È curiosamente un grande spettacolo di Eduardo, senza la sua presenza fisica in scena, un Eduardo lontano e vicinissimo con questo lascito testamentario, dal quale si riconosce d'acchito la gioia nel provare questa nuova sua esperienza»³⁶. Un epilogo artistico dunque che, come tutti i sortilegi operati dal maestro partenopeo, attinge da un forziere personale ma invasivo: una Napoli simbolica, intima, magica e universale. Tale ricchezza si spalanca con generosità anche nell'audace traduzione della *Tempesta* del "primo della classe" e si riversa, come egli stesso aveva intuito, nelle forme primordiali delle marionette in nome di un valore tanto artigianale quanto metafisico dell'arte rappresentativa.

Note

1. Ringraziamento di Eduardo De Filippo, in *Allocuzioni pronunciate durante la cerimonia di consegna di lauree honoris causa*, Università degli Studi, Roma 1980, p. 19. Anche in "Biblioteca Teatrale", nn. 57-58, gennaio-giugno 2001, pp. 243 ss.

2. La collana, inaugurata nel 1983 e chiusa nel 2000, aveva già pubblicato *Il processo* di Kafka nella traduzione di Primo Levi, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde* di Stevenson nella traduzione di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *Madame Bovary* di Flaubert nella traduzione di Natalia Ginzburg, *Candido ovvero l'ottimismo* di Voltaire nella traduzione di Riccardo Bacchelli e *I racconti* di E. A. Poe nella traduzione di Giorgio Manganelli. Il rapporto con Giulio Einaudi è particolarmente significativo nella storia editoriale di Eduardo, soprattutto negli ultimi anni della carriera, della quale l'editore registra tutte le fasi documentando il suo impegno artistico e didattico.

3. Com'è noto, *La tempesta* è l'ultimo dramma scritto interamente da Shakespeare nel 1611 dal momento che i successivi *Enrico VIII* e *I due nobili congiunti* sono scritti in collaborazione (soprattutto con Fletcher). Anche la traduzione della *Tempesta* rappresenta per Eduardo l'ultima fatica come autore, contemporanea a quella di maestro di drammaturgia e regista per la compagnia del figlio Luca.

4. Un primo esperimento didattico era stato condotto da Eduardo a Firenze, dove aveva tenuto diciotto lezioni al Teatro della Pergola fortemente volute dall'assessore alla cultura Franco Carmarlinghi. Mentre non esiste pubblicazione dell'esperienza fiorentina, grazie a Einaudi è documentato il percorso condotto da Eduardo al Centro Teatro Ateneo. Cfr. E. De Filippo, *Lezioni di teatro*, Einaudi, Torino 1986.

5. Diversi sono gli episodi che provano una certa ostilità verso l'ingresso di Eduardo nell'università. Ad esempio quando dal laboratorio di scrittura emerge un'interessante commedia, dal titolo *Mettiti al passo!*, opera dell'allievo Claudio Brachino, Eduardo volle metterla in scena personalmente. La bontà pedagogica del maestro non fu sufficiente a smorzare i toni di una critica

già maldisposta verso la presenza di Eduardo a “La Sapienza”, come racconta Ferruccio Marotti: «Eduardo aveva pensato di mettere in scena con gli studenti un collage delle loro esercitazioni didattiche in uno spettacolo/rivista intitolato *Non so se rendo l'idea. Diciotto nodi venuti al pettine*. Aveva anche iniziato le prove con gli studenti, ma di fronte all'acidità di certa critica nei confronti di *Mettiti al passo!* non volle più proseguire». Cfr. F. Marotti, *In forma di epilogo. Una testimonianza*, in A. Ottai, P. Quarenghi (a cura di), *L'arte della commedia*, Atti del Convegno di Studi sulla drammaturgia di Eduardo, Bulzoni, Roma 1990, p. 160.

6. Cfr. S. De Filippis, *Shakespeare ed Eduardo: scrittura e riscrittura della Tempesta*, in A. Lombardo (a cura di), *Shakespeare e il Novecento*, Bulzoni, Roma 2002; A. Piazza, *Shakespeare e Eduardo. Prospero e Calibano. Una versione da Napoli di Napoli di The Tempest*, in A. Piazza (a cura di), *Shakespeare in Europa*, CUEN, Napoli 2004.

7. Nel 1940 Eduardo compose il breve dramma metateatrale *La parte di Amleto* ma, a parte la chiara citazione contenuta nel titolo, l'opera non presenta altri legami con la tragedia elisabettiana. Invece un'opera come *L'arte della commedia* (1964), nella quale il capocomico Campese si profonde in una serie di argomentazioni teoriche sull'arte teatrale e gli altri personaggi espongono un campionario umano di grande varietà, aderisce pienamente alla sintonia con l'autore inglese nonostante l'assenza di espliciti riferimenti.

8. Cfr. De Filippo, *Lezioni di teatro*, cit., pp. 79-174.

9. Il risultato della proposta drammaturgica lanciata da Eduardo su *Il mercante di Venezia* culmina nel testo di Luciana Luppi del quale, ancora una volta, è Einaudi ad occuparsi nella definizione editoriale. Cfr. L. Luppi (a cura di), *L'erede di Shylock. Soggetto di Eduardo De Filippo*, Einaudi, Torino 1984.

10. Sui problemi linguistici legati alla traduzione si rimanda a S. Manferlotti, *William Shakespeare, La tempesta, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo*, in “Belfagor”, XL, 4, 1985; W. Monaco, *La traduzione in napoletano di The Tempest*, in “Anglistica”, XXXI, 3, 1988; L. Di Michele, *Shakespeare. Una “Tempesta” dopo l'altra*, Liguori, Napoli 2005; U. Tomaiuolo, *Something rich and strange. Eduardo De Filippo traduce The Tempest*, in “Traduttologia”, I, 2, 2006.

11. E. De Filippo, *Note del traduttore*, in W. Shakespeare, *La tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Einaudi, Torino 1984, p. 185.

12. *Trinculo* deriva da *Trincole* o *Tringule*, che indica pendolo, ciondolo. L'allocuzione “tringle e mingle” in napoletano sta per “andare a tentoni” riferibile all'incedere di una persona affetta da sbornia. Cfr. F. D'Ascoli, *Nuovo vocabolario della lingua napoletana*, Adriano Gallina Editore, Napoli 1993, p. 800.

13. Sulle fonti shakespeareane della *Tempesta* la letteratura critica è molto ricca e spazia dalle *Metamorfosi* di Ovidio ai racconti orali e scritti sul nuovo mondo, dal saggio di Montaigne sui *Cannibali* (1603) tradotto da John Florio ai *Bermuda Pamphlets* (scritti sulla spedizione del 1609 di Sir Thomas Gates per la colonia della Virginia a lungo dispersa). Una valida sintesi è presente nella nota introduttiva a W. Shakespeare, *La tempesta*, a cura di G. Baldini, Rizzoli, Milano 2001.

14. *Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo*, in A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, Bulzoni, Roma 2004, p. 57.

15. Nella raccolta in trentacinque volumi di Penguin Books, editrice di tutte le opere di Shakespeare, *The Tempest* segue la prima edizione del 1623 e presenta un'ortografia modernizzata pur conservando quasi totalmente la punteggiatura originale.

16. De Filippo, *Note del traduttore*, cit., p. 186.

17. Riferisce Isabella Quarantotti: «Prima di ogni altra cosa volle leggere le favole dell'Abate Sarnelli e il poemetto comico di Lombardi, *La ciucceide*, perché desiderava rifarsi l'orecchio alla musica dell'antica lingua napoletana», *Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo*, cit., p. 63.

18. Ivi, p. 187.

19. *Ibid.*

20. R. De Simone, *Linguaggio e tradizione nel teatro di Eduardo*, in Ottai, Quarenghi (a cura di), *L'arte della commedia*, cit., p. 136.

21. La parlèsia è un gergo presente nella lingua napoletana dell'Ottocento e legato ai musicisti posteggiatori che si esibivano nei luoghi di ristoro (osterie, ristoranti ecc.) di Napoli. La

creazione di un codice alternativo era probabilmente dovuta all'esigenza di utilizzare tra musicisti una lingua incomprensibile agli ascoltatori. Questo gergo è rimasto segreto fino agli anni Cinquanta del Novecento, poi negli anni Sessanta è uscito dall'ambito della "posteggia" ed è cominciato a diventare il linguaggio di chi a Napoli ha prodotto musica extracolta. Una variante ancora più ristretta di parlèsia è quella della vecchia camorra che adottava, sempre nel XIX secolo, un linguaggio segreto tra gli adepti.

22. R. De Simone, *Quella Tempesta tra Eduardo e Shakespeare. I tradimenti della versione napoletana*, in "Il Mattino", 4 settembre 2005.

23. Lombardo, *Edoardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., p. 28.

24. Nel 1984 Imma Piro fa parte della compagnia di Luca De Filippo che Eduardo cura sul piano registico.

25. Gianfranco Cabiddu è un etnomusicologo, regista e tecnico del suono, curatore della registrazione e del montaggio della *Tempesta*.

26. Nel 1984 Antonio Sinagra aveva già scritto le musiche degli spettacoli *La donna è mobile* (1980) e *Pulecenella che ba' truovanno 'a fortuna soja pe' Napule* (1982), diretti da Eduardo per la compagnia di Luca De Filippo.

