



lettivo, mentre *Le ferite* mette in scena la guerra fra Mario e Silla, altro esempio di quella divisione del corpo politico che l'immaginario elisabetiano temeva più di ogni altra sciagura. La scelta delle fonti è dunque mirata: sia Lodge (più rigidamente) che Shakespeare (più abilmente) combinano Plutarco e Appiano — il secondo autore è in gran parte una "scoperta" di Gentili — per complicare un quadro fino allora sfruttato semplicisticamente, e approfondire il senso di smarrimento che la vicenda tragica — quella vicenda — doveva comunicare. Tali conclusioni si potrebbero forse collegare alla straordinaria eclissi che l'eroismo subisce dall'ultimo Cinquecento in poi nella rappresentazione letteraria — e non soltanto teatrale, se si pensa alla problematica figura di Satana nel *Paradiso perduto* di Milton.

Anche *Il cerchio d'oro* di Rossella Ciocca si rivolge alla rappresentazione shakespeariana del potere "approfondendo della sempre maggiore contiguità che lo sviluppo recente degli studi propone fra il discorso letterario, quello antropologico e quello storico". I suoi re sono quelli "locali" del medioevo, e in particolare Riccardo II, Giovanni, Lear e Macbeth: a legarne le storie è l'idea sacrale della regalità, che viene esplorata dalla sua costituzione nell'antica mitologia germanica fino alla sua crisi alle soglie della modernità. Molto opportuna e precisa è la visione organica che ci viene data delle rappresentazioni simboliche della monarchia attraverso il tempo; ma al contrario di quanto succede nel lavoro di Gentili, che propone una periodizzazione "minore" come risultato di una ricerca inedita, qui si ha l'impressione di un vasto disegno storico — il "progresso" dalla mitologia alla scienza politica, e dall'ideologia alla individuazione di "rapporti reali" — che viene accettato convenzionalmente, ed al quale la lettura delle varie opere si deve via via adattare. E non si tratta di un disegno che tutti oggi sottoscrivemmo.

Converrà menzionare a questo punto un saggio che tocca Shakespeare soltanto tangenzialmente, ma che proviene, se non sbaglia, dalla stessa scuola di Ciocca: per mostrarne i percorsi successivi e le più immediate prospettive, o forse gli inattesi approdi. *La voce di Mnemosine* di Silvana Carotenuto sta in effetti agli antipodi di tutti gli altri contributi qui discussi, e del lavoro di Sacerdoti in particolare, per l'opposta concezione della comunicazione critica. Anche per Mnemosine, la dea della memoria, la Storia è importante, ma non più come principio d'ordine oggettivo, e sua giustificazione. Secondo il decostruzionismo derivato da Jacques Derrida, la memoria è "consapevole dell'impossibilità delle cose nel loro significato unico o nella loro identità originaria", e quindi ci invita verso "una materialità senza presenza e senza sostanza di valore", verso "un superamento" di quella "dialettica dello sviluppo" che sta alla base di ogni storicismo; ci invita anche a superare ogni discorso di certezza, e a riconoscere come la produzione testuale sia infinita, mai interamente circoscrivibile nell'ambito di un canone e mai esaurita nelle sue sempre rinnovate letture; essa "segna l'abbandono affermativo e attivo di ogni sua rappresentazione come unico discorso vero e dialettico"; e se "tutte le logiche dell'evidenza perdono quota e scompaiono nella consapevolezza interna della memoria, nella terribile solitudine che nasce alla morte", ciò contribuisce a scaricarci proprio di quelle responsabilità costruttive e retoriche verso cui altri continuano a sentirsi obbligati (e in questo senso accettiamo che il fine ultimo dell'operazione mne-

monica o anamnestic non sia altro che "la felicità").

