

STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA
- 66 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Anglistica, Americanistica/Studi Australiani, Studi Ispano-Americani,
Germanistica e Studi Italo-Tedeschi, Scandinavistica, Slavistica,
Studi sulla Turchia, Studi Italo-Ungheresi/Finlandesi/Estoni

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Canfield, Massimo Ciaravolo, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid
Hennemann, Mario Materassi, Stefania Pavan, Susan Payne, Ayşe Saraçgil,
Rita Svandrlík, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

via S. Reparata 93, 50129 Firenze; tel/fax +39.055.50561263

email: arianna.antonielli@unifi.it; <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato scientifico

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze
Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995
Ingrid Hennemann, Università degli Studi di Firenze
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University
Ernő Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest
Mario Materassi, Università degli Studi di Firenze
Murathan Mungan, scrittore
Álvaro Mutis, scrittore
Hugh Nissenson, scrittore
Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
Susan Payne, Università degli Studi di Firenze
Peter Por, CNR de Paris
Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación
Iberoamericanos
Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest
Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze
Rita Svandrlík, Università degli Studi di Firenze
Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
Marina Warner, scrittrice
Laura Wright, University of Cambridge
Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul
Clas Zilliacus, Åbo Akademi, Turku

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
COORDINAMENTO EDITORIALE
Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press
dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Filologia Moderna e
prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)

Saggi di anglistica e americanistica

Temi e prospettive di ricerca

a cura di

Ornella De Zordo

Firenze University Press
2008

Saggi di anglistica e americanistica: temi e prospettive di ricerca / a cura di Ornella De Zordo – Firenze : Firenze University Press, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)

ISBN 978-88-8453-728-7 (online)

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

Nell'ambito del Laboratorio editoriale *open access* del Dipartimento di Filologia Moderna, la Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* contribuisce con il proprio lavoro allo sviluppo dell'editoria *open access* e collabora a promuoverne le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (resp.), S. Biagini, D. Biazzo, M. Capacci, S. Grassi, V. Milli, L. Orlandini, E. Tagliaferri, V. Vannucci, F. Viglione.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>>

2008 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Indice

O. De Zordo, <i>Premessa</i>	7
B. R. Ambrosi, « <i>Exchanging notes across a frontier</i> ». <i>Identità e movimento in The Songlines di Bruce Chatwin</i>	9
O. Banchi, ...Y no se lo tragó la tierra/...And the Earth Did Not Devour Him <i>di Tomás Rivera: la costruzione di una coscienza chicana</i>	65
F. Calanca, <i>Contaminations and Rewritings: the Palimpsest of Oscar Wilde's Plays</i>	85
V. Milli, <i>Petrarca in Hiberno-English: i sonetti tradotti da J. M. Synge</i>	121
L. Orlandini, <i>Riscrivere The Merchant of Venice nel Novecento: i casi di Charles Marowitz e George Tabori</i>	181
S. Rovida, <i>Shakespeare in Medio Oriente: la percezione dell'alterità di Otello nel mondo arabo</i>	231
E. Scaravelli, « <i>Tragedy Mixed Ful of Pleasant Mirth</i> »: <i>origini della tragicommedia e indagine paratestuale nelle tipologie drammatiche rinascimentali</i>	283
V. Vannucci, <i>La figura e le significazioni del corpo in Life and Times of Michael K e Waiting for the Barbarians di J. M. Coetzee</i>	379
Abstract e note bibliografiche	437



PREMESSA

L'acquisizione di strumenti critici e metodologici che portino ad un affinamento delle capacità critiche è tra le finalità primarie di un Dottorato di Ricerca. Per questo il Dottorato in Anglistica e Americanistica dell'Università di Firenze ha individuato come punto cardine della formazione la padronanza dei metodi della critica più avanzata, stimolando un confronto tra le metodologie e le diverse tendenze che caratterizzano il panorama critico contemporaneo: studi culturali, di genere, postcoloniali, sulla traduzione e comparati sono dunque oggetto di approfondimento e di applicazione pratica. Il risultato del lavoro annuale di ogni dottorando e dottoranda di I e II anno, è un saggio la cui stesura è seguita dai docenti del Collegio e che viene poi presentato, discusso e approvato dal Collegio stesso.

Il presente volume è appunto la testimonianza di questa attività di ricerca. Il clima di collaborazione che si è creato ha permesso che l'aspetto tecnico redazionale del volume venisse curato collettivamente.

L'eterogeneità dei materiali che sono oggetto dei singoli contributi testimonia la libera scelta di ciascuno dei giovani studiosi; in questo volume vengono presentati otto saggi che toccano il teatro, la narrativa, la poesia, la scrittura autobiografica, spaziano dal Rinascimento alla contemporaneità e offrono prospettive critiche che vanno dall'analisi della riscrittura e dell'identità postmoderne allo sguardo postcoloniale e alle teorie della ricezione e della traduzione. È il primo di una serie che ci auguriamo continui nel tempo a testimoniare l'impegno scientifico dei docenti e degli afferenti al Dottorato.

Ornella De Zordo

Coordinatrice del Dottorato in Anglistica e Americanistica

Dipartimento di Filologia Moderna, Università degli Studi di Firenze



«Exchanging notes across a frontier».
Identità e movimento in *The Songlines*
di Bruce Chatwin

BENIAMINO ROLANDO AMBROSI

Rien n'est si dissemblable à moi que moi-même
J. J. Rousseau, *Le Persifleur*

1

Identità (ancora) in movimento?

Bruce Chatwin, prossimo alla morte, riassunse in *The Songlines*¹ la propria vita e la propria visione raccontando il sistema di nomadismo rituale degli aborigeni australiani. Questa ricerca si concentra sulla definizione dell'identità e del movimento tra autobiografia e racconto di viaggio nella scrittura di Chatwin. Il viaggiatore inglese interpretò lo spirito di un momento, tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta del secolo scorso, in cui la parola identità, insieme ad altre ad essa strettamente legate come corpo, soggetto, cultura, spazio, margine, mobilità, fu ripensata e ridefinita nella critica dei *cultural studies*. Mi sembra per questo interessante, ora che un certo approccio mobile, *ex limine*, alle problematiche culturali è diventato quasi luogo comune e fatto oggetto di critiche di segno diverso, ritornare a questo testo seminale e rinfrescarne la lettura, cercando di stabilire nuove connessioni proprio partendo dall'interrogativo sull'identità, il «punto di confluenza di molte strade»² che attraversano le scienze umane.

Il discorso sull'identità oggi è ovunque. Come suggerisce Zygmunt Bauman parafrasando Heidegger, questa ossessione dell'identità che caratterizza la nostra modernità *liquida* è spiegabile pensando che «ci si pone il problema delle cose, ponendole sotto la lente della contemplazione, proprio nel momento in cui esse svaniscono, van-



no in rovina, iniziano a comportarsi stranamente o ti deludono in qualche altro modo»³. E comunque, come dice Hannah Arendt⁴, dire una parola conclusiva sull'identità umana è come cercare di scavalcare la propria ombra. Quindi forse è più corretto dire che i discorsi sulle identità oggi sono ovunque, nelle diverse declinazioni della stessa parola. L'identità *individuale* definita dalle caratteristiche irripetibili di ogni persona in primo luogo, anche l'identità *collettiva*, definita invece nelle caratteristiche comuni a gruppi umani più o meno grandi. L'identità *reale* per alcuni, che si trova nella storia e nella cultura di un individuo o di un popolo, a prescindere da ogni processo di ibridazione, e l'identità *artificiale* per altri, che ha confini incerti e che va inventata nel confronto con l'altro, per evitare che diventi identità «armata»⁵, pratica autoritaria che esclude soggetti più deboli. Penso anche, con Judith Butler⁶ e Slavoj Žižek⁷, al problema morale oggi così evidente della differenza tra l'identità *forte*, quella multiforme e protetta, quasi sacra, dei cittadini del Primo Mondo e quella *debole* dei cittadini del Terzo Mondo, costantemente minacciata nello spazio de-realizzato al di fuori dalla scena mediatica. E ovviamente, parlando di Chatwin, non si può non pensare ad un modello di identità personale e collettiva *radicata* in un determinato tempo e in un determinato spazio geografico o culturale, e ad un altro invece di identità *nomade*, proiettata nel futuro e in movimento tra confini fisici e immaginari. E non si può non avvertire come oggi quest'ultimo sia in difficoltà, in un contesto in cui il modello di identità che esclude sembra predominare su quella che accoglie, e in cui l'idea di identità come mosaico di meravigliose esperienze da comporre nel corso della vita è un privilegio di pochi, mentre la vita della stragrande maggioranza degli abitanti del pianeta è ridotta a mera *zôé* piuttosto che autentica *bios*, come nota Butler.