27. Antonio Murro è un cantante e chitarrista napoletano particolarmente eclettico, capace di spaziare dal repertorio classico al jazz, scelto da Sinagra per le non comuni doti vocali.

28. Ho raccolto tale testimonianza nel corso di un incontro avuto il 1° febbraio 2013 con il maestro Sinagra, che ringrazio sinceramente per aver soddisfatto le mie curiosità e avermi fornito i materiali in suo possesso.

29. Tale idea, non presente nelle fonti pubblicate, è stata spiegata da Sinagra in occasione della mostra antologica su Eduardo curata da Bruno Garofalo al teatro Mercadante di Napoli nel 1986 e confermata durante il nostro incontro. Il video-intervista sulla mostra, con la regia di Mario Franco, è reperibile on line al sito www.youtube.it.

30. *Intervista di Paola Quarenghi a Ferruccio Marotti*, in Lombardo, *Edoardo e Shakespeare. Parole di voce e non d'inchiostro*, cit., p. 81; G. Cabiddu, *La grotta di Prospero*, ivi, p. 95.

31. La compagnia "Carlo Colla & figli" è la più antica compagnia di marionettisti italiani ed anche la più celebre all'estero. Eugenio Monti Colla è figlio di Carla Colla (discendente diretta della compagnia della quale il figlio conserva il cognome) e del pittore Cesarino Monti. A partire dagli anni Sessanta egli è considerato lettore e interprete sensibile del vasto repertorio della compagnia, da lui riproposto criticamente sia in sede di allestimento che attraverso una preziosa attività pubblicistica.

32. Burattinai del debutto furono: Cesarina Colla, Teresa Colla, Carla Colla, Carlo III Colla, Eugenio Monti Colla, Enzo Oddone, Pierluigi Bottazzi, Annalisa Brocca, Franco Citterio, Mariagrazia Citterio, Piero Corbella, Riccardo Di Lauro, Maurizio Dotti, Fernando Garda, Mariapia Laninò, Tiziano Marcollegio, Ugo Oddone, Giovanni Schiavolin. Autori delle sculture: Dante Citterio, Franco Citterio, Maurizio Dotti e l'Atelier Pavaly di Lione.

33. Intervista a di Carlo Crespi a Eugenio Monti Colla, in "Patalogo 9", p. 33.

34. A. Savioli, *Marionette nella tempesta*, in "l'Unità", 5 ottobre 1985.

35. Oltre al citato articolo di Savioli, tra le numerose recensioni allo spettacolo apparse il 5 ottobre 1985 occorre citare almeno: Tommaso Chiaretti, *La voce di Capitan Eduardo evoca la magia delle fiabe* sulla "Repubblica"; Gianni Manzella, *Tempesta Eduardo. Le marionette di De Filippo aprono la Biennale Teatro* sul "manifesto"; Renzo Tian, *Grande magia di suoni* sul "Messaggero", Gastone Geron, *Eduardo, la voce nella "Tempesta"* sul "Giornale"; Roberto De Monticelli, *Soffia sulla Tempesta la voce di Eduardo* sul "Corriere della Sera".

36. G. Polacco, *Magiche voci di Eduardo così lontane, così vicine*, in "Il Piccolo", 5 ottobre 1985.

Recensioni e letture

Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012, 205 pp.

Ohran Pamuk, *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'innocenza, Istanbul*, trad. it. Barbara La Rosa Salim, Einaudi, Torino 2012, 270 pp., 68 pp. illustrate.

Marilena Parlati, *Oltre il moderno. Orrori e tesori del lungo Ottocento inglese*, Mimesis, Milano-Udine 2012, 148 pp.

Negli ultimi decenni si è andato affermando, nell'ambito delle Scienze umane, un approccio critico coagulatosi, nelle sue diverse articolazioni, intorno alla "thing theory" e agli "object studies", che si è sviluppato lungo molteplici traiettorie di ricerca. Le aree disciplinari coinvolte sono, innanzitutto e da tempo, la filosofia, ma anche la letteratura, l'antropologia e, più recentemente, i "cultural studies". Il libro-catalogo del premio Nobel Ohran Pamuk e i volumi di Massimo Fusillo e di Marilena Parlati – che riguardano, rispettivamente, la scrittura creativa, le letterature comparate e la letteratura e cultura inglese – sono, appunto, accomunati da un interesse per la presenza e il significato delle cose e degli oggetti nei testi¹. Essendo *cose* e *oggetti* portatori di significati diversi tra loro, bene ha fatto Parlati a scegliere di non usare nel titolo nessuno dei due lemmi (evitando così le sottili quanto fondamentali distinzioni discusse, tra gli altri, da Remo Bodei e Bill Brown nelle loro brillanti argomentazioni), optando, invece, per due termini – "orrori" e "tesori" – che rendono efficacemente la complessità e contraddittorietà del «lungo Ottocento inglese»².

Nell'Introduzione al suo volume l'autrice chiarisce di volere andare oltre gli approcci consueti di molta sociologia e critica letteraria contemporanea che «si occupano delle cose moderne *solo* in quanto merci, oggetti feticci» (p. 14), integrando il concetto marxiano di merce sia con la visione dell'antropologo culturale Arjun Appadurai, per il quale le merci sono «cose con un tipo particolare di potenziale sociale [...] distinguibile da "prodotti", "oggetti", "beni", "artefatti" ...»³, sia con le posizioni espresse da altri studiosi del campo. E non soltanto i già citati Bodei e Brown – per i quali gli oggetti diventano cose quando sono investiti di significati affettivi, cognitivi e simbolici⁴, ed esprimono ansie, aspirazioni e valori etici⁵ – ma anche Elaine Freedgood, secondo cui la "thing culture" ha preceduto la "commodity culture" e tuttora permane al suo interno, seppure in modo residuale e invisibile⁶.

La centralità delle cose nei testi letterari non è una invenzione della odierna "thing theory", ovviamente; essa già compare nel "novel of circulation" o "it-narrative", un sottogenere (un tipo di letteratura formulaica, si potrebbe definire) iniziato nel diciottesimo secolo, sviluppatosi nel diciannovesimo e riscoperto negli ultimi trent'anni⁷. Queste opere che narrano, spesso in forma autobiografica, le avventure di un protagonista non umano come una moneta, un puntaspilli o una carrozza, il suo viaggio nella società e i suoi incontri con vari personaggi ed eventi arricchiscono e complicano il discorso sulla storia del

romanzo inglese e sulle sue stesse origini. Se ufficialmente il primo esempio di “it-narrative” è *The Golden Spy* (1709) di Charles Gildon, l’*Ur-text* è di fatto il ben più noto *A Tale of a Tub* (1704) di Jonathan Swift, scrittore al quale Gildon offre in regalo il proprio romanzo, sicché la favola della botte, una satira scritta per «il miglioramento universale dell’umanità», fa da sottotesto dichiarato per la narrazione della “golden spy” – cioè, la moneta – che prende la parola per «svelare i misteri dell’iniquità» sociale. Da un lato, uno degli aspetti più interessanti di questo tipo di narrazione è l’elemento metropolitano, a proposito del quale Parlato sottolinea il rapporto tra città e oggetti intesi come merci, citando Barbara Benedict che parla delle cose come «nuovi immigrati che invadevano una città [Londra] svuotata dal Grande Incendio del 1666 e dalla peste»⁸; dall’altro, emerge il valore non meramente economico degli oggetti, la loro motilità come narratori che possono (o meno) muoversi senza limite tra classi, generi e gruppi sociali, come afferma Christina Lupton: «[le cose] circolano rapidamente in queste narrative con la neutralità del denaro mai rovinato dallo scambio oppure in una mobilità discendente che caratterizza le memorie di capi d’abbigliamento e altri oggetti simili [il cui deterioramento ne rende inutile, o impossibile, l’uso]»⁹.

Nell’attraversare il periodo romantico e poi la prima metà del diciannovesimo secolo, Parlato collega il discorso sulle cose e sugli oggetti ad alcuni particolari eventi storici e culturali, quali l’appropriazione dei Marmi del Partenone da parte di Thomas Bruce, il settimo conte di Elgin (ambasciatore britannico presso l’impero ottomano dal 1799 al 1803) – meglio noti come “Elgin Marbles”, ai quali Keats dedicò due sonetti – e la Great Exhibition del 1851, che non è stata soltanto la prima esposizione realmente internazionale delle Works of Industry of all Nations, la celebrazione della potenza industriale e coloniale dell’Inghilterra e un monumento alle interrelazioni tra capitalismo e Impero, ma anche e soprattutto il trionfo delle merci¹⁰. Merci letteralmente messe “sotto vetro” nel Crystal Palace di Hyde Park (dove ebbe luogo l’Esposizione), al pari di molti romanzi ottocenteschi, che, secondo Andrew Miller in *Novels Behind Glass. Commodity Culture and Victorian Narrative* (1995), qui richiamato da Parlato, «presentano e rappresentano [...] l’istanza potentissima della medesima economia di mercato che sorregge qualsiasi progetto espositivo della modernità occidentale» (p. 60).