L'autrice prende in esame alcuni testi, da Shakespeare (*Sogno di una notte di mezza estate*) a Beckett (*Non io*) ai contemporanei Howard Barker, Laurie Anderson e Robert Wilson, in tutti individuando un collasso "delle nozioni di assenza, di possesso e di conoscenza che ne avevano regolato la visione", e il crearsi di uno spazio prima (in Shakespeare) favorevole a "l'apparire in scena del pensiero 'debole' di... una riscrittura finale", poi (in Beckett) a "l'esperienza vera e propria di un pensiero sfrondata di valore", poi (negli altri) a nuovi "momenti formativi" come "la 'risoluzione', l'azione" e la 'pro-

e la tragedia. Nietzsche: la tragedia e il tragico; ermeneutica e tragedia; III. Aspetti della teoria antropologica. Riti di passaggio e commedia. Rituale e tragedia; IV. Critica all'essentialismo. Continuità e discontinuità; 'Romance' e tragedia; V. Elementi del comico. Il Fool; il 'joke'; la ripetizione e la mediazione. L'architectus e il dramma problematico. Su quest'ampia (e frammentaria) base dottrinale si basano le letture di sette opere che offrono spunti su argomenti e temi diversi, dalla "divisione" del personaggio fra "l'esplicitazione delle sue motivazioni e il dubbio che esse siano quelle reali e valide", all'"alternanza dialettica tra affermazione e negazione di aspettative" proprie

reazione: pubblicato in una prima versione nel 1967 e riveduto nel 1978, e solo ora apparso in italiano, esso vantaggiosamente inserisce una delle produzioni teatrali più colte e sofisticate d'Europa all'interno di una storia millenaria di ritualità e festività comunitarie, esponendone le profonde radici antropologiche. Dal *mimus* al *fool*, dalla recita contadina al "mistero" celebrato nelle strade della città medievale, dalla "moralità" presentata nella residenza aristocratica alla commedia brillante applaudita nell'"O di legno", il teatro-circo del popolo di Elisabetta, tutte le forme e le deformazioni, tutte le personificazioni e le allegorie, tutte le articolazioni e gli stratagemmi di una

raccolti dalla viva voce, ma più ancora perché si tratta di esempi di come — con quanta dottrina, con quanta sistematicità e con quanta apertura metodologica — bisognerebbe insegnare, e di come — con quanta chiarezza e ampiezza di informazione — bisognerebbe scrivere per chi sta imparando. Questo della lezione è un genere retorico universalmente praticato nel mondo anglosassone, con risultati eccellenti, e da noi spesso confuso con generi nient'affatto assimilabili, come l'effusione soggettiva, il proclama teorico, l'asseverazione speculativa ecc. Dopo il Frye grande innovatore, che formulava una distinta teoria dei generi e una suggestiva antropologia del dramma (si veda, a proposito di un suo precedente contributo shakespeariano, "L'Indice" del febbraio 1987) abbiamo ora un Frye analitico, che insegna come si possa dare corpo e figura, di scena in scena, alle strategie drammatiche presenti in dieci eccezionali testi di poesia.

Due altri contributi stranieri riguardano il dramma e la figura di Amleto, ma è ora impossibile darne conto adeguatamente. Basterà ricordare che André Green, in un molto citato saggio di psicoanalisi del testo, ricostruisce una trama non scritta, perché troppo pericolosa per la coscienza dell'autore, che rappresenterebbe "il complesso di Edipo nella sua interezza, positivo e negativo, diretto e capovolto, e lo spazio psichico che gli serve da cornice e da contesto".

Più tradizionalmente, J. A. Downie fornisce una lettura scena per scena, soffermandosi con efficacia sul genere "di vendetta" cui il dramma appartiene, e sul ruolo attivo cui gli spettatori vengono chiamati dalla fruttuosa ambiguità shakespeariana.

ROSSELLA CIOCCA, *Il cerchio d'oro. I Re sacri nel teatro shakespeariano*, Officina, Roma 1987, pp. 214, Lit 20.000.

"*The Tempest*" dal testo alla scena, a cura di Mariangela Tempera, Clueb, Bologna 1989, pp. 154, Lit 24.000. ROBERT WEIMANN, *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare. Studio sulla dimensione sociale del dramma*, Il Mulino, Bologna 1989, trad. dall'inglese di Micaela Lipparini, pp. 460, Lit 48.000.

SILVANA CAROTENUTO, *La voce di Mnemosine. Percorsi teatrali da William Shakespeare a Roberto Wilson*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1990, pp. 318, s.i.p. NORTHROP FRYE, *Shakespeare. Nove lezioni*, Einaudi, Torino 1990, trad. dall'inglese di Andrea Carosso, pp. 224, Lit 28.000.

GILBERTO SACERDOTI, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di "Antonio e Cleopatra" di Shakespeare*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 414, Lit 50.000.