Allo stesso modo la figura del movimento e del nomadismo intellettuale che Chatwin contribuì a rendere popolare alla fine degli anni Ottanta è in crisi. L'idea dello scrittore come viaggiatore, come esule, come figura liminale al confine tra universi lontani, come mediatore privilegiato tra quanto è familiare e quanto è estraneo, tra quanto è sé e quanto è altro, tra immedesimazione e distacco, dentro e fuori dalla realtà e dal testo allo stesso tempo, non è senz'altro una novità. Quella del movimento è infatti la più antica rappresentazione dell'atto della narrazione e dell'umanità stessa, essendo radicata nella più antica condizione dell'uomo, come Chatwin non faceva che sottolineare, quella del nomade. Il viaggio è «the most common

source of metaphors used to esplicate transformations and transitions of all sorts»⁸. In senso più ampio, se vogliamo, le figure del viaggio sono presenti praticamente in ogni discorso, essendo «the oldest and largest cluster of metaphors in any language»⁹.

Ogni storia, in un certo senso, è una storia di viaggio. Dalla prima forma di narrazione nella cultura che definiamo Occidentale, l'epica mesopotamica di Gilgamesh (1900 a.C.), per continuare con tutti i grandi racconti epici, come quelli di Ulisse o di Beowulf, il racconto è viaggio, immagine della vita e dell'acquisizione dell'esperienza e della collocazione nella società attraverso un percorso segnato da prove iniziatiche. Da sempre «to travel, at least in a certain manner, is to write (first of all because to travel is to read), and to write is to travel»¹⁰. Nella letteratura anglo-americana è scontato pensare a Chaucer, a Bunyan, a Smollett, a Swift o a Sterne, solo per citare i primi che vengono in mente. Più in particolare, il mito dell'artista in continuo movimento è centrale in tutta la cultura romantica inglese, da Byron fino a Tennyson e Kipling. O anche in quella americana, e pensiamo all'importanza del cammino in Thoreau e in Whitman, per arrivare fino al mito dell'esilio e dell'estraniamento tra i modernisti dell'inizio del secolo scorso, James, Forster, Lawrence, Joyce, Hemingway, Robert Byron, Waugh.

E nel pensiero contemporaneo, che guarda alla società e all'irrequietezza di massa nelle loro varie forme, le esperienze di marginalità ed estraniamento sono diventate quasi luogo comune. Come è noto, anche e soprattutto grazie all'impulso dato dal pensiero postcoloniale e dai *cultural studies* in senso lato, la *location* di chi parla, di chi scrive e di chi legge è diventata fondamentale nell'approccio ad ogni testo. E in un nuovo mondo globalizzato di «translated men and women»¹¹, in cui universi culturali, e geografici, diversi si dispongono secondo logiche nuove rispetto alla dialettica binaria di *center/off-center*, le *route metaphors* della scrittura sono state molto sfruttate per descrivere il ruolo dell'intellettuale¹² che si propone ancora una volta come figura liminale, traduttore e negoziatore di nuovi valori, e appunto, di nuove identità.

Ma appunto questa posa da *outsider* dello scrittore/intellettuale, che spesso in realtà occupa una posizione di privilegio economico e sociale nel Primo Mondo, è oggi meno convincente. Su una mappa che definisce la «geografia del rifiuto»¹³ in cui ci sono sempre meno barriere economiche ma sempre più barriere politiche, la metafora dello scrittore e dell'intellettuale come nomade mostra la

sua debolezza etica. Come nota Bauman tra gli altri, l'intellettuale Occidentale più che nomade finisce per essere un vagabondo privilegiato che si aggira per il mondo reale, e per quello testuale, senza alcuna responsabilità morale, «in but not of [one place]»¹⁴, poco più che un turista. Mentre per molti soggetti il movimento, quello della migrazione e dell'esilio, non è un'esperienza libera, né piacevole, né tanto meno fattore di definizione e di arricchimento dell'identità, se mai di perdita di sé e dei propri diritti umani e politici.

In questo contesto tornare alla figura di Bruce Chatwin mi è parso utile. Lo scrittore inglese è stato spesso definito come uno dei poeti supremi della cosiddetta condizione postmoderna dell'uomo e appunto dello scrittore/intellettuale contemporaneo, spinto dall'irrequietezza a cercare la propria identità nel movimento fisico e intellettuale tra mondi e culture diverse, «always unsettling the assumptions of one culture from the perspective of another, and thus finding a way of being both the same as and different from the other among which they live»¹⁵. E, mentre i pensatori postmoderni con cui veniva associato, e penso in primo luogo ai Deleuze e Guattari del *Trattato di Nomadologia*¹⁶ e a Rosi Braidotti di *Soggetto nomade*¹⁷, perdevano con gli anni parte della propria incisività anche per via della critica etica portata da pensatori come Bauman, lo stesso Chatwin sembra ormai in una certa misura fuori moda.

«[Chatwin] in qualche modo tenta di scoprire e definire sé stesso a contatto con un ambiente straniero, con un altrove lontano che fa da sfondo alla sua difficile e delicata quest interiore»¹⁸. Questa frase credo riassume bene quanti aspetti della sua scrittura siano ancora da chiarire, per avvicinarsi a capire in che termini si svolga la *quest* di Chatwin per la definizione della propria identità personale e letteraria. Insomma, cosa sono l'identità e il movimento per Chatwin cantore del soggetto postmoderno in movimento? E, al tempo stesso, qual è – dove va oggi, si potrebbe dire – l'identità del Chatwin che riscrive continuamente se stesso e la sua *quest* interiore ma che rimane sempre una presenza elusiva e misteriosa ai margini del testo?

2

Scrivere un soggetto in movimento: una premessa

Credo sia necessario partire da come Chatwin arrivi all'assemblaggio di un testo complesso e frammentario come *The Songlines*, in cui si

sovertono gli stilemi dell'autobiografia, del racconto di viaggio, dell'indagine etnografica, e in senso lato del saggio di storia culturale. Si tratta di uno degli aspetti centrali in *The Songlines*, insieme al celebre, e appunto negli anni banalizzato, discorso dell'identità e del pensiero nomade, quella che lo scrittore definiva *the nomadic alternative*¹⁹. Quello che ha fatto spesso citare Chatwin come uno degli scrittori che meglio incarna lo spirito del suo tempo è proprio la commistione così personale delle due forme letterarie che affrontano in modo più diretto le questioni fondamentali dell'epistemologia del soggetto, «the relations between subject and object, the knower and the known»²⁰, l'autobiografia e il racconto di viaggio.

Negli ultimi vent'anni autobiografia e *travelogue*, in modi diversi, hanno avuto un ruolo molto particolare nella produzione narrativa e nel pensiero teorico. Sono sempre state due forme primarie di narrazione, in senso ben più ampio di quanto il termine *genere* possa rendere, per quanto molto spesso siano state percepite come tali. Partendo dalla visione della narrazione come dialettica tra *self* e *other* cui si accennava prima, si può sostenere che autobiografia e racconto di viaggio abbiano sempre rappresentato i due poli antitetici dell'indagine sull'identità nel testo, le due forme in cui, in modi diversi, «inner and outer world collide»²¹. E se quindi, ancora e soprattutto in questa «self-regarding age»²², la scrittura continua ad essere indagine, mediazione, sintesi tra *self* e *other*, familiare e meraviglioso, privato e pubblico, autobiografia e *travel writing* diventano strumenti per la ricerca di definizione delle identità attraverso il testo.

Con il suo esordio *In Patagonia*²³ e poi con *The Songlines*, Chatwin sovverte le convenzioni proprie dell'autobiografia e del *travel writing*, con narrazioni di viaggio in prima persona, in cui però il narratore è appunto una presenza elusiva e difficilmente definibile, «located outside the cronotopes represented in his works, and, as it were, tangential to them»²⁴. Nel raccontare la sua privata *quest* attraverso la Patagonia alla ricerca di un pezzetto di pelle di animale preistorico posseduto da bambino, o il suo arrivo nell'*outback* australiano per ottenere informazioni di prima mano sul sistema di viaggio rituale aborigeno, Chatwin rimane sempre in gioco sul confine tra fatto e *fiction*, evidenziando e poi subito nascondendo la zona grigia che divide l'autore e la sua rappresentazione testuale.

Ovviamente, «evolving forms of self-reflexive literature responded to changing concepts of the 'self' and its status as a literary representation»²⁵, e quindi per tratteggiare meglio il discorso sul-

l'identità di Chatwin, si accennerà ai cambiamenti nelle due forme che ispirano il complesso e sovversivo collage metatestuale di *The Songlines*. Data proprio la natura di questo *grand collage*, l'attenzione per la concezione di identità non può essere disgiunta da quella per le forme letterarie che la indagano e la rappresentano.