È però nel tardo periodo vittoriano che il nesso tra “oggetto” e “merce” si fa più stretto e ambiguo, sia per l’affermarsi del consumismo – fenomeno già iniziato qualche decennio prima – sia per la proliferazione della narrativa e della stampa popolare. Citando Nicholas Daly, l’autrice fa riferimento ai *romance* di fine Ottocento che «usano e includono nelle loro trame le nuove relazioni tra soggetti e merci» e offrono una sorta di «teoria delle merci narrativizzata»¹¹. Soffermandosi, in particolare, su due romanzi di grande successo, *King Solomon’s Mines* di Henry Rider Haggard e *The Lost World* di Arthur Conan Doyle, Parlato affronta in questo capitolo (*Teche*) e in quello successivo (*No-*

stalgia) molteplici problematiche, dal discorso coloniale alla cultura espositiva ottocentesca al collezionismo, passando attraverso lemmi vari e contigui: dagli oggetti esotici al museo al *bric-à-brac*.

Ma, accanto ai “tesori”, *Oltre il moderno* tratta anche degli “orrori” del lungo Ottocento inglese, nella Storia come nei testi. Il riferimento è, in particolare, a quella vasta produzione di narrativa “popolare” che, attingendo alla tradizione del Gothic Romance, si trasforma in «imperial gothic fiction» (nella definizione di Patrick Brantlinger) e si articola, nel corso del secolo diciannovesimo e oltre, in sottogeneri apparentemente inconciliabili come i racconti di viaggio e di avventura, e le storie di fantasmi e di vampiri, diversi tra loro ma accomunati dall’elemento dell’eccesso e/o del mostruoso. E qui troviamo un’analisi interessante e originale di un testo di Bram Stoker: non il famoso *Dracula* (1897) ma il meno noto *The Lair of the White Worm* (1911), «in quanto [...] esempio della potenza evocativa del gotico tardo-vittoriano, intensamente ossessionato da oggetti in perenne e vorticoso movimento» (p. 95)¹². Le ultime sezioni del libro si occupano della «vita occulta delle cose: fantasmi (e) materiali», in riferimento all’interesse dell’epoca per la parapsicologia e le cosiddette pseudoscienze, come il mesmerismo, che tanto hanno alimentato la letteratura ottocentesca (si pensi a *Carmilla* di Sheridan Le Fanu). Qui, come altrove, e ancor più nel capitolo conclusivo – *Un-escapable Matter: polveri della modernità* – l’autrice rivela un’ampia e approfondita conoscenza della letteratura critica esistente. La felice scelta di chiudere il suo libro con la “polvere”, la *cosa* più impalpabile, pervasiva e archetipica, le permette, per così dire, di chiudere brillantemente anche il cerchio del suo discorso. Nell’inseguire questo lemma nelle sue acrobazie epistemologiche, Parlati si occupa di alcuni dei casi in cui la polvere «in quanto tale, nella sua natura elementare sinuosa e perciò insidiosa, è stata portata sulla scena culturale negli ultimi decenni» (p. 125); in particolare, nell’arte europea contemporanea: da Marcel Duchamp a Man Ray, Francis Bacon, Claudio Parmiggiani, fino ai più recenti Paul Hazelton e Catherine Bertola¹³.

Intimamente collegato alle tematiche fin qui affrontate è il libro di Fusillo *Feticci*, che esplora, nell’intersezione tra letteratura, cinema e arti visive (come indicato dal sottotitolo), la funzione e il significato degli oggetti quando, investiti di valori simbolici, affettivi ed emotivi, diventano, appunto, feticci. Nella *Premessa* l’autore chiarisce che intende riscattare questo termine dalla cattiva reputazione tradizionalmente assegnatagli. Adottato, dapprima, in relazione all’esperienza coloniale in Africa, al fine di descrivere incomprensibili riti pagani come l’adorazione di oggetti di legno e di pietra, il suo uso si è successivamente propagato nel mondo occidentale, ancora riferito all’adorazione delle reliquie dei santi; è soltanto alla fine del secolo diciannovesimo, con Marx e Freud, che il “feticcio” si è trasferito dall’antropologia alla economia politica e alla psicoanalisi. Ciò che accomuna questi differenti approcci è l’idea dell’inautentico: il feticcio è sia qualcosa che è venerato ma che non dovrebbe esserlo, il

surrogato simbolico di una pienezza originaria che si sarebbe perduta (Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches*, 1760), sia la (morbosa) attrazione per la materia inanimata.

Rispetto a queste connotazioni negative consolidatesi nell'immaginario collettivo occidentale, Fusillo saluta, invece, il nuovo atteggiamento nei confronti del feticcio affermatosi nell'area degli studi culturali, di genere e sulla visualità, nell'estetica *camp* e nella critica *queer*, e cita il filosofo tedesco Hartmut Böhme secondo il quale – come scrive in *Fetischismus und Kultur* (2006) – il feticismo non è più un nemico da esorcizzare, ma qualcosa che risiede in tutti noi e che ci sfida ad ardue analisi culturali. Fusillo spiega di avere scelto questo campo di ricerca per due ragioni principali: l'esistenza di un importante nesso tra feticismo e creatività artistica, e la scarsità di lavoro critico sul feticcio nell'ambito degli studi letterari e artistici. L'autore sostiene, inoltre, che «[i]l feticismo lavora sempre sul dettaglio: lo valorizza, lo infinitizza, fa entrare nel suo microcosmo un intero macrocosmo di passioni e narrazioni» (p. 9).

Un'interessante notazione di tipo teorico-metodologico sottolineata con forza in questo libro è che l'oggetto in letteratura non è solamente un tema, ma molto di più: «una funzione narrativa (soprattutto nelle fiabe e nel *mystery*), un elemento simbolico (soprattutto nella poesia), o un dispositivo testuale polivalente» (p. 15). E se la riflessione filosofica contemporanea sugli oggetti sta attraversando una nuova fioritura forse è perché, nella nostra epoca, essi costituiscono, dopo il mondo animale, vegetale e minerale, «un quarto regno [...] strumenti partner con cui interagiamo di continuo [...] protagonisti intelligenti di un paesaggio fluido e frammentario, un *mediascape*» (p. 16).

Da queste considerazioni consegue che, da un lato, scrittori e artisti usano l'oggetto-feticcio per caricarlo di significati ed emozioni, e quindi animare il mondo inanimato delle cose; dall'altro, gli oggetti-feticci sono ripresi nella letteratura e nell'arte per una spiccata attrazione verso la materia bruta, inorganica, che ha forti radici antropologiche – come scrive Marc Augé in *Le Dieu objet* (1998) – ma che trova la sua piena espressione nel Novecento, da Marcel Duchamp in poi. In definitiva, il feticismo è in grado «di sovvertire i rapporti fra animato e inanimato, fra materiale e immaginario, e di proiettare sulle cose un insieme fitto di attese, simboli e valori affettivi: fenomeni che si ritrovano spessissimo nella letteratura e nel suo tematizzare il mondo arcano degli oggetti» (p. 22).

Nella sua ricerca di ampio respiro Fusillo esplora la storia e la tipologia del feticcio: dall'oggetto di seduzione (il manto ricamato di Giasone nel mito del Vello d'Oro, narrato nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, il poeta greco del 300 a.C.) all'oggetto memoriale (che caratterizza la grande stagione del romanzo realista, con Goethe e Dickens, e lo scambio, specie in quest'ultimo, tra mondo animato e mondo inanimato), dall'oggetto magico (il manichino nel racconto di Achim von Arnim *Melüch*, *Maria Blainville*) alla materialità dell'oggetto con valore evocativo (i piatti dipinti con immagini delle *Mille e*

una notte in *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* di Proust), fino all'oggetticonica (la palla da baseball in *Underworld* di Don DeLillo).

Sempre di feticci si tratta – anche se il termine non viene mai usato esplicitamente dall'autore – nel libro-catalogo di Orhan Pamuk *L'innocenza degli oggetti*, che nel sottotitolo, *Il Museo dell'innocenza, Istanbul*, rimanda sia al romanzo del 2008 (*The Museum of Innocence*) sia al museo omonimo aperto nel quartiere di Çukurcuma a Istanbul, appunto, nell'aprile 2012. Un bizzarro caso di circolarità tra testi diversi che si richiamano l'un l'altro: l'originaria pagina scritta, con l'appassionata e drammatica storia d'amore di Kemal (il protagonista narratore) e la giovane Füsün; il luogo materiale nel quale sono esposte le migliaia di oggetti presenti nel racconto – dalle foto in bianco e nero di parenti, amici e spazi urbani testimoni di quelle vicende, a tazzine da caffè, orologi, biglietti del cinema, scatole di fiammiferi, certificati ecc. che le hanno accompagnate, fino alla serie di 4.216 mozziconi di altrettante sigarette fumate dall'amata nel corso degli anni e consegnate dal narratore allo scrittore cui è affidato il compito di costruire il museo; il catalogo con le illustrazioni di quegli stessi oggetti esibiti, con il rinvio ai capitoli del romanzo in cui questi compaiono. Nell'*Introduzione a L'innocenza degli oggetti*, Pamuk racconta che, nonostante l'idea iniziale del suo romanzo (il “germe” originario, l'avrebbe forse chiamata Henry James) fosse una sorta di dizionario enciclopedico, comprese subito che quella forma di catalogo non gli avrebbe permesso di esplorare a fondo il senso della storia d'amore tra i due personaggi principali:

Eppure mi aiutò molto immaginare che Kemal potesse raccontare la sua storia d'amore, ma anche la cultura di un'intera nazione, traendo spunto dagli oggetti. L'idea del catalogo commentato mi fornì anche il pretesto per avvicinare l'arte del romanzo, a cui ho dedicato la mia vita, all'arte pittorica, con cui non ho potuto fare lo stesso e tuttora me ne dolgo. Sì, stavo per creare un museo, e il romanzo avrebbe narrato sia la storia degli oggetti nel museo sia quella della costruzione del museo stesso. Ma non avevo più bisogno di un catalogo commentato di museo. Volevo scrivere la storia di Füsün e Kemal nella forma classica del romanzo.