"*Antony and Cleopatra*" dal testo alla scena, a cura di Mariangela Tempera, Clueb, Bologna 1990, pp. 180, Lit 26.000.

"*Hamlet*" dal testo alla scena, a cura di Mariangela Tempera, Clueb, Bologna 1990, pp. 184, Lit 30.000. JAMES ALAN DOWNIE, *Shakespeare. Amleto*, Lindau, Torino 1991, trad. dall'inglese di Anna Maria Trincheiro, pp. 142, Lit 19.000.

VANNA GENTILI, *La Roma antica degli elisabetiani*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 148, Lit 20.000.

ANDRÉ GREEN, *Amleto e "Amleto". Una interpretazione psicoanalitica della rappresentazione*, Borla, Roma 1991, trad. dal francese di Antonio Verdolin, pp. 234, Lit 30.000.

GIULIO MARRA, *Il tragico e il comico. Aspetti e saggi shakespeariani*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 408, Lit 40.000. "A *Midsummer Night's Dream*" dal testo alla scena, a cura di Mariangela Tempera, Clueb, Bologna 1991, pp. 144, Lit 25.000.



pone a ogni singola traduzione il fardello della dimostrazione di una tesi. La notte, chiamata death's second self nel famoso sonetto 73, è nel commento (cioè nella riflessione dell'interprete), "alter ego della morte", ma per il traduttore rimane "secondo volto della morte", una soluzione che assomma una letteralità a un'infedeltà, efficacissime nella lettura.

Le traduzioni delle opere teatrali nell'edizione Melchiori sono molto eterogenee, perché di mano diversa ed apprestate per diverse occasioni, fra cui alcune memorabili rappresentazioni. Così l'Amleto di Eugenio Montale coesiste con l'Antonio e Cleopatra di Salvatore Quasimodo, e il Macbeth di Agostino Lombardo con il Giulio Cesare di Sergio Perosa; non mancano quelle firmate da registi. Oltre a essere autore in proprio della traduzione di tre opere, e di cinque con altri fra cui Giuliano e Miranda Melchiori, il curatore della serie assicura la costante attendibilità dei testi, oltre alle migliori introduzioni brevi, ed alle bibliografie più complete e aggiornate che siano disponibili oggi nella nostra lingua. A cominciare dal 1976, quando uscì il primo volume della serie (Le tragedie), due generazioni di studenti hanno avuto a disposizione testi autorevolmente stabiliti e commentati, per un'iniziativa che si allinea con le maggiori dell'editoria europea.

Varie sono dunque le soluzioni che vengono date alla tensione fra la figura del traduttore e quella dell'interprete. Per limitarci ad esempi tratti dagli ultimi volumi pubblicati, troviamo l'interprete giudizioso, che rende esplicite le implicazioni dell'originale: "e quando il misero cade, cade come Lucifero, / senza speranza di rialzarsi" per *And when he falls, he falls like Lucifer / Never to hope again* (Vittorio Gabrieli, Enrico VIII, III, 2, 371-72); troviamo la rivincita del traduttore, la forzatura per amore di una rima che *senno non viene*: "E un bel sentire quando i figli sono rispettosi / Ma un brutto sentire quando le donne sono malmostose"; malmosto-

se per froward, "ostinate": Masolino d'Amico, *La bisbetica domata*, V, 2, 181-82); e troviamo traduttore e interprete beatamente in fuga, con nel *carriere* una citazione filologicamente indebita, ma indovinata nel contesto boccaccesco: "mentr'ella s'en va, sentendosi lodare, / la strada, occhiuta, è intenta a rimirare / quel che si cela sotto la sua gonna" (Andrea Cozza, *Pene d'amor perdute*, IV, 1, 278-79).