Schematizzando, cominciamo dal primo grande fiorire di confessioni e memorie nel Rinascimento, che fu ispirata una nuova idea di individuo e di identità personale come autonome e inviolabili, e non più entità assolute generate e garantite da Dio come nel pensiero medievale da Agostino in poi. Si può porre all'inizio di questa parabola Montaigne, e non a caso essendo questo un autore cui Chatwin fa spesso riferimento, tra i primi pensatori Occidentali ad interrogarsi estesamente sulla natura problematica dell'identità dell'uomo. L'indagine della propria coscienza attraverso la scrittura, la narrazione di quello che già Descartes definisce il viaggio interiore, si stabilisce in quel momento come forma letteraria primaria. E arriva addirittura ad essere presto percepito come genere vero e proprio, con i suoi stilemi codificati, ovviamente basati sulla garanzia di trasparenza offerta dall'autore nel fornire un resoconto della propria vita. E se, in contrasto con il soggetto cartesiano *a priori*, l'empirismo di Locke pone invece il *self* nello spazio/tempo, sottolineando l'importanza dell'esperienza sensoriale nella definizione dell'identità, non ne contesta la fondamentale unità e coerenza attraverso la memoria dei pensieri e delle azioni.

L'idea di raccontare la propria vita è per definizione ambigua, per i molteplici paradossi che comporta la pretesa di dare una forma testuale coerente e conclusiva al fluire di un'esistenza che non è coerente, e non è sicuramente conclusa al momento della scrittura con un doppio sguardo, al tempo stesso introspettivo e retrospettivo. L'artista non può che scrivere di sé in una condizione di estraneamento a se stesso: «io per me sono esteticamente irreali»²⁶, riassume Todorov citando Bachtin. Ma è probabilmente proprio l'idea di una coscienza unitaria e coerente nel tempo all'interno dell'uomo malgrado lo scorrere degli eventi esterni a far percepire come credibile l'atto autobiografico.

Il paradigma epistemologico dell'identità moderna è strettamente connesso anche alle origini della letteratura di viaggio. Pensiamo alle narrazioni della conquista del Nuovo Mondo. Questo momento della storia culturale europea è stato oggetto di studi molto approfonditi, come quelli per me molto utili di Todorov²⁷ e Greenblatt²⁸.

Sintetizzando, potremmo sostenere che, come il viaggio dei primi esploratori e poi dei *conquistadores* fu ispirato da una nuova visione secolarizzata del tempo e dello spazio come misurabili e conoscibili – dominabili –, così le narrazioni del primo grande incontro della cultura Occidentale moderna con l'altro furono formate dalla prospettiva di una «unchanged consciousness»²⁹ che, ben lungi dal ridefinirsi nel contatto con l'altro, ne annullava la differenza culturalmente, e anche fisicamente.

«Making the exotic one's own»³⁰, e viene da pensare al Marco Polo che viaggia verso la Cina con la testa voltata all'indietro, raccontato da Calvino ne *Le Città Invisibili* e ripreso in questo contesto da Ihab Hassan³¹. E ancora di più appunto all'analisi di Todorov delle tracce testuali della conquista, da Cristoforo Colombo fino a Cortés. Questo processo di appropriazione, che comincia nell'attività di sistematica mappazione e rinominazione dei territori e delle varie forme di vita incontrate eseguita da Colombo, è del tutto legittimo nella prospettiva di una coscienza superiore, «that expected perfect strangers to abandon their own beliefs, preferably immediately, and embrace those of Europe as luminously and self-evidently true»³². Consapevolezza della propria soggettività dominante, conquista e bisogno di scrivere sono insomma strettamente connesse: «it was in the self-love of conquering heroes that the travel memoir was born»³³.

Nel corso del Settecento la consapevolezza del «aesthetic problem of translating a psychological subject into a literary one»³⁴ si fa sempre più acuta, e pensiamo a Carlyle o a Hume, sempre per rimanere ad autori che Chatwin spesso cita nelle sue riflessioni. L'identità personale comincia a venire percepita come tutt'altro che coerente e facilmente definibile, quando l'uomo è visto solo come un cumulo di percezioni sensoriali caotiche, immerso nel flusso spazio-temporale. Rousseau, altro riferimento fondamentale per Chatwin, presenta la propria identità come un soggetto proteiforme, indirizzato solo dall'istinto. L'autobiografia – e proprio a rivelare una nuova consapevolezza sul problema della scrittura del sé è proprio verso la fine del Settecento che il termine viene coniato sostituendo definizioni più generiche come confessione, memoriale e così via – viene sempre più percepita come forma letteraria complessa e non come lineare trascrizione di una vita. Al tempo stesso si acuisce la consapevolezza della natura contraddittoria delle convenzioni autobiografiche, ed è

scontato pensare al *Tristram Shandy* di Sterne in primo luogo, e a numerose altre pseudo-autobiografie dell'epoca. E del resto proprio Rousseau con *Les Confessions* e altri testi di natura autobiografica è il punto di riferimento principale per descrivere questo cambiamento. Nella sua scrittura il valore dello statuto di verità del testo autobiografico, il patto autobiografico potremmo definirlo con Lejeune, è ancora molto forte. L'autore afferma in apertura: «je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi». Rousseau vuole raccontare sé stesso così come è, nella convinzione che la scrittura possa mostrarlo come un uomo unico e diverso da ogni altro, ma al tempo stesso risulta riluttante a dare una forma definitiva alla propria vita. E del resto già il parlare in apertura di sé come di una terza persona rivela l'acuta consapevolezza della contraddizione di scrivere un'autobiografia di sé e dei Jean Jacques del passato ormai diventati altro da sé.

E similmente il racconto di viaggio, nel periodo di maggior fioritura tra Settecento e Ottocento, scopre una consapevolezza diversa. Sia nei numerosi racconti del Grand Tour europeo che negli altrettanto numerosi resoconti di viaggio legati al dominio coloniale europeo, il valore dell'esperienza e l'importanza della sensibilità, della capacità di andare oltre le apparenze e riportare una testimonianza veritiera, scientifica in alcuni casi, soprattutto dei popoli conosciuti e delle loro usanze, rimane centrale. L'oggetto della narrazione comincia però a spostarsi «from the things seen to the person seeing them»³⁵. E il riferimento non può che essere ancora Sterne, con il percorso deliberatamente non conclusivo del *Sentimental Journey*: «non esistono viaggi, bensì viaggiatori; non mete, ma modi di percorso; non monumenti, pietrificate impronte del passato, ma figure mosse da un soffio»³⁶.

Si cominciano a percepire i molti filtri di natura culturale, e in primo luogo probabilmente il filtro letterario dei testi che precedono, accompagnano e seguono il viaggio. Un *claude glass* culturale e testuale, come veniva chiamato lo specchietto usato da molti viaggiatori del Settecento per guardare il paesaggio dando ad esso le spalle, per controllare e assimilare la realtà nuova senza esserne sopraffatti. Un paradosso questo forse parzialmente paragonabile a quello di scrivere una vita riassumendo il sé di oggi e quello/quelli del passato. Insomma il problema dell'affidabilità del narratore che riporta la sua esperienza diventa centrale anche nello sviluppo del racconto di viaggio: «travel writers have always been condemned as

embellishers of the truth or as plain liars»³⁷. Sostituendo ‘autobiographers’ a ‘travel writers’ il senso non cambierebbe.

Nel Novecento si realizza la rottura definitiva precorsa da Nietzsche, che per primo aveva definito l’idea stessa del sé come *fiction*, parafrasando, inventato dall’uomo in un mondo di immagini da lui stesso inventate. L’identità come creazione, come testo da scrivere diventa fondante anche nella psicologia di Freud e poi di Lacan, dove il testo finisce per sfuggire del tutto alla potestà dell’autore. È scontato ricordare come Nietzsche e la psicanalisi, insieme al *linguistic turn* degli anni Cinquanta, preparino il crollo definitivo del paradigma epistemologico del soggetto sancito dagli strutturalismi. Nel mondo visto come fenomeno puramente linguistico, il soggetto va insomma letto come testo inserito in un’infinita catena di significanti, pura testualità all’interno di strutture linguistiche che negano all’uomo ogni possibilità di *agency*. Un *textualised self* insomma, e al tempo stesso un *relational self* che si definisce continuamente attraverso la differenza nell’ambito della struttura linguistica. Un *sujet en procès* come lo definisce Kristeva, in nessun modo produttore di significato ma prodotto di questo continuo interscambio. In questo contesto «the concepts of subject, self and author collapse into the act of producing a text»³⁸.