La mia decisione di desistere dallo scriverne uno per singole voci spiega in parte l'esistenza del catalogo che ora il lettore si trova fra le mani. Ma tutti coloro che sono venuti a Çukurcuma e hanno visto il museo sanno che la vera ragion d'essere dell'*Innocenza degli oggetti* è che il giorno in cui il museo è stato ultimato io mi sono reso conto che possiede uno spirito proprio, che esiste indipendentemente dal romanzo (pp. 17-8).

Questo libro presenta, attraverso le sue illustrazioni, reliquie della vita della Istanbul negli anni settanta del Novecento, brevi saggi ed estratti dal romanzo: è insieme una guida al museo e una riflessione sull'atto del collezionare oggetti e sulla necessità di distinguere tra differenti statuti testuali. Scrive qui, infatti, Pamuk che, nonostante il legame che tiene insieme il romanzo e il museo, «c'è un abisso tra le parole e le cose, tra le immagini che le parole possono evocare

nella nostra mente e i ricordi che può riportarci alla memoria un vecchio oggetto che usavamo un tempo» (p. 18).

In un andirivieni tra fotografie, reminiscenze personali e autocitazioni, e in un intreccio fra diversi livelli temporali (tempo della storia/tempo della narrazione, tempo della scrittura/tempo della lettura), si instaura un gioco tra verità e finzione in una sorta di accattivante narcisismo. Questo libro, che funziona da completamento ideale sia al romanzo sia al museo, parla in definitiva del suo autore, e va letto come uno scritto autobiografico, nonché come una sorta di biografia di Istanbul. È perciò assai pertinente il commento dello scrittore e ceramista britannico Edmund de Waal a proposito de *L'innocenza degli oggetti*:

[it] is partly a manifesto for the power of demotic objects to tell grand narratives, partly Pamuk's love affair with the particularity of one moment in his city. [...] It feels barely edited, a scrapbook of images and ideas, memories, autobiographical interjections on collecting. Using it is like using Italo Calvino's *Invisible Cities* as a guidebook to Venice. Fictions and objects and place are all intricately and beautifully held together¹⁴.

La struttura del libro di Pamuk ricorda molto, a mio avviso, quella di *Vertigine della lista* di Umberto Eco, che si presenta come «il regesto meticoloso degli infiniti casi in cui nella storia della letteratura (da Omero a Joyce sino ai nostri giorni) appaiono delle liste»¹⁵: insomma, una tassonomia dell'elenco, ma anche dell'enumerazione, che prende in considerazione la funzione degli oggetti e le loro tracce nell'esperienza degli individui attraverso la loro presenza in letteratura e nelle arti visive. Questo genere di ricerca in forma di catalogo caratterizza anche altri studi apparsi in questi ultimi anni, come la raccolta di saggi curata da Sherry Turkle *Evocative Objects. Things We Think With*¹⁶ e il volume *Paraphernalia. The Curious Lives of Magical Things* di Steven Connor¹⁷, che, nell'esplorare storie e significati dietro agli oggetti che plasmano le nostre esistenze, si presentano come veri e propri inventari idiosincratici di cose amate, portatrici di idee, passioni e fobie. Il primo di questi libri consiste nella tassonomia di oggetti raggruppati secondo i tropi “design and play”, “discipline and desire”, “history and exchange”, “transition and passage”, “mourning and memory”, “meditation and new vision”; il secondo, organizzato intorno a diciotto tipi di “fidgetable things” – cose banali e quotidiane come borse, bottoni, fazzoletti, chiavi, batterie, giocattoli ecc. – si occupa essenzialmente di ciò che facciamo *alle* cose, e probabilmente dice molto di più sul suo autore piuttosto che su queste ultime.

A dimostrazione, infine, del fatto che l'interesse per cose e oggetti nella scrittura creativa contemporanea riguarda anche il nostro Paese, mi piace concludere con un riferimento a tre testi recenti di autori italiani: *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*¹⁸ della poetessa e saggista Antonella Anedda, nel quale commenti eruditi su arte e letteratura si mescolano a ricordi personali e riflessioni sugli oggetti e sulla pittura; *Oggetti smarriti*

e altre apparizioni¹⁹ dello scrittore e giornalista Beppe Sebaste, una sorta di meditazione su oggetti insignificanti – un mazzo di chiavi, occhiali da sole, biglietti da visita – ma anche su idee e storie che si perdono finché un gesto non li riporta alla memoria; e *Il ventre della macchina* del romanziere Sandro Veronesi²⁰. Quest'ultimo è un breve racconto il cui intreccio si svolge intorno ad un oggetto banale e quotidiano, un accendino, che diventa il catalizzatore delle ansie del protagonista-narratore; come si legge nel risvolto di copertina, «è anche una moderna parabola sulla reificazione dei sentimenti, sull'impossibilità, al giorno d'oggi, di vivere senza proiettare su oggetti inanimati sogni, desideri, ambizioni e, perché no?, speranze». Un evidente esempio di quelle «it-narratives» (non solo sette-ottocentesche, dunque) di cui scrive Marilena Parlati nel suo libro.

MARIA TERESA CHIALANT

Note

1. Questa rassegna riprende e continua quella iniziata da chi scrive sulle pagine della presente rivista ("Testi e linguaggi", 5, 2011, pp. 362-9).

2. Marilyn Gaull estende la distinzione tra cosa e oggetto a quella tra "thing theory" e "object theory", definendo la prima l'operazione di «estrarre una parola, un concetto, un oggetto, una persona dal suo contesto materiale o naturale e proiettarvi valori, significati, spiegazioni umane», mentre gli oggetti sarebbero, e se ne starebbero, inerti, «anche se metaforicamente diventano cose quando entrano in relazione con gli umani» (*"Things forever Speaking" and "Objects of all Thought"*, in L. Peer (ed.), *Romanticism and the Object*, Palgrave, London-New York, 2009, p. 9). Parlati, pur citando Gaull, riporta queste parole con qualche riserva (p. 50).

3. A. Appadurai, *Introduction*, in Id. (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 6.

4. R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 22.

5. B. Brown, *How to Do Things with Things (A Toy Story)*, in "Critical Inquiry", 24, 4, 1998, p. 935.

6. E. Freedgood, *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2006. Freedgood è ritornata sulla *querelle* "thing culture" vs "commodity culture" in un saggio inequivocabilmente intitolato *Commodity Criticism and Victorian Thing Culture: The Case of Dickens*, in E. Gillooly, D. David (eds.), *Contemporary Dickens*, The Ohio State University Press, Columbus 2009, pp. 152-68.

7. Vedi, tra gli altri, M. Blackwell (ed.), *The Secret Life of Things: Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Associated University Presses, Cranbury (NJ) 2007. Liz Bellamy, uno degli autori del volume, elenca, nella sua bibliografia, ben 248 testi scritti tra il 1709 e il 1900. A questo proposito ricordo il convegno organizzato dall'Oxford Centre for Life-Writing "The Lives of Objects" (20-22 settembre 2013).

8. B. Benedict, *Encounters with the Object: Advertisements, Time, and Literary Discourse in the Early Eighteenth-Century Thing-Poem*, in "Eighteenth-Century Studies", 40, 2, Winter 2007, p. 193.

9. C. Lupton, *The Knowing Book: Authors, It-Narratives, and Objectification in the Eighteenth Century*, in "Novel", 39, 3, Summer 2006, p. 405.

10. Anche di questo scrive Catherine Waters nel suo *Commodity Culture in Dickens's Household Words: The Social Life of Goods*, Ashgate, Aldershot 2008, che si occupa della centralità degli oggetti nella produzione dickensiana e, in particolare, della enumerazione parossistica delle merci nel periodico da lui fondato e diretto, *Household Words*.

11. N. Daly, *That Obscure Object of Desire. Victorian Commodity Culture and Fictions of the Mummy*, in "Novel", 28, 1, 1994, p. 26.
12. La traduzione italiana è apparsa di recente col titolo di *La tana del serpente bianco* (Donzelli, Roma 2010).
13. La stessa Marilena Parlati se ne è già occupata in *Beyond Inchoate Debris. Dust in Contemporary Culture*, in "European Journal of English Studies", vol. 15, n. 1, 2011, pp. 73-83. Vedi anche il recentissimo saggio di Itala Vivan, *Oltre i confini della narrazione: oggetti che raccontano, in un romanzo e in un museo*, in A. Oboe, A. Scacchi (a cura di), *A Garland of True Plain Words. Saggi in onore di Paola Bottalla*, Unipress, Padova 2012, pp. 435-58.
14. *Cultural Artifacts*, recensione di O. Pamuk, *The Innocence of Objects*, "The New York Times – Sunday Book Review", 30 November 2012. Edmund de Waal è autore del libro illustrato *The Hare With Amber Eyes: A Hidden Inheritance* (Chatto and Windus, London 2010; trad. it. *Un'eredità di avorio e ambra*, Bollati Boringhieri, Torino 2011).
15. U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p. 7.
16. S. Turkle, *Evocative Objects. Things We Think With*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2007.
17. S. Connor, *Paraphernalia*, Profile Books, London 2011.
18. A. Anedda, *La vita dei dettagli*, Donzelli, Roma 2011. Vedi anche, della stessa autrice, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Feltrinelli, Milano 2000.
19. B. Sebaste, *Oggetti smarriti e altre apparizioni*, Laterza, Roma-Bari 2009.
20. S. Veronesi, *Il ventre della macchina*, Edizione speciale per "Corriere della Sera", Milano 2008.