Mani meno eterogenee, ma non meno contrastabili sono al lavoro nei volumetti dei "grandi libri": traduttore per eccellenza è Agostino Lombardo, che di fronte alla levità con cui Lear affronta la disperazione della sconfitta e la prospettiva di una cupa prigionia (in V, 3), rimane fermo su ogni singola parola, piega e cadenza del discorso, confermando tutta l'inesplicabile soavità che è propria dell'originale; e che riesce persino a rendere la plausibile assurdità del persiflage linguistico del fool, creato per illuminarci confondendoci. Interprete finissimo è invece Marcello Pagnini, che immette nel *Sogno tutta la freschezza di un trionfo carmascialesco, completo di splendidi ottonari rimati* (cfr. i versi di Oberon), e che mantiene in tutto il testo una esilarante temperie quattrocentesca: "E poiché i riti di Maggio son compiuti / e gli avamposti del giorno ora son giunti / l'amor mio ascolterà il concerto dei miei cani" (IV, 1, 104-6). Del linguaggio di Giulietta, a lungo celebrato come l'apice della lirica amorosa, Silvano Sabbadini sperimenta un interessante registro demotico; similmente, nel Racconto d'inverno Demetrio Vittorini presta agli incubi di Leonte la fissità espressiva di un tormentato macho contemporaneo. Un caso molto sui generis presenta il Pericle, pervenuto a noi in una forma disastrosamente manipolata, che impone all'interprete di prendere in mano la situazione, e di riempire come può le lacune. Alessandro Serpieri risolve il problema con notevole sicurezza, appoggiandosi principalmente alla versione più antica, e controvertendo quel processo di normalizzazione dei testi che a lungo ha dominato la filologia shakespeariana. (f.m.)

messa". (Notiamo di sfuggita l'emergere, forse in contraddizione con le promesse decostruttive, di uno schema comune, ciò che affaccia il problema di quanto letture come questa si esponano poi alla verifica del loro stesso metodo). L'analisi del *Sogno* è condotta con notevole finezza, cui non sono estranei, se l'autrice non si offende, alcuni "valori" liberatori dalla solita routine.

Il saggio più ambizioso, e dunque il meno legato alle contingenze della storia (che pure sa disinvoltamente utilizzare) è *Il tragico e il comico* di Giulio Marra, che affronta l'opera di Shakespeare come archetipo di una ibridazione fra generi tipica della modernità. Basterà uno sguardo ai titoli dei capitoli della prima parte per rendersi conto della fatica cui l'autore ha voluto sottoporsi: I. *Il conflitto e l'azione tragica. Schelling Hegel Schopenhauer. Tragedia e commedia, il grottesco e l'oscurità del conflitto tragico*; II. *Sofferenza e conoscenza; il bene e il male e la causa segreta*. S. *Kierkegaard: l'indicibilità dell'assurdo*

dei vari generi utilizzati dal drammaturgo.

Questo troppo tentacolare resoconto sarebbe altresì troppo parziale senza un breve sguardo alle maggiori traduzioni recenti da critici stranieri, e in primissimo luogo allo Shakespeare e la tradizione del teatro popolare di Robert Weimann. La questione di una cultura popolare separata dalle forme più consapevolmente "alte" della creazione letteraria, e però rinvenibile in esse come residuo variamente riferibile a costumi, gesti, modi di dire, giochi di parole tradizionali, è assurda negli ultimi anni a vero e proprio focus degli studi sul Rinascimento europeo, per lo sforzo combinato di storici, antropologi, linguisti e critici letterari, che in quel periodo hanno individuato l'ultima grande stagione della permanenza e della vitalità di una cultura antica e non scritta, prima della "normalizzazione" che caratterizza l'egemonia degli integralismi religiosi e del neoclassicismo. Il libro di Weimann ha costituito un passo decisivo in questa di-

tradizione "minore" ma vitalissima vengono esplorati per ricavarne un senso che è per noi ora in gran parte segreto, ma che era certo evidente ai suoi fruitori originari — un senso ricco, elaborato, anche se non necessariamente "di opposizione" come vorrebbe il partito preso di alcuni epigoni; della produzione shakespeariana viene messo in risalto, insieme al tradizionalismo, l'inesauribile qualità sperimentale. L'analisi ha il pregio di appoggiarsi a sempre esplicite, meditate posizioni teoriche — un procedere particolarmente utile nei confronti di una testualità molto più incerta e magmatica di quella esclusivamente scritta — che speriamo giustifichi agli occhi di tutti l'entusiasmo con cui se ne parla qui.

Su un piano "minore", dichiaratamente divulgativo, si colloca quello che risulta il testamento di uno dei maggiori teorici della letteratura e critici shakespeariani di questo secolo, Northrop Frye: le sue sono "lezioni" in più di un senso, perché si tratta della sistemazione di appunti