Con Barthes e Foucault sembra morire l’autore, e con lui anche l’autobiografia. Già Nietzsche aveva sostenuto che ogni filosofia è una confessione, un’autobiografia involontaria. Ora prima De Man e poi Derrida, accomunano l’autobiografia a ogni altra produzione testuale che in realtà produce il suo autore e la sua vita piuttosto che esserne prodotta, senza alcun legame diretto con la realtà, e nella produzione sempre crescente di *fictional autobiographies* non si fa che sovrapporre in maniera deliberatamente ironica autobiografia, *metafiction* e narrazione in prima persona.

Il racconto di viaggio viene analogamente destrutturato. Per il viaggiatore, reso cieco dagli infiniti filtri culturali e testuali, risulta impossibile «to define himself and assert his own presence among others who are even less clearly focused than himself»³⁹. Fussell⁴⁰, portando come esempi Evelyn Waugh, Robert Byron e Graham Greene, sostiene che già dopo la Prima Guerra Mondiale la grande stagione del racconto di viaggio si avvia al tramonto dopo circa due secoli in cui praticamente tutti i maggiori scrittori si erano misurati in modo più o meno diretto con questa forma di racconto. Si diffonde tra i narratori un sentimento di ironia sulle reali possibilità

di giungere ad una qualsiasi verità in una realtà diventata caotica e frammentaria. E nell'era del turismo di massa⁴¹ in cui pressoché tutte le mete e le relative esperienze, anche quelle un tempo accessibili a pochissimi, sono acquistabili in pacchetti standard, il viaggio sembra essere motivato «more [from] status anxieties and utopian longings than [from] a genuine interest in other cultures»⁴². La massificazione del viaggio e delle sue narrazioni segna apparentemente il definitivo tramonto dell'autenticità di questa forma letteraria come indagine su di sé e sul mondo esterno. Nella crescente instabilità del punto di vista etnocentrico occidentale, come nota Leed⁴³, sembra perdersi del tutto il fondamentale valore iniziatico del percorso del viaggio, e i narratori trovano in esso solo fuga, spesso degradazione e morte, e viene da pensare a William Burroughs o a Paul Bowles.

Cosa ancora più importante per noi, la critica postcoloniale attacca il *travel writing* come sede privilegiata di «imperial meaning-making»⁴⁴. Il discorso europeo e americano sul viaggio e ancora di più sul *displacement* nascondono insomma la sua tendenza ad assorbire e neutralizzare la differenza. L'altro è percepito unicamente attraverso le lenti dell'esotizzazione messa in atto invariabilmente dall'*imperial self* dominante di uomini bianchi borghesi, e che ne determina fatalmente la marginalizzazione e annullamento. L'accusa di voyeurismo nel confronto con l'altro, «a form of gender and ethnic tourism, 'getting a bit of the other'»⁴⁵, rivolta al viaggiatore che consuma un'esperienza di falso incontro da una posizione di predominio, sembra ormai difficile da eludere.

Alla visione strutturalista di un sé che si rivela veicolo delle parole che gli pre-esistono e del mondo come rete testuale, in cui l'identità è solo un costrutto equivalente ad ogni altro, sfugge almeno in una prima fase l'importanza spirituale di un riferimento ad una forma di identità personale esclusiva, per quanto instabile. Del resto, «can an intellectual fiction (a theory of the subject) void a lived fiction (the experienced self) in the face of death?»⁴⁶. Un nuovo soggetto rinasce contestualmente a questa riflessione, 'debole' e costruito sulle proprie aporie, eppure necessario per ridare un orizzonte etico all'azione dell'uomo dopo la negazione totale degli strutturalismi. Un soggetto *textualised* e *relational*, che viene costruito nello spazio e nel tempo attraverso la differenza. La differenza non è però da intendersi «as a set of pregiven and codified ethnic or cultural traits»⁴⁷, ma è determinata attraverso pratiche collocate nello spazio e nel tempo, e che prevedono l'interazione con altri soggetti.

Quella che matura in questi anni è una visione aperta della dialettica *self/other*, che andrebbe continuamente ridefinita nell'equilibrio delle parti in gioco, «for otherness is not merely given, an attribute of others: it can be an attribute of ourselves, either in self-alienation or in response to the relentless gaze of another»⁴⁸. Il soggetto negli Ottanta, quando scrive Chatwin, è visto come sistema in movimento dunque, identificato dalla dialettica del doppio riconoscimento in sé e negli altri.

Ed è proprio il pensiero postcoloniale di Bhabha e Spivak a dare nuova importanza all'essere-nel-tempo, alla definizione del soggetto anche e soprattutto attraverso la scrittura. «Place is constitutive of the subject's understanding of the world»⁴⁹: l'identificazione del soggetto insomma non è data dalla sua essenza a priori, ma dal suo continuo riposizionamento «in between domains of difference like race, class and gender, in the interstices where these domains intersect»⁵⁰. Un pensiero che dà importanza alla dimensione corporea dell'essere e all'aspetto sociale e politico dell'identità. I soggetti cui un tempo era negata la parola nel discorso coloniale rivendicano una voce come partecipanti attivi nel processo di definizione dell'identità, cercando di sabotare dall'interno le metanarrative della cultura eurocentrica dominante. E questo processo di ridefinizione coinvolge ovviamente anche l'idea di identità collettiva di popoli e nazioni, denunciata⁵¹ come finzione che esclude, espressione di rapporti di potere e sottomissione. In questo contesto la scrittura, con le sue storie che sono «a set of boundaries between the this-is-me and the this-is-not-me»⁵², viene insomma ancora una volta posta *in-between*, nel terzo spazio non solo metaforico evocato spesso dalla critica postcoloniale, come strumento di autodeterminazione per i gruppi marginali che non hanno altro modo di far sentire la propria voce.

Questa temperie culturale portò ad una ridiscussione della scrittura della differenza anche in senso etnografico. Si tratta di una deviazione di percorso importante in ottica chatwiniana, vista l'importanza dell'antropologia nella sua scrittura, e in particolare nel rapporto con la cultura aborigena in *The Songlines*. La fine del paradigma epistemologico della definizione del sé va ovviamente di pari passo con quello della definizione dell'altro. E l'etnografia, dalla seconda metà del XIX secolo, si era stabilita come l'autorità dominante nell'osservazione scientifica delle culture altre, diversamente da quella empirica e amatoriale fino a quel momento offerta da mercanti, missionari, funzionari coloniali, esploratori.

Questa presunzione di autorità entra ovviamente in crisi nel mondo dei nuovi equilibri in continua definizione, «a world of generalised ethnography»⁵³, dove tutti i soggetti sembrano in movimento, non solo gli Occidentali, preferibilmente borghesi di sesso maschile. Anche l'attività etnografica scopre insomma l'instabilità del suo sguardo, e le dinamiche autoritarie che lo regolano: «self-other relations are a matter of power and rhetoric rather than of essence»⁵⁴. L'etnografia degli anni Settanta e Ottanta, a partire dalla scuola interpretativa di Clifford Geertz⁵⁵, ridefinisce le sue regole partendo da una nuova visione del soggetto relazionale. Si assume cioè che non sia possibile l'accesso diretto ad un soggetto o una cultura altra nella sua purezza ontologica. L'approccio sarà per definizione sempre mediato dall'atto dell'interpretazione, dalla fissazione in una forma testuale di una raccolta di segni empirici che non avviene mai in maniera *pura* come in laboratorio. «The silence of the ethnographic workshop has been broken – by insistent, heteroglot voices, by the scratching of other pens»⁵⁶. L'etnografo insomma raccoglie le informazioni che gli vengono fornite di seconda o terza mano dai suoi informatori sul campo, e il suo lavoro di interpretazione avrà inevitabilmente una natura immaginativa. Insomma, parafrasando Geertz, non si può tracciare il confine tra i modi di rappresentazione e il contenuto effettivo.

Anche nell'etnografia contemporanea il soggetto e i testi e le pratiche che lo definiscono tendono a identificarsi. L'interesse per l'etnografia come forma di «personal and collective self-fashioning»⁵⁷ si può dunque collegare a quello per autobiografia e racconto di viaggio cui si accennava prima, nel senso ampio del termine, come forme emblematiche della modernità che cerca di leggere e scrivere sé stessa, anche se in modo aperto e aporetico, nella zona grigia tra mondo interno e mondo esterno. Nel momento della composizione si riassume la riflessione sulla propria identità come atto di interpretazione e al tempo stesso di creazione di sé. Come evidenzia Ricoeur⁵⁸ la percezione stessa dell'esistere è impossibile senza la narratizzazione del tempo, l'atto di interpretare e formare il tutto informe degli eventi un racconto più o meno unitario.