Paola Bono (a cura di), *Amleto e Macbeth. Sfumature di noir*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2012, 234 pp.

Amleto e Macbeth. Sfumature di noir è il quinto testo pubblicato all'interno di una collana ideata dalla curatrice Paola Bono a cui è stato dato il nome significativo di "disseminazioni". Si tratta di una collana di saggistica e testi teatrali che ha l'obiettivo di analizzare le numerose forme di adattamento disseminate nello spazio e nel tempo che, ponendosi ad una distanza più o meno significativa dal testo adattato, dialogano con esso, rafforzandone o minandone l'autori(ali)tà. In *Amleto e Macbeth. Sfumature di noir*, attraverso l'analisi di alcuni adattamenti filmici delle tragedie, si cerca, da un lato, di tracciare le coordinate del genere del "noir", ancora in parte nebuloso, tenendo conto delle singole condizioni di produzione e ricezione dei film in esame, e, dall'altro, di spiegare come e perché i testi delle due tragedie si siano prestati o piegati a quel tipo di adattamento filmico.

Nel primo saggio, scritto dalla stessa curatrice, Bono cerca di illustrare meglio gli elementi specifici che permettono di definire *Amleto* e *Macbeth*, come recita il titolo del saggio, *Due tragedie in noir*. Il noir è, sinteticamente, l'insieme di tratti stilistici e semantici – figure tipiche, atmosfere, tono cupo e fatalista, movimenti virtuosistici della cinepresa – ricorrenti nei film hollywoodiani degli anni Quaranta e Cinquanta, anche se prima che al tipo di *crime film* statunitense di questi anni, la definizione "film noir" è applicata in Francia ad alcuni film di Marcel Carné alla fine degli anni Trenta. È indubbio che la definizione dei confini dell'incerto canone del noir ha prodotto ipotesi diversificate tra loro e, soprattutto, ha costretto ad allargare i limiti spazio-temporali del campo. Di qui anche l'inclusione di una forma evoluta e più contemporanea del "neo-noir" – termine spiegato in maniera sistematica dal saggio di Ofelia Catanea.

Anche se altre opere shakespeariane sono state rilette in chiave noir, *Amleto* e *Macbeth* sono di sicuro tra le più rivisitate in modi variamente riconducibili a questo genere cinematografico. È interessante notare che la curatrice, forzando il senso di un'analisi presa in prestito da Renato Venturelli¹, definisce i protagonisti di *Macbeth* e *Amleto* rispettivamente il "gangster" e il "detective privato", figure chiave della maggior parte dei film noir. Amleto è paragonabile al protagonista di una detective story nella misura in cui il suo piano di vendetta, mai ottenuta, si intreccia con quello dell'inchiesta, ossia con l'esplorazione delle azioni umane alla base del conflitto che si trova a dover risolvere. Come per il detective noir, la sua indagine è verso l'interno, la soggettività degli altri e innanzitutto sua, ma l'interiorizzazione la rende parziale e imperfetta, come specchio della psiche fragile e vulnerabile di Amleto, proprio come quella dell'antieroe noir.

Di non secondaria importanza è, secondo Bono, il rapporto di Amleto con la figura paterna e la legge patriarcale che rendono traumatico il rapporto con

la donna, la cui immagine è informata da tratti di perversa seduttività e pericolosa sessualità, gli stessi della *dark lady*, altra figura imprescindibile del genere noir. Per Amleto è Gertrude la *dark lady* incapace di controllare i suoi istinti e causa della morte del padre e della colpa dello zio e il suo rapporto conflittuale e torbido con la madre inquina il suo rapporto con la donna in generale. Nello *Scottish play* la *dark lady* è ovviamente Lady Macbeth, paragonabile alla *femme fatale* dei thriller, suggerisce Bono, nel rinnegare, in particolare, il ruolo convenzionale di madre/moglie e nel manipolare e guidare suo marito attraverso lo spietato piano criminale che lo condurrà al trono. E allora si rende chiaro uno dei meccanismi ricorrenti nei noir in cui l'amore diventa una trappola per il protagonista che lotta per convalidare e affermare la sua identità maschile contro ogni forma di devianza. È stato necessario dedicare una particolare attenzione a questo saggio introduttivo perché in esso l'autrice offre un'esaustiva visione della cornice critica in cui inscrivere le analisi dei testi filmici dei saggi successivi, che riprendono e approfondiscono le caratteristiche del noir qui illustrate e gli aspetti contenutistici e formali che piegano naturalmente le due tragedie shakespeariane a tale prospettiva interpretativa.

Antonietta Buonauro è l'autrice del secondo saggio, *Edipo in abiti noir*. Amleto di Laurence Olivier e Sangué nel sogno di Edgar G. Ulmer, che sposta il focus solo sulla tragedia del principe danese. Definita più volte *problem play*, il suo protagonista, com'è tipico di un eroe noir, ha un'identità scissa, problematica, che non vede prospettive di risoluzione. Prima di entrare nel vivo delle analisi testuali dei due adattamenti prescelti, Buonauro ritiene necessario dedicare qualche riga per indicare le principali dinamiche psicoanalitiche messe in gioco in *Amleto* che è «tragedia del ricordo, della perdita, del desiderio irrisolto, della malinconia, capace di porre lo spettatore di fronte alla messa in scena di *unheimlich* (il misterioso, il perturbante) e *heimlich* (il familiare)» (pp. 49-50). Questi termini di chiara origine freudiana si affiancano alla prospettiva edipica che legge la storia di Amleto come indagine di desideri incestuosi che riguardano in particolare la sessualità maschile. Alla luce di tali dinamiche, che sono spesso innescate anche nella mente dei protagonisti noir, si procede all'analisi di *Hamlet* di Laurence Olivier (*Hamlet*, 1948) e *Sangué nel sogno* (*Strange Illusion*, 1945) di Edgar G. Ulmer. Le sfumature di noir dell'*Amleto* di Olivier si ritrovano, sottolinea Buonauro, nei conflitti psichici del protagonista, nel suo percorso edipico irrisolto e nell'indistinzione tra interno e esterno e nel ruolo di "donna fatale" di Gertrude/Eileen Herlie. Il destino che infine renderà simili eroi e antagonisti della tragedia è quello, conclude Buonauro, dell'impossibilità della pienezza della soggettività che è tipica del noir stesso. Meno spazio è dedicato a *Sangué nel sogno* (*Strange Illusion*, 1945) di Ulmer, versione filmica molto meno nota di quella di Olivier; la data in cui fu girato lo colloca, come per l'opera di Olivier, nel periodo di massimo successo del noir classico hollywoodiano; il protagonista Paul Cartwright deve indagare sulla morte del padre e questa indagine diventa il percorso interiore per accedere alla vita

adulta e superare il complesso edipico. In particolare *Sangue nel sogno* si tinge di noir per l'irrisolutezza del protagonista e il rapporto conflittuale del suo io scisso con l'ambiente alienante che lo circonda e l'atmosfera cupa e onirica.

Amleto è ancora oggetto di indagine principale nel terzo saggio *Fra passato e futuro. Amleto riletto da Akira Kurosawa e Aki Kaurismäki*, in cui Ilaria A. De Pascalis fa dell'esplorazione delle caratteristiche del noir il terreno di incontro di due trasposizioni filmiche di *Amleto* – *I cattivi dormono bene* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) di Kurosawa e *Amleto si mette in affari* (*Hamlet liikemaa*, 1987) di Kaurismäki – molto diverse tra loro per contesto storico-culturale e costruzione estetico-formale. Tuttavia entrambi presentano caratteristiche dell'immaginario noir che aiutano anche a comprendere alcuni loro aspetti essenziali: sul piano stilistico, lo stile visivo si tinge di noir attraverso le sequenze chiaroscurali, gli interni claustrofobici e il montaggio basato sulla *suspense*, mentre sul piano contenutistico si riconosce una rappresentazione complessa e molteplice della modernità e di un mondo esterno in cui il protagonista lotta contro la corruzione economica ma anche etica e morale dei potenti. La tragedia nasce, sottolinea l'autrice, dalla volontà di un unico uomo di fare i conti con il passato scomparso, come per l'eroe/anti-eroe noir, e contemporaneamente costruire un futuro diverso da quello voluto dai potenti corrotti. Non v'è dubbio che le due riscritture scelte siano complesse in termini di trama, personaggi e rapporto con il testo originale, ma forse il saggio non riesce sempre a essere fedele all'idea originale di provare a collocarle e tenerle insieme sul terreno dell'indagine dei tratti noir che condividono.

La tragedia del principe danese ritorna nell'indagine critica di Ofelia Catanea che nel quarto saggio della raccolta, *"Sweet Remembrances"*. *Lo stile neo-noir in Amleto di Michael Almereyda e in Macbeth di Geoffrey Wright*, mette a confronto *Amleto* e *Macbeth* e le sfumature di neo-noir delle due trasposizioni filmiche scelte. L'autrice risponde subito alla necessità di introdurre il concetto di neo-noir e la sua definizione rispetto alla nozione di noir classico degli anni Quaranta e Cinquanta. Gli elementi peculiari del neo-noir, che coincidono con alcuni tratti salienti, sottolinea Catanea, di *Amleto* e *Macbeth*, sono il protagonista che è sia investigatore che investigato, brutale assassino e a sua volta vittima, la *femme fatale*, l'assassinio e crisi di identità e stato di confusione del personaggio principale con il conseguente disorientamento spazio-temporale. Interessante è l'attenzione che Catanea dedica al tema della memoria o, meglio, della memoria frammentata, che definisce come uno degli aspetti peculiari a cui va ascritta la rinnovata fortuna del noir. Nell'analisi dei due testi filmici l'autrice procede poi all'esplorazione degli elementi (neo-noir) di trauma e memoria – e in parte di senso di colpa – e della struttura narrativa rotta e caotica che ne deriva. Introducendo i concetti di *re-memory* e *dis-remembering*, Catanea spiega lo sdoppiamento in atto nella mente dell'*Amleto* di Almereyda (2000), tra il ricordare e l'agire, tra il rifiuto delle circostanze che hanno portato alla morte del padre (che cerca di ricostruire ex novo, *re-memory*) e il

rifiuto dell'autorità dello zio Claudio, ossia il rifiuto di ricordare che il padre sia morto (*dis-remembering*). Anche nel *Macbeth* di Geoffrey Wright (2006) gli elementi neo-noir sono da ricercarsi per l'autrice nel rapporto tra stile visivo, memoria e trauma. In un'analisi forse meno dettagliata della prima, Catanea spiega come l'onnipresenza di immagini video e l'ossessione per la visione accomunino l'Amleto di Almereyda con il *Macbeth* di Wright, che possiede videocamere di sorveglianza collegate a computer portatili presenti ovunque a Dunsinane. La sua fiducia illimitata nelle immagini e nella capacità del video di controllare ogni cosa e persona a Dunsinane non gli permetteranno di riconoscere e controllare «i parti schizofrenici di traumi troppo a lungo repressi che riemergono ingombranti e, soprattutto, incontrollabili» (p. 143).

Il sanguinario nobile scozzese è protagonista assoluto dell'analisi di Sergio Sozzo nel quinto ed ultimo saggio, *Banquo a Coney Island. Tre trasposizioni filmiche di Macbeth in chiave gangsteristica*. Alle premesse, non sempre chiare, necessarie a capire il senso del titolo stesso del saggio, ossia a capire il legame tra Banquo, Coney Island e il *gangster movie*, segue una breve analisi di *Macbeth* di Orson Welles, che è preso in esame perché il famoso regista è stato, secondo Sozzo, il primo a capire il legame naturale tra le derive soprannaturali di *Macbeth* e la macchina da presa che è «già essa stessa una presenza da un'altra dimensione, al pari delle streghe [...]» (p. 154). Tuttavia, posta prima dell'analisi dei tre film prescelti, la riflessione di Sozzo sulla versione di Welles è un pò destabilizzante perché ci allontana dall'obiettivo di leggere le tre rivisitazioni filmiche di *Macbeth* secondo le coordinate del film gangster, qui inteso come declinazione del genere noir.

Il primo dei tre film in esame è *Maqbool* (2003) di Vishal Bhardway, in cui Sozzo riconosce una rilettura degli assassinii e delle lotte per la corona che attraversano lo *Scottish play* in un «dramma di ambientazione criminale decisamente sordido» (p. 158), che trasferisce la storia violenta e sanguinaria della lotta tra «clan scozzesi» nel violento sottobosco di Mumbai. Le argomentazioni dell'autore, forse più esaustive agli occhi di chi conosce il film, si concentrano sulla figura del fantasma di Duncan e su quella di Lady Macbeth, concludendo che *Maqbool* si inserisce nel territorio del *crime film* «ma l'ambientazione in un contesto non occidentale con un diverso sistema di relazioni sociali sposta e contamina le accentuazioni di genere» (p. 165). Per Sozzo è con *La legione dell'inferno* (Joe Macbeth, 1955) di Ken Hughes che si possono rinvenire più facilmente i punti di aderenza sia con la vicenda di Macbeth che con le caratteristiche del cinema nero – l'iperrealismo noir, soprattutto, che riduce al minimo il soprannaturale della tragedia adattata, a partire dalla «riduzione» delle tre streghe ad una fioraia di strada, Rosie, che legge le carte al protagonista. Joe Macbeth tuttavia non ha la giusta carica violenta che si addice al protagonista di un *gangster movie* e per trovare un più autentico Macbeth gangster, Sozzo passa all'analisi del terzo ed ultimo film, *Uomini d'onore* (*Men of Respect*, 1990) di William Reilly. Secondo l'autore, questo adattamento, più degli altri

due, si inserisce nel periodo cruciale in cui il noir classico viene riscoperto e il genere filmico che ne deriva è definito neo-noir. Nella parte finale dell'analisi sul rapporto tra neo-noir e le tre versioni in celluloide di *Macbeth*, Sozzo sembra concludere affermando che «Il neo-noir procede per saturazione dei segni ereditati da un immaginario cinematografico inteso come passato originario, punto di partenza» (p. 173).

Come già evidenziato da Paola Bono, il genere “noir” e il suo discendente “neo-noir” non sono facilmente e univocamente riconoscibili, ma, piuttosto, si offrono come insieme di aspetti stilistici e contenutistici variamente categorizzabili che qui costituiscono gli elementi della griglia valutativa attraverso cui analizzare le diverse trasposizioni filmiche di *Amleto* e *Macbeth*. Le argomentazioni della curatrice prima e le analisi dei testi filmici a seguire offrono nel loro insieme un *excursus* coerente e convincente rispetto all'obiettivo principale di questo volumetto: dimostrare che «Oggetto affascinante e complesso – atmosfera, momento nella storia del cinema, stile visivo, movimento, ciclo, “infezione” che informa di sé film per altri aspetti diversi – il noir presenta tratti che incoraggiano e permettono la trasposizione di queste due tragedie in tale chiave»². Per scoprire le infinite sfumature di un altro genere filmico che colorano altre opere di Shakespeare attenderemo con interesse il prossimo volumetto – Teen Movies. *Gioventù, amore e...* – della serie curata da Paola Bono.

MARIA IZZO

Note

1. R. Venturelli, *Gangster e detective. Il cinema criminale*, in G. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 2 voll., Einaudi, Torino 2006, p. 1186, cit. in P. Bono (a cura di), *Amleto e Macbeth. Sfumature di noir*, Editoria & Spettacolo, Spoleto 2012, p. 33.

2. T. Gunning, *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*, in “Wide Angle”, vol. 8, nn. 3-4, pp. 63-70, cit. in Bono (a cura di), *Amleto e Macbeth*, cit., p. 147 (<http://www.editoriaespettacolo.it/schedaLibro.asp?codice=172>, data ultima di consultazione 16 maggio 2013).

Elisa Gregori, *Le comiche smorfie. Avramiotti contro Chateaubriand*, CLEUP, Padova 2012, 528 pp.

A due anni di distanza dal suo saggio *Un virtuose des ruines. Chateaubriand au pays des antiquités et de l'archéologie*, Elisa Gregori torna ad occuparsi dello scrittore francese e del suo rapporto con l'antichità. *Le comiche smorfie. Avramiotti contro Chateaubriand* riproduce, in versione commentata, il *pamphlet* del medico di Zante sugli errori dell'«illustre voyageur»: *Alcuni cenni critici del dottor Gian-Dionisio Avramiotti sul viaggio in Grecia che compone la prima parte dell'Itinerario da Parigi a Gerusalemme del signor François-René de Chateaubriand* (1816). I meriti di questa riedizione non tardano a svelarsi, a partire dalla ricca introduzione (*Cingetelo d'allori, applaudite, esultate*), utile sia per la lettura del testo che per la valutazione del suo impatto sul pensiero archeologico del tempo. La *mise en contexte* occupa le pagine iniziali: quanto al gusto per l'Antico, «il XVIII secolo assume i temi dei secoli precedenti ampliandoli e distinguendo sempre più l'antiquaria dall'archeologia [...]». Si affrontano nel periodo a cavallo tra Sette e Ottocento due tendenze: da un lato la poetica delle rovine e la sua tradizione letteraria, dall'altro un'attenzione per il reperto che via via acquista dignità al pari dei documenti e dei libri antichi» (p. 12). Le vestigia, pertanto, diventano il veicolo di un nuovo gusto estetico, all'origine di una densa riflessione sul tempo e sullo spazio. È ciò che spinge filosofi e scrittori a invadere le strade, a viaggiare per vedere i monumenti di persona e registrare sul posto la loro esperienza. La meta è perlopiù l'Oriente, conosciuto fino allora grazie all'immagine convenzionale trasmessa dai manuali. Il Levante, la Grecia – culla e specchio della civiltà europea – riempiono i racconti di viaggio dando vita ad una vera e propria tradizione: vi si ritrovano «percorsi da seguire, luoghi da visitare, percezioni e impressioni comuni a tutti, un palinsesto codificato da un sistema di lettura e scrittura in cui si cerca, si trova e si racconta ciò che già si è conosciuto attraverso i libri» (p. 14). Chateaubriand è in questo senso un caso interessante: è il primo scrittore a intraprendere un viaggio (nel giugno 1806) per «chercher des images», per descrivere con più precisione i paesaggi di una nuova epopea. *Les Martyrs* (1809) e *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) cambiano infatti, in maniera profonda, il rapporto tra autori e «récit de voyage», fondando quello che R. Le Huenen chiamerà «voyage romantique»¹. Dapprima, grazie a questa postura «en poète»², che aggancia il periplo ai principi di un universo estetico; poi per l'autobiografismo e la soggettività, in rottura con il canone settecentesco: «Je prie donc le lecteur – scrive Chateaubriand – de regarder cet *Itinéraire*, moins comme un Voyage que comme des Mémoires d'une année de ma vie»³.