Ovviamente in questo periodo anche i confini tra i singoli testi cominciano a essere percepiti come meno chiaramente definiti, nella zona grigia di interazione intertestuale. Va da sé che anche l'opposizione tra le due forme di autobiografia e scrittura di viaggio, cui è legata strettamente l'etnografia, non potrà più essere così

netta. Entrambe vengono riproposte in forme nuove che spesso ne decostruiscono le convenzioni, come strumenti affini di indagine sulla definizione del rapporto tra sé e altro da sé. Un'identità che si scrive come un testo dunque, o meglio come un palinsesto in cui materiali anche molto diversi si sovrappongono l'uno all'altro.

3

Da *In Patagonia* a *The Songlines*

Nella scrittura di Bruce Chatwin l'identità dell'autore/narratore/protagonista Bruce in quanto tale rimane sempre elusiva, e prende sostanza solo attraverso la composizione del palinsesto, nell'atto stesso della sovrapposizione di frammenti diversi di narrazione. Faccio riferimento in particolare a quelle che lui definiva significativamente come *searches*, piuttosto che *travelogues* o (*fictional*) *autobiographies*, *In Patagonia* e *The Songlines*.

In Patagonia comincia come un racconto di viaggio dalla motivazione autobiografica molto forte. Bruce parte per la Patagonia sulle tracce dell'antenato marinaio Charley Milward. Sin dall'infanzia la figura del prozio rimasto in Patagonia dopo un naufragio a Capo Horn lo aveva profondamente affascinato. E la Patagonia stessa aveva sempre continuato ad essere nei suoi pensieri da ragazzo, come luogo immaginato di possibile rifugio dall'olocausto nucleare imminente, e poi da adulto come terra di confine estremo tra civiltà e nulla, come curioso mosaico di culture diversissime, terra di «exile, disillusion, and anxiety behind lace curtains»⁵⁹. In particolare, Bruce parte per trovare un brandello di pelle di animale preistorico simile a quello che lo zio Charley aveva trovato cento anni prima in una caverna nei pressi di Capo Horn, e aveva spedito a sua nonna. Sin da bambino aveva ardentemente desiderato quell'oggetto esotico e misterioso, andato perso dopo la morte dell'amata nonna.

Questi sembrerebbero i presupposti per un normale racconto di viaggio autobiografico. Ma il confine tra realtà e costruzione testuale viene reso consapevolmente e provocatoriamente ambiguo. Lo scrittore gioca continuamente sul confine tra realtà e finzione: «facts shimmer on the edge of fiction, and fiction reads like facts. They defy category»⁶⁰.

Il riferimento alla realtà è comunque continuo nel personaggio del narratore e protagonista Bruce che corrisponde per molti versi

al Chatwin autore, come sarà poi per *The Songlines*. Quello della credibilità del mito autobiografico di sé costruito da Chatwin come viaggiatore infaticabile ed esteta del nomadismo è un problema di certo molto complesso. È indubbio infatti che l'interesse e la fiducia nella veracità della sua figura umana e letteraria, nel patto autobiografico, abbia avuto un'importanza non trascurabile nel grande successo di pubblico di cui hanno goduto i suoi libri. In quest'ottica va visto l'imponente lavoro biografico di Nicholas Shakespeare⁶¹, che ricostruisce in maniera eccezionalmente dettagliata ogni episodio nella fiction di Chatwin, ricostruendolo minuziosamente attraverso i suoi diari e i ricordi di quanti lo hanno conosciuto anche di sfuggita. Shakespeare mette in luce diffusamente le doti di meraviglioso affabulatore di Chatwin anche nella vita privata – «a magnificent raconteur of sherazadean inexhaustibility»⁶² – e al tempo stesso la sua abilità cialtronesca di manipolare persone e situazioni per i suoi fini letterari. E in diversi punti arriva a supporre che lo scrittore stesso, in particolare negli ultimi anni segnati dalla malattia, non riuscisse a distinguere tra la realtà e il mito di sé che aveva modellato. La curiosità se non l'accanimento nel cercare risposte ad interrogativi che possono porsi sostanzialmente per ogni scrittore, dà la dimensione di quanto intensa sia la curiosità che Chatwin ha destato costruendo, nei suoi lavori come nella sua vita privata, il mito di sé, e al tempo stesso rimanendo «secretive about the workings of his heart»⁶³.

Di certo nella scrittura di Chatwin il confine tra realtà e immaginazione è difficile da tracciare; e lo scrittore lo manipolò sempre con consapevolezza anche nella vita privata. Shakespeare torna spesso sui momenti chiave del grande racconto di se stesso costruito da Chatwin in tutta la sua vita. In primo luogo l'illuminazione del nomadismo, che sarebbe avvenuta quando l'*enfant prodige* del mercato dell'arte londinese, nauseato dal mondo dei collezionisti, sarebbe stato colpito da attacchi improvvisi di cecità psicosomatica. Un dottore comprensivo gli avrebbe suggerito allora di esercitare lo sguardo su orizzonti più ampi, e da quel momento il giovane Chatwin, folgorato dalla cultura dei nomadi Beja in Sudan, avrebbe maturato il suo distacco dal materialismo Occidentale. E poi il laconico telegramma «gone to Patagonia for six months», che avrebbe spedito al caporedattore del "Sunday Times" prima di partire, il punto di svolta della sua vita, il momento che segna il suo dedicarsi completamente alla scrittura dell'alternativa nomade. E che ovviamente, come svela impietosamente Shakespeare, in realtà non è mai esistito.

È ragionevole pensare però che Chatwin fosse più consapevole della sua attività di creatore di storie di quanto non si creda. In tutti i suoi testi il processo di manipolazione della realtà da parte dell'autore/narratore/protagonista è messo in primo piano. In *Patagonia* si apre con la storia del pezzo di pelle di dinosauro e dello zio Charley. Ma subito Chatwin devia, «the Charley Milward of my imagination [...]»⁶⁴, ed è impossibile sapere esattamente dove situare l'intervento creativo. Nello stesso capitolo il piccolo Bruce racconta la storia del brandello di pelle di brontosauo ai suoi compagni di scuola, ma è ripreso dal professore di scienze: «he told me not to tell lies»⁶⁵. Ma appunto, solo per l'arido professore di scienze quella del brontosauo è una bugia, per Chatwin la questione è evidentemente molto più complessa e affascinante.

L'allusione metanarrativa alla trasformazione della realtà in racconto è sempre sottilmente rinnovata, anche all'inizio di *The Songlines*. Il narratore Bruce si ricorda di aver sentito parlare degli aborigeni australiani che lasciavano all'improvviso i loro lavori per andare in *walkabout*, in pellegrinaggio rituale. Dopo aver tratteggiato un'immagine come fosse genericamente riferita, continua: «I tried to picture their employer's face the moment he found them gone» (*TSL*, p. 10)⁶⁶. Comincia a immaginare una storia. «He would be a Scot perhaps: a big man with blotchy skin and a mouthful of obscenities» (*TSL*, p. 10), e il lettore comincia a rendersi conto di leggere un nuovo racconto. Lo scrittore dichiarò significativamente a Michael Ignatieff: «The borderline between fiction and non-fiction is to my mind extremely arbitrary, and invented by publishers»⁶⁷. E nel corso della sua carriera, come sappiamo da Shakespeare, Chatwin si trovò sempre più frustrato dai continui tentativi della critica di associarlo ad un genere preciso, o di stabilire se il suo lavoro andasse etichettato come *fiction* o *non-fiction*.

Comunque, già ne *In Patagonia*, ad un'analisi più attenta risulta evidente come «veracity is not so much questionable as irrelevant»⁶⁸. L'esperienza raccontata rimane in altre parole di natura essenzialmente testuale, o meglio metatestuale. Chatwin rappresenta la «Patagonia as a literary text»⁶⁹. Il testo sembra riportare non tanto un'esperienza reale vissuta attraverso filtri letterari, ma comporre tutte le diverse narrazioni, quella dell'infanzia di Bruce, quella dello zio Charley, quella degli incontri di Bruce con la curiosa umanità della Patagonia e tutte le altre, come parte del meta-assemblaggio di frammenti e riferimenti intertestuali completamente diversi. In-

somma, «the description of terrain and travel more often seems to be the means by which to introduce the metatextual material than the other way round»⁷⁰. Lo schema della *quest*/discesa agli inferi nel *blank space* della Patagonia con i suoi riferimenti al mito degli Argonauti, al ciclo arturiano, a Dante, a Poe, a Coleridge o piuttosto la parodia di questo schema visto l'oggetto della ricerca, serve quindi a Chatwin come *framework* per sovrapporre racconti e informazioni di segno diverso. Il viaggio coincide con la performance testuale e la creazione dei molteplici *links* intertestuali che suggerisce, da Shakespeare, a Swift, a Melville, e molto altro. «If we are travellers at all, we are literary travellers. A literary connection is likely to excite us as much as a rare animal or plant»⁷¹.