Il medico greco non poteva accettare questi principi, abituato com'era a incursioni erudite, scavi e misure puntuali: «Quello di Chateaubriand in Oriente è un pellegrinaggio alla riscoperta dei luoghi dove sono vissuti personaggi storici e letterari, figure bibliche e mitologiche; è un periplo compiuto

alla ricerca dei luoghi celebri: Avramiotti faticherà a capire che per Chateaubriand le rovine, i resti senza fama non valgono la sosta» (p. 18), e che il suo è piuttosto un percorso iniziatico dove l'io può affermarsi.

L'incontro fra i due avviene, senza grossi entusiasmi, a casa del greco. Ma è dopo il 1811, ovvero dopo l'uscita dell'*Itinéraire*, che si accende lo scontro. Avramiotti vi legge un ritratto satirico della sua erudizione e sferra l'attacco allo scrittore francese. La sua arma è l'opuscolo *Alcuni cenni critici*, pubblicato in Italia, a Padova, nel 1816: un'accusa patente di plagio e impostura, aggravata dall'inesattezza archeologica ai danni di Chateaubriand.

È un pregio indiscusso di questa edizione la raccolta dell'insieme di atti (registri e fogli di censura) sull'uscita e la circolazione del *pamphlet*. Se il libro viene subito letto in Italia, occorre attendere il 1817 perché sbarchi in Francia, tradotto da Millin⁴. Puntiglioso e sarcastico, esso funge al contempo da testimonianza del *modus scribendi* di Chateaubriand: «la combinazione di fantasia e realtà, le letture dei classici e il suo bagaglio culturale vengono ricomposti e rimaneggiati dando forma al suo personale racconto di viaggio» (p. 71). Tanto che a volte la realtà è investita dai sogni o filtrata dalla letteratura: la Grecia, ad esempio, «è migliore in Omero, che soggiogata dai Turchi, senza il ricordo della sua grandezza passata» (p. 72).

La studiosa Elisa Gregori chiude il volume facendo seguire alle note una corposa *Appendice*. Più di centottanta pagine di documenti rari o inediti disegnano lo sfondo variegato (storico ed estetico) in cui viene a delinearsi la nascita del filellenismo. Si ha di fronte una mappa preziosa tracciata con cura e rigore scientifico, aspetti essenziali per una buona ricerca.

PIERINO GALLO

Note

1. Cfr. A. Guyot, R. Le Huenen, *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand, l'invention du voyage romantique*, PUPS, Paris 2006.

2. Espressione presa a prestito da Philippe Antoine, *Quand le voyage devient promenade*, PUPS, Paris 2011, p. 28.

3. Chateaubriand, *Préface de la 1^{re} édition*, in *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris. Œuvres complètes*, VIII, IX, X, édition critique de Ph. Antoine et H. Rossi, sous la direction de B. Didier, Champion, Paris 2011, p. 137.

4. A. Millin, *Annales Encyclopédiques*, 1817, t. II, pp. 159-66 e t. III, pp. 372-7. Il testo sarà tradotto e pubblicato per intero nel 1929 per la cura di Alice Poirier: *Les notes critiques d'Avramiotti sur le voyage en Grèce de Chateaubriand*, PUF, Paris.

Judith Schalansky, *Lo splendore casuale delle meduse*, Nottetempo, Roma 2013, pp. 259, trad. it. di Flavia Pantanella (ed. orig. *Der Hals der Giraffe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2011)

Lo splendore casuale delle meduse è il titolo felice della bella traduzione in italiano del libro di Judith Schalansky – che nell'originale tedesco suona *Der Hals der Giraffe* (Il collo della giraffa) – finalista al Premio Salerno Libro d'Europa 2013. L'edizione tedesca della casa editrice Suhrkamp di Francoforte è stata curata personalmente dall'autrice e nel 2012 ha ricevuto anche il premio della *Stiftung Buchkunst* per il libro tedesco più bello¹. La diversità della scrittura di Schalansky si è in realtà già manifestata nelle prime opere, tra cui *Fraktur mon Amour* (2006), una dichiarazione d'amore nei confronti del carattere spezzato della grafia gotica, e *Atlas der abgelegenen Inseln* (2009), l'atlante delle isole sperdute e dimenticate, che rivelano appieno il suo doppio talento di scrittrice e *Graphikdesignerin*.

Tra i prestigiosi riconoscimenti va ricordato ancora il premio Hölderlin, conferito – nella motivazione della giuria – ad una narratrice cartografa² di una remota regione dell'Est della Germania («una città dell'hinterland della Pomerania Anteriore», p. 72), un Est in cui Judith Schalansky ha trascorso l'infanzia prima della caduta del Muro. Il libro, come dice il sottotitolo nell'edizione tedesca, eliminato in quella italiana, è un *Bildungsroman*, un romanzo di formazione, con un'importante – almeno per la cultura tedesca, ma vorrei dire per tutta la cultura europea – specificazione, a indicare, ricordare, riprendere e infine rovesciare un genere che ha una lunga storia nella letteratura tedesca ed europea. Una storia che inizia con Goethe e il suo *Wilhelm Meister* e che trova una nuova inedita veste in questo romanzo di formazione alla rovescia, che presenta il fallimento di una formazione.

Protagonista del libro non è il giovane eroe che si deve ancora formare, ma una donna disillusa, già formata, un'intransigente professoressa di biologia in un liceo, il *Charles-Darwin-Gymnasium* di un paese della DDR, un ventennio dopo la svolta e la riunificazione. Inge Lohmark (questo il nome dell'insegnante in cui si può sentire risuonare quello di Lamarck) crede fermamente che il senso dell'esistenza stia nel determinismo darwiniano e nella lotta per la sopravvivenza. Con tutta la sua *Bildung* e il suo sapere, sciorinato con grande convinzione e determinazione, non riuscirà però ad affrontare la vita, quel bios che è l'oggetto del suo insegnamento. *L'Anpassung*, l'adattamento alle leggi della natura che predica, è proprio quanto si rivelerà incapace di accettare e di praticare.

Un romanzo, questo di Judith Schalansky, che ha una sua forte, unica, non confondibile fisionomia. Si tratta di un libro molto particolare anche per la presenza di bellissime illustrazioni (tratte da vecchi libri di biologia) che sono parte integrante di quella *Bildung* che si forma appunto attraverso la visione delle immagini³ e di quella scrittura che si concepisce come arte del dare forma

nel senso più pieno del termine. E le immagini possono essere anche *Weltbilder*, immagini del mondo, come vedremo.

Le seducenti figure del titolo e della copertina, le «splendide meduse» (p. 35), riprendono un passaggio del romanzo in cui si celebra la perfezione e la bellezza della natura, diversamente dal titolo originale, *Il collo della giraffa*, che si riferisce al famoso esempio discusso nelle teorie sulla selezione naturale. Le magnifiche illustrazioni dello zoologo tedesco Ernst Haeckel, che vediamo in copertina e all'interno del testo, la professoressa del romanzo le ha staccate da un volume trovato nell'archivio della scuola e appese nel corridoio davanti all'ingresso della sua classe, perché «ogni giorno la loro vista era una benedizione» (p. 39). La proposta dell'insegnante di arte di collocare una raffigurazione delle ninfee di Monet accanto alle sue meduse la fa perciò inorridire in un disprezzo per tutto ciò che è cultura come coltivazione:

La bellezza della natura non aveva bisogno di effetti di straniamento. Ci si poteva avvicinare a essa soltanto con estrema precisione.

Quale nitidezza impressionante, quale splendore deciso emanavano invece le meduse di Haeckel: la veduta dal basso di una peromedusa con la sua corona di raggi intrecciati color lilla e la bocca a forma di ottagono, come il calice di un fiore. Al centro c'era l'imbuto purpureo della discomedusa. Una chioma fluttuante di tentacoli che sgorgava da una sottoveste blu a balze (pp. 37-8).

Quella di Judith Schalansky è una prosa straordinaria che costituisce un particolarissimo luogo della scrittura, un luogo fisico del testo, lo spazio in cui si depositano le lettere e le immagini accompagnano il processo di scrittura. È il luogo in cui il possibile può prendere vita, ma è anche il luogo geografico che la scrittura evoca. E il luogo testuale dell'incipit, memorabile per eccellenza, diventa qui il luogo in cui si rispecchia tutto quello che segue, con una logica circolare che contribuisce a dare alla scrittura dell'autrice una carica ipnotica, una forza inconsueta.

Qual è questo luogo nel formidabile incipit del romanzo? È innanzitutto un paese remoto della Germania Orientale e un luogo che è un'istituzione: la scuola, più precisamente un'aula delle superiori che è un recinto, un vivaio, in cui all'inizio dell'anno scolastico gli studenti devono riacquistare un bioritmo e, alla fine, una serra in cui con il sole di giugno «nelle teste vuote degli alunni germogliava l'attesa dell'estate» (p. 8). E proprio in quest'inizio risuona un ordine perentorio – «Seduti! [...] Aprite il libro a pagina sette» – che deve seguire anche il lettore che inizia appunto a leggere a pagina sette. Segue poi l'impostazione della lezione che delinea attraverso una serie di frecce una cima della piramide, dove, accanto ai predatori, gli animali reali, le aquile e i leoni, c'è l'essere umano che non appare poi così nobile, «accovacciato [...] accanto a un paio di animali predatori» (p. 7) e gravato, a differenza delle meduse, dal peso della sua testa, «troppo grossa anche solo per venire al mondo» (p.

197). In uno stile paratattico segnato da un incalzare di brevi frasi incisive, come quelle che gli studenti potrebbero trascrivere sui loro quaderni quasi sotto dettatura, procedono le “lezioni” di questa singolarissima docente che da trent’anni insegna in un istituto condannato ora alla chiusura. Inge Lohmark, che nel tempo ha visto le sue classi ridursi per effetto della pillola prima e poi della fuga dall’est, constata con rassegnazione e con ironia implacabile l’inarrestabile invecchiamento dell’umanità, l’aumento dell’aspettativa di vita, il dilagare di un declino.

Nel romanzo non vengono narrati eventi di rilievo. La quotidiana vita scolastica si dipana in tre capitoli – intitolati *Equilibri ecologici*, *Ereditarietà genetica* e *Teoria dell’evoluzione*, – in ognuno dei quali viene raccontato un giorno, lungo un anno scolastico che va da settembre fino alla successiva primavera, insieme con la visione del mondo della professoressa per la quale il «pensiero critico è sempre ben accetto. Purché sia ortodosso» (p. 173). La stessa rigidità che connota il suo insegnamento – estremamente polemico anche contro la *Kuschelpädagogik*, l’accondiscendenza dei suoi colleghi troppo democratici – caratterizza la vita privata di questa ex-cittadina della DDR che ha un marito che si dedica all’allevamento degli struzzi e una figlia che se ne è andata negli Stati Uniti e con la quale il contatto è ridotto a qualche email. Nel corso dell’anno però accadrà qualcosa di nuovo e imponderabile, l’inspiegabile attrazione per una studentessa timida e tutt’altro che appariscente, cui l’autrice non dà esito narrativo⁴.

L’abilità della scrittrice e la cifra della sua scrittura stanno nel trasformare l’immagine del mondo deterministica della protagonista nel principio poetologico del libro. Una dinamica linguistica interna mette in movimento le cose descritte e presentate e la materialità delle cose si trova innanzitutto nel materiale linguistico di cui è fatta la realtà, nei termini e concetti della biologia: ereditarietà, selezione, leggi di Mendel, nicchia ecologica ecc. La biologia, la scienza rivelerà qui alla fine anche un suo lato oscuro, fantastico, mitologico che si manifesta appieno in quella lingua della scienza che diventa lingua della letteratura.

Mentre la scuola è minacciata dalla chiusura per il crollo della natalità e gli esseri umani e le città sembrano ritirarsi di fronte alla natura, quest’ultima si riconquista i suoi spazi vitali, dimostrandosi più forte della cultura umana con i suoi fuggevoli prodotti: «Quel luogo era soltanto una città in declino, la produzione era sospesa da tempo, ma i veri produttori erano già all’opera. Non il degrado avrebbe colpito quel luogo, ma il ritorno al puro stato selvaggio. Un processo di incorporazione lussureggiante, una rivoluzione pacifica. Paesaggi in fiore» (p. 77). La storia della cultura appare così come parte di un continuo processo di sviluppo biologico: «tutto è natura. Nella natura delle cose. Chi sopravvive ha vinto» (p. 250). Senza timore di apparire “politicamente scorretta” Schalansky ci presenta una declinazione inaspettata di quella critica della civiltà – si potrebbe dire – che attraversa tutta la letteratura tedesca e che qui si

fa anche ritratto del crollo dell'utopia di un paese, la DDR del socialismo realizzato, basata su una visione rigida e deterministica dell'esistenza.

«Chi ha il collo più lungo vive di più» (p. 241), ripete con tono spietato, inflessibile e sarcastico, che fa talvolta anche rabbrivire, Inge Lohmark agli alunni della sua scuola che hanno il collo corto. Niente rimane com'è, tutto cambia, ribadisce l'insegnante che non è in verità pronta a nessun cambiamento. Non c'è certo nostalgia per la DDR, ma consapevolezza che non è facile gestire la nuova libertà, «sopravalutata» (p. 46) come valore in sé. E la scrittrice, che ha sentito da bambina la frattura rappresentata dalla fine di un paese e di un sistema, rivede ora questa realtà attraverso gli occhi degli adulti che l'hanno vissuta e li trova completamente spaesati.

Ci sono diversi temi scottanti che percorrono questo libro con il suo inconsueto e trascinante linguaggio – il rapporto individuo-collettivo, la scuola come cosmo chiuso, la fuga, l'invecchiamento, il fallimento della società della conoscenza con i suoi saperi infruttuosi, – mai però per impartire giudizi morali o ideologici, quanto piuttosto attraverso l'osservazione di quell'isola che è l'essere umano collocato nel mezzo della natura e della cosiddetta civiltà e allo stesso tempo molto lontano da entrambe. E con il verbo «osservare» e con la percezione visiva e olfattiva, si chiude – forse con un'apertura – il romanzo: «Le nuvole dai contorni netti. Insostenibile ma bello. L'odore della terra. Gli struzzi danzavano sul prato. Inge Lohmark stava vicino al recinto e osservava» (p. 256).

LUCIA PERRONE CAPANO*

Note

* Questo testo costituisce la versione rivista e ampliata della Laudatio tenuta in occasione del Premio Salerno Libro d'Europa il 28 giugno 2013.

1. Un premio importante – in tempi di E-book – che esalta tutto quello che manca alle versioni elettroniche e digitali.

2. «[...] die Erzählerin als Kartografin einer Weltgegend im Windschatten der Wiedervereinigung und als prägnante Porträtistin ihrer so fesselnden wie verstörenden Hauptfigur, der Biologielehrerin Inge Lohmark», scrive la giuria del premio (cit. in Barbara Dettmer, *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman*, online in 1. Quartals-Lese vom 24. Mai 2012 pdf).

3. La parola *Bildung*, formazione, discende dal medio alto tedesco *bildunge* nel senso di *Bild*, immagine, somiglianza. E un ruolo fondamentale nella *Bildung* dei personaggi del *Bildungsroman* lo svolgono non a caso proprio le immagini. Sul rapporto tra *Bildung* e *Bild* nel romanzo del XVIII e XIX secolo si veda Wilhelm Voßkamp, *„Ein anderes Selbst“ – Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wallstein, Göttingen 2004.

4. In un colloquio con Judith Schalansky, del quale la ringrazio particolarmente, l'autrice ha indicato *Der fremde Freund* di Christoph Hein come una delle letture che l'hanno più influenzata.

Gli autori

Paola Attolino è professore associato di Lingua inglese e traduzione presso il Dipartimento di Scienze politiche, sociali e della comunicazione dell'Università di Salerno.

Adriana Carolina Bulz è dottore di ricerca e junior lecturer alla Military Technical Academy di Bucarest.

Cesare Catà è dottore di ricerca in Filosofia (Università di Macerata) e ha svolto attività didattica presso le università di Honolulu, Trier, Parigi, Dublino.

Nicoleta Cinpoes è senior lecturer alla University of Worcester, UK.

Sergio Corrado è professore associato di Letteratura tedesca presso il Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale".

Line Cottegnies è professore di Letteratura inglese alla Université Sorbonne Nouvelle.

Daniele Crivellari è ricercatore di Letteratura spagnola presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Salerno.

Antonella d'Amelia è professore ordinario di Letteratura russa presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Salerno.

Flora de Giovanni è professore associato di Letteratura inglese presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Salerno.

Mariagrazia De Meo è ricercatrice di Lingua e linguistica inglese presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Salerno.

Bianca Del Villano è dottore di ricerca in Letteratura inglese (Università degli Studi di Torino) e professore a contratto presso l'Università di Napoli "L'Orientale".

Lawrence Guntner ha insegnato alla Technische Universität di Braunschweig (Germania) e alla Adam Mickiewicz University di Poznan (Polonia).

Isabella Innamorati è professore associato di Storia del teatro e dello spettacolo presso il Dipartimento di Scienze del patrimonio culturale dell'Università di Salerno.

Conny Loder insegna nel Dipartimento di Letterature anglofone della Ernst-Moritz-Arndt Universität di Greifswald.

Ileana Pagani è professore ordinario di Letteratura latina medievale presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Salerno.

Silvia Palermo è ricercatrice di Lingua e traduzione tedesca presso il Dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Salerno.

Ronan Paterson è Head of Performing Arts alla Teesside University in Inghilterra.

Paolo Pepe ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Salerno ed è attualmente ricercatore di Letteratura inglese presso l'Università eCampus di Novedrate.

Manfred Pfister ha insegnato Letteratura inglese alla Freie Universität di Berlino ed è membro della Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

Chelsea Phillips è dottore di ricerca a Columbus, Ohio.

Antonella Piazza è professore associato di Letteratura inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno.

Marco Pistoia è professore associato di Storia e critica del cinema presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno.

Maria Anita Stefanelli è professore associato di Lingue e letterature angloamericane presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università di Roma Tre.

Annamaria Sapienza è ricercatrice di Storia del teatro e dello spettacolo presso il Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale dell'Università di Salerno.