In questo contesto il narratore Bruce rimane significativamente ai margini della sua narrazione, *tangenziale* si diceva prima. Offre memorabili istantanee della varia umanità della Patagonia e incastra sempre nello spazio di brevi capitoletti frammenti di narrazioni come la storia da romanzo d'avventura dello zio Charley. O le bizzarre storie che recupera con gusto archeologico, come quella del famoso bandito americano Butch Cassidy, forse rifugiatosi in Patagonia dopo aver inscenato la propria morte negli Stati Uniti, o quella dell'avvocato francese Orélie-Antoine de Tourens, autoproclamatosi re di Aracaunia e Patagonia. Ma lascia sempre se stesso in una zona d'ombra, che risulta difficile definire con le categorie di omodiegesi o eterodiegesi. E più in generale rimane indefinito il confine stesso tra il Chatwin narratore, il Chatwin autore, e anche il Chatwin *editor* dei frammenti del suo stesso testo: «'P blurs into an undelineated character, but also the book itself is not a record of Patagonia, but a writing in it»⁷².

Al senso di instabilità generale contribuisce anche la sottile sovversione delle convenzioni del *travelogue*. A cominciare dalla cartina posta all'inizio del libro, che sembra confondere più che chiarire il percorso del viaggiatore. E nel testo stesso sono praticamente assenti i resoconti dei percorsi e dei mezzi di trasporto utilizzati da Chatwin per spostarsi da una località all'altra, elemento di solito caratteristico in un racconto di viaggio per garantire la credibilità del narratore. Così il legame delle foto riportate all'interno del testo con la narrazione, salvo quella della caverna di Last Hope Sound dove si conclude la *quest* e Bruce trova la sua parodia del vello d'oro, risulta arduo da definire. Una delle località ritratte nelle foto non è neanche tra le tappe del viaggio. E anche gli elementi autobiografici

della narrazione sono piuttosto sconcertanti. La ricerca proustiana di un ricordo di infanzia rimane il filo conduttore nel complesso collage degli episodi di cui Bruce è testimone *tangenziale*, delle storie da lui ricostruite e delle sue riflessioni. Ma paradossalmente non c'è accenno a eventuali cambiamenti della sua coscienza nel corso di un viaggio così lungamente desiderato. Né, per quanto le caratterizzazioni dei personaggi incontrati nella sua parodica discesa agli inferi siano spesso approfondite, si ha mai la sensazione che l'interazione con essi influenzi Bruce in qualche modo.

Eppure è evidente che proprio «this continual shifting makes the reader acutely aware of Chatwin's presence in the text»⁷³. E nel sottolineare questa presenza sta il senso di queste brevi notazioni su *In Patagonia*. In questo continuo esporre la zona liminale tra testo e realtà sta la nuova prospettiva dell'esplorazione e la creazione del sé e dell'altro attraverso un'attività metatestuale. Insomma «the importance of the identity construction of the narrator, both in *In Patagonia* and *The Songlines*, is related to the construction of narrative and metatextual material»⁷⁴.

La visione di un'identità definita dal processo di creazione di un grande metatesto trova piena maturazione in *The Songlines*, come detto l'ultimo grande progetto portato a termine da Chatwin prima della morte per AIDS nel 1989. Lo scrittore in realtà, approfittando di un periodo di ripresa alla fine del 1987, riuscì anche a portare a termine il denso romanzo breve *Utz*⁷⁵ prima che le sue condizioni peggiorassero definitivamente. Ma è nel libro sul pellegrinaggio rituale degli aborigeni australiani che Chatwin riesce a riassumere il significato di una ricerca esistenziale e culturale sull'*alternativa nomade* durata una vita, e che resisteva a trovare una trascrizione letteraria adeguata.

L'interesse per la cultura nomade lo aveva sempre accompagnato sin dall'inizio della sua carriera come esperto d'arte presso la casa d'aste Sotheby's di Londra. E già dalla fine degli anni Sessanta, in occasione della compilazione del catalogo di una mostra sui nomadi dell'Asia centrale, aveva cominciato la composizione di quello che nella sua mente doveva essere un saggio rivoluzionario, in cui sarebbero confluiti tutti i suoi studi di arte, etnografia, mitologia, storia culturale, e che doveva chiamarsi appunto *The Nomadic Alternative*.

Questa ossessione per i nomadi aveva radici molto complesse. La figura del nomade⁷⁶ è una costante nella letteratura di viaggio inglese sin dal tardo Settecento, aspetto non secondario del mito

romantico dell'erranza cui si accennava prima. Indubbiamente, uno dei motivi principali dell'ossessione di Chatwin era la personale identificazione della sua irrequietezza, del suo *horreur du domicile*, come lo definiva citando Baudelaire, con il modo di vita dei nomadi. E questa spontanea identificazione è alla base di tutte le narrazioni di se stesso di Chatwin. Nel secondo capitolo di *The Songlines* rievoca la sua infanzia nell'Inghilterra bombardata, in continuo spostamento da una città all'altra con la madre. È in quel periodo che si imbatte per la prima volta nella foto di una famiglia di aborigeni con un bambino al seguito: «I identified myself with him» (*TSL*, p. 5).

Ma nella figura del nomade in continuo movimento nel tempo e nello spazio Chatwin riassume un'idea molto più ampia. E non solo, come già si accennava in precedenza, una figura dell'artista, che attraverso l'arte ridefinisce i confini delle culture e i linguaggi e va appunto oltre il tempo e lo spazio. Questa è sicuramente una componente importante: «to survive, the desert dweller – Tuareg or Aboriginal – must develop a prodigious sense of orientation. He must forever be naming, sifting, comparing a thousand different 'signs' – the tracks of a dung beetle or the ripple of a dune – to tell him where he is» (*TSL*, p. 199). La descrizione del nomade come raccoglitore e decifratore di segni è certo molto significativa in relazione a quanto detto in precedenza, e appunto ripresa da molti. Ma nella sua visione i nomadi diventano ancora di più, «the crack-handle of history» (*TSL*, p. 19), la chiave per capire l'intera storia umana dalle sue origini fino ad oggi. L'uomo, dalla sua condizione originaria di libertà attraverso il continuo spostamento con il bestiame, avrebbe ad un certo punto della sua storia negato la sua naturale irrequietezza per la sicurezza della vita stanziale. Da quel momento il nomade è diventato l'altro per eccellenza, temuto e odiato dall'uomo della città. Il nomadismo è diventato nella cultura delle civiltà stanziali la peggiore aberrazione, come dimostra efficacemente il Governatore africano che non vuole concedere a Bruce l'autorizzazione ad entrare nel territorio dei Nemadi, incapace di comprendere cosa lo incuriosisca tanto in questa tribù: «It is a dirty people [...] they are infidels, idiots, thieves, parasites, liars. They eat forbidden food [...] and their women are prostitutes» (*TSL*, p. 129). Mentre le grandi civiltà stanziali si sono avvicendate nella storia in continue ascese e cadute, le civiltà nomadi sono sopravvissute nei secoli uguali a sé stesse. La ricerca sui nomadi è quindi per Chatwin una grande operazione di archeologia culturale alla maniera di Foucault, un

tentativo di scrivere una controstoria degli esclusi per eccellenza, e in questo nella sua visione c'è anche molto della *nomadologia* di Deleuze e Guattari, datata proprio 1980, e del loro contro-pensiero nomade irriducibile al razionalismo occidentale.

Le radici dell'irrequietezza dell'uomo, dell'incapacità di sedere da solo in una stanza come diceva Pascal (*TSL*, p. 161), sono quindi da cercare nella storia della repressione della natura nomade. Solo attraverso il viaggio – e a sostegno di questa tesi Chatwin offre infiniti collegamenti letterari, Montaigne, Baudelaire, Dostoevskij, Rimbaud, solo per citare i più ricorrenti – l'uomo può realmente ritrovare se stesso, la propria identità più profonda, marginalizzata e resa altra a sé in secoli di stanzialità. Ritrovare se stessi, attraverso lo «spiritual testing»⁷⁷ delle difficoltà del viaggio, e Chatwin sottolinea numerose volte l'etimologia di *travel* come *travail*, dolore, difficoltà. Il contrario cioè del *divertissement*, che è invece allontanarsi da sé stessi attraverso il piacere. La riconciliazione con l'alterità nomade e i suoi valori di vita mobile, ascetica, aperta all'incontro con la diversità, è insomma per Chatwin l'unica possibile risposta alla crisi della forma più recente di civiltà stanziale, la cultura Occidentale razionalista con il suo «mindless materialism» (*TSL*, p. 3).

L'alternativa nomade è un ritorno alle radici più profonde dell'uomo come animale migrante, ma anche come animale essenzialmente non-violento. Nella visione di Chatwin infatti gli studi di etnografia sul nomadismo sono strettamente collegati a quelli di paleoantropologia. Lo scrittore inglese racconta in *The Songlines* anche delle ricerche di Bob Brain nelle caverne di Swartkrans in Sud Africa, confluite nel celebre libro *The Hunter or the Hunted?*. La tesi di Brain che Chatwin fa subito sua, intuendone il grande potenziale mitopoietico, è che l'uomo non abbia compiuto i passi decisivi della sua evoluzione come cacciatore di altri mammiferi come era stato sostenuto fino a quel momento, ma sia stato costretto ad affinare le sue capacità fisiche e culturali perché era invece preda di grossi felini come la tigre dai denti a sciabola. Queste scoperte invalidano le teorie che avevano fissato la nascita dell'uomo nel momento dell'invenzione delle armi per uccidere gli animali e sottomettere i propri simili, l'immagine fissata nella cultura popolare dall'inizio di *2001: A Space Odyssey* di Stanley Kubrick in altre parole. L'uomo si evolve e inventa le armi per difendersi dalla Bestia. Ma la vittoria sui predatori carnivori si rivelerebbe una vittoria di Pirro, perché la paura della Bestia, del Principe delle Tenebre come lo chiama

Chatwin citando Coleridge (*TSL*, p. 253), rimane scritta nella natura dell'*homo sapiens sapiens*, che continua a cercare «false monsters» (*TSL*, p. 254) che sostituiscano quello sconfitto. In quest'ottica l'uomo non pratica la violenza per via di un istinto geneticamente determinato, ma come risposta ad un riflesso condizionato di paura che risale alla sua evoluzione. E il ritorno a se stessi nel viaggio suggerito dall'alternativa nomade può essere il modo per mitigare questa paura atavica e le indicibili violenze che ha generato nella storia, ricomponendo finalmente il dissidio generato nell'uomo dalla costrizione alla stanzialità.

Quella di Chatwin è evidentemente una visione del tutto antiprofessionale che rispecchia i suoi vasti interessi in tutti i campi dello scibile umano. Lo scrittore ribadisce in diversi scritti la sua ammirazione, e implicitamente la sua identificazione, per figure di brillanti intellettuali autodidatti e capaci di spaziare tra discipline diverse, come Konrad Lorenz o Robert Byron⁷⁸. È proprio per questo spirito antiaccademico e antisistemico la sua visione del nomadismo è stata ripetutamente criticata dagli studiosi delle singole discipline cui fa riferimento, come scopriamo in diversi passi della biografia di Shakespeare. Solo per citare uno dei punti su cui lo scrittore rimane vago, la definizione stessa del nomade è molto più complessa di quanto Chatwin sembri credere. Grandi sono le differenze tra le tante culture non-stanziali; in linea di massima andrebbero definiti nomadi quanti si spostano alla ricerca di nuovi pascoli per il bestiame – da cui la stessa etimologia della parola, dal greco *nomos-ou*, pascolo – lungo piste ben determinate solo in precisi periodi dell'anno, mentre sarebbe più corretto definire cacciatori quelli che non hanno bestiame e seguono percorsi più irregolari dettati dallo spostamento delle prede. Ma ci sono molte eccezioni, come gli stessi aborigeni australiani che non hanno bestiame, ma si spostano lungo itinerari ben precisi.

Chatwin in realtà era più consapevole di queste ambiguità di quanto non lasci credere, come dimostra in un passaggio di *The Songlines* in cui riconosce la fondamentale differenza tra nomadi e cacciatori (*TSL*, p. 184). Più in generale, il vagheggiamento di un ritorno alla semplicità del nomadismo in opposizione al materialismo, all'alienazione e alla violenza della cultura stanziale moderna non è ingenuo come può apparire. Lo scrittore si dimostra sempre consapevole della compresenza dell'uomo, come in lui per primo, di una dialettica di istinti diversi, di bisogno di viaggiare e poi di

ritornare, di una natura nomade e di una stanziale, di un desiderio di abbandonare gli oggetti e di uno di collezionarli. Questa doppiezza è sempre sottilmente presente nelle sue teorie, nei suoi personaggi, persino nel canone di scrittori preferiti, equamente diviso, come nota acutamente Melani⁷⁹, tra «nomadi/irrequieti» come Montaigne, Rousseau, Stevenson, Baudelaire, Dostoevskij, Rimbaud, Byron, Hemingway o Mandelštam e «stanziali/eremiti» come Pascal, Tolstoj, Balzac, Flaubert, Zola, Čechov, Proust. La ricercata ambiguità è dimostrata efficacemente anche dal riferimento al mito biblico di Caino e Abele che ritorna in diversi suoi scritti. Nella sua visione della controstoria nomade Chatwin spiega l'invidia di Caino con la frustrazione dell'immobilità e della difficoltà della sua vita di contadino. Caino insomma ucciderebbe Abele per odio verso la sua vita serena di pastore che si muove libero con le sue greggi, una vita da nomade in altre parole, e per questo viene condannato da Dio all'erranza, al nomadismo perpetuo. C'è da supporre che a Chatwin non sfuggisse la fondamentale ambiguità di questa interpretazione del mito. Gli uomini, i discendenti di Caino, sarebbero cioè in questa versione stanziali condannati al nomadismo, e non nomadi condannati alla stanzialità come lui altrove li descrive.

Nomadismo e stanzialità, movimento e stasi, sono invece in Chatwin i due poli interdipendenti di una continua dialettica. La sua narrativa si fonda appunto su questo confronto tra figure di nomadi e di stanziali, spesso addirittura eremiti, tra figure di pellegrini estranei al possesso materiale delle cose e d'altra parte di collezionisti compulsivi come Utz. Del resto, l'idea stessa di viaggio è ovviamente inscindibile da quella di casa, dalla dialettica tra partenza e ritorno. Chatwin è consapevole di questa fondamentale ambiguità nelle sue affermazioni sulla natura nomade dell'uomo, e doveva esserlo anche quando sosteneva che la letteratura è un'invenzione delle culture stanziali, mentre allo stesso tempo legava l'origine della parola poetica al cammino e al movimento. La natura umana è insomma essenzialmente aporetica, contraddittoria, identificata dalla dialettica delle contraddizioni. Pur essendo nati nomadi, gli uomini si sono fermati nelle città, sviluppando narrazioni come surrogato dell'atto del viaggio. Da quel momento in poi l'altro nomade è stato represso e marginalizzato, sia quello rappresentato dai popoli nomadi che quello rappresentato dall'istinto a muoversi dentro ogni stanziale.

Chatwin rifletté a lungo, per buona parte della sua vita in realtà, su come esprimere il suo progetto di scrivere la controstoria

del nomadismo, l'archeologia dell'irrequietezza repressa dentro la cultura occidentale, sempre fermamente convinto dell'importanza umanistica dell'*alternativa nomade* e del suo potenziale salvifico per l'umanità, in opposizione al materialismo dell'economia di mercato. Sul tentativo di condividere questa illuminazione si incentra insomma la sua vita e la sua ricerca letteraria. Ma, prevedibilmente, sin dai primi anni Settanta, quando cominciò la stesura di *The Nomadic Alternative*, lo scrittore vide frustrati i tentativi di riassumere le sue intuizioni sui nomadi in un trattato scientifico coerente. Il primo manoscritto di ottocento pagine finì tra i rifiuti, e solo una parte ne fu recuperata dalla madre dello scrittore, come apprendiamo da Shakespeare.

Il progetto fu accantonato per molti anni, anche se ovviamente ne vediamo le tracce in tutti i suoi scritti, e in particolare ne *In Patagonia*. In Shakespeare leggiamo che quando, nel dicembre 1982, Chatwin partì per l'Australia sperava ancora di trovare nella cultura aborigena la chiave di volta su cui costruire la sua anatomia del nomadismo. Ma dopo alcuni mesi di permanenza lo scrittore ancora non riusciva a trovare una forma adatta ad esprimersi. Proprio in questa difficoltà va inquadrata l'importanza de *The Songlines* come lavoro che riassume la vita e l'identità più profonda di Bruce Chatwin. Lo scrittore cioè arriva, dopo anni di vani sforzi per completare il suo saggio, alla sofferta consapevolezza che riassumerà citando un proverbio cinese: «useless to ask a wandering man advice on the construction of a house. The work will never come to completion» (*TSL*, p. 178). In altre parole, l'alternativa nomade al paradigma razionalista dell'Occidente stanziale non poteva essere composta in forma di saggio scientifico. Così infine nasce il *grand collage* del viaggio australiano, che rappresenta un sistema di idee complesso e aporetico in una forma che ne rispecchia profondamente l'essenza.

Questa forma è appunto quella del metatesto in cui Chatwin racconta sé stesso che racconta la sua visione dell'alternativa nomade, unendo motivi autobiografici, il *travelogue* in Australia per capire la *Weltanschauung* aborigena, e soprattutto le pagine dei taccuini accumulati nel corso di tutta la sua vita, il cui montaggio nel testo occupa tutto l'ultimo terzo del libro. È in quest'ultima, larga sezione del testo, quando il narratore Bruce interrompe il suo percorso nell'*outback* australiano per chiudersi in una roulotte e inserire i brani dei suoi *Notebooks* nel libro, che l'aspetto metatestuale diventa predominante

e i confini tra narratore/autore/*editor* del testo che erano già labili ne *In Patagonia* diventano definitivamente indistinti. Insomma «the importance of the narrative in relation to the meta-textual is in this case as much a structural one as a thematic one»⁸⁰.

4

Autobiografia di un'idea:
il paradigma aborigeno e il problema etnografico

Salman Rushdie, che fu amico di Chatwin e condivise con lui uno dei suoi viaggi australiani nel 1984, ha definito significativamente *The Songlines* «an autobiography of the mind»⁸¹. Si potrebbe aggiungere anche l'autobiografia di un'idea, della sua Idea. Anche nella sua ultima e definitiva *search* Chatwin continua a giocare sul confine tra finzione e realtà, e tra autobiografia e racconto di viaggio. Non mancano quindi i riferimenti autobiografici alla vita del narratore Bruce che coincide con quella dell'autore Chatwin. Anche *The Songlines* si apre, dopo il primo capitolo che presenta Arkady Volchok, la guida di Bruce ai misteri del mondo aborigeno, con il collegamento del viaggio all'infanzia nomade di Bruce, e alla sua fascinazione per l'Australia. Ma, ancora una volta, la figura del narratore in prima persona si dimostra elusiva. Per quanto in *The Songlines* il narratore interagisca con gli altri personaggi molto più che ne *In Patagonia* e in *Utz*, dove è quasi «a voice in exile»⁸², anche in questo contesto Bruce rimane sempre un narratore ai margini, nella zona grigia tra testo e metatesto. Dopo essere andato in Australia e aver conosciuto le persone che avevano ispirato le figure del libro, Shakespeare conclude significativamente che se tra tutti c'è un personaggio inventato è proprio l'io narrante Bruce⁸³. Il testo è piuttosto l'autobiografia della mente dello scrittore nello sviluppo della sua visione dell'alternativa nomade, di cui la cultura aborigena diventa il paradigma. E non è un caso credo se l'altro grande momento convenzionale dell'autobiografia, la giustificazione delle motivazioni della scrittura, venga non all'inizio, ma nel momento in cui l'autore/*editor*/narratore/protagonista Bruce comincia a giustapporre al testo brani (apparentemente) sparsi dei suoi *Notebooks*. È in quel momento che Chatwin spiega la necessità di riordinare la sua vita attraverso il riordino dei taccuini accumulati in vent'anni di viaggi, dettata dal «presentment that the 'travelling' phase of my life might be passing» (*TSL*, p. 161).

Un'autobiografia della mente insomma, ma anche un racconto di viaggio o una *Bildungsgeschichte* della mente. Anche in questo senso *The Songlines* è un testo dagli esiti quanto meno sorprendenti. Il percorso di Bruce nell'*outback*, nella prospettiva tradizionale del *travelogue*, è del tutto inconcludente. Il suo viaggio con Arkady traccia una linea pressoché circolare, per fermarsi presso l'insediamento di Cullen, dove, nella roulotte del linguista franco-tedesco Rolf, Bruce procede all'assemblaggio dei brani dei suoi taccuini nel testo. L'esito anticlimatico è sottolineato da uno degli ultimi brani della narrazione di Bruce, il tentativo di scalare il monte Liebler. L'impresa si conclude con un nulla di fatto perché Bruce, colto da un malore lungo il sentiero, è costretto a ritornare sui suoi passi. Il vero viaggio è quello dell'idea dell'*alternativa nomade* incarnata dalla cultura aborigena, che muove costantemente i suoi passi dalle prime pagine per trovare il suo compimento nel montaggio dei *Notebooks*.

Nello stesso senso *The Songlines* può essere visto come un *Bildungsroman*, ma ancora una volta non del narratore. Il percorso di Bruce, anche visto come cammino di formazione e di iniziazione ai segreti della cultura aborigena, è piuttosto inconcludente. Il narratore affronta diverse prove iniziatiche per guadagnarsi il rispetto dei locali e l'accesso alla conoscenza del sistema delle vie dei canti⁸⁴, uscendone spesso vincitore. Si scontra con gli attivisti del movimento per i diritti civili degli aborigeni, e in particolare con il palestrato Kidder, che lo accusano più o meno esplicitamente di essere solo un altro bianco che si interessa agli aborigeni come fossero degli animali in uno zoo. E ancora di più emerge con successo dal test con Father Flynn, il coltissimo e carismatico ex missionario aborigeno. Dopo un memorabile scambio di battute durante il barbecue ad Alice Springs, il diffidente Flynn invita Bruce a sedersi vicino a lui per parlare con più calma. Eppure nel corso della narrazione Bruce si arrende gradualmente all'idea di non poter essere davvero iniziato alla conoscenza esoterica aborigena, e si ritira significativamente nella roulotte di Rolf. E nell'ultimo incontro, quello con Red Lawson, il poliziotto appassionato di Spinoza, la conversazione si arena, e Bruce ammette addirittura di non sapere molto del filosofo. Così la *Bildung* che viene portata avanti rimane quella della visione, e prosegue nel collage dei taccuini.

Il percorso di *The Songlines* è insomma, piuttosto che quello del suo narratore e protagonista, il progresso della visione di Chatwin dell'*alternativa nomade* nel suo essere trasmessa al lettore. A questo

tende anche un altro degli aspetti fondamentali della narrazione di Bruce. Questa è anche, e forse soprattutto, un dialogo a più voci. Un dialogo appunto che rispecchia la natura aporetica e non conclusiva della visione di Chatwin, in cui istanze diverse si affiancano e si sovrappongono. Come in un dialogo platonico, diverse idee si confrontano e si alternano, e i personaggi, più che figure a tutto tondo, sono personificazioni e veicoli delle proprie idee. O come in una discussione tra filosofi pre-socratici. Chatwin era molto interessato alla filosofia pre-socratica – mette anche un libro sul tema nella casa di Arkady – e soprattutto all'importanza da questa attribuita al confronto dialogico delle idee, come suggerito anche da Deleuze e Guattari nel *Trattato di Nomadologia*, in opposizione al pensiero filosofico da Platone in poi, visto come inerentemente monologico e autoritario. O anche come un dialogo illuminista, e viene da pensare ovviamente ancora a Rousseau, ma forse ancora di più a *Jacques Le Fataliste*, il dialogo di Diderot che Chatwin cita nell'intervista con Michael Ignatieff tra le principali fonti di ispirazione per *The Songlines*. Un libro insomma incentrato su un dialogo tra idee che si confrontano per giungere al lettore rafforzate piuttosto che indebolite.

Chatwin è stato da più parti criticato per la povera caratterizzazione dei personaggi nel libro. Tutti i personaggi in effetti sembrano parlare esattamente come lui, e discutano di complessi concetti culturali con la sua stessa capacità di padroneggiare discipline diversissime, lo stesso talento per il collegamento impensabile, la citazione arguta o l'argomentazione di un'idea su basi etimologiche. Tutti i personaggi insomma sembrano essere, a volte piuttosto esplicitamente, Chatwin stesso, o almeno lati della sua poliedrica personalità. Arkady in primo luogo, descritto sin dal primo capitolo come il nomade ideale, camminatore instancabile, versato in molte discipline diverse, amante della solitudine e dei romanzi russi, disinteressato al possesso, proprio come era, o come amava raccontarsi, Chatwin. Sin dal primo momento i due scambiano quasi telepaticamente brillanti osservazioni che spaziano dalla cultura aborigena ovviamente, fino a Rilke, a Beethoven, al buddismo. E lo stesso succede con l'eloquente e carismatico Father Flynn, con l'avvocato Hughie e le sue riflessioni sulla *cupio dissolvi* che il deserto trasmette ai viaggiatori, o con i discorsi dell'altro geniale aborigeno Titus. Persino Konrad Lorenz, che per molti versi rimane un personaggio discutibile agli occhi dello scrittore, parla come lui, e viene

caratterizzato dalla «childlike compulsion to share the excitement of his discoveries», e dall'essere un «perfect mimic» (*TSL*, p. 112), tratti tipici della personalità di Chatwin, come emerge dalla lettura della sua biografia.

Nel dialogo di Chatwin però tutti i personaggi sono chiamati più che altro a rappresentare la dialettica che porta alla formazione della sua visione, un metadialogo tra le voci della mente dell'autore in cui il lettore viene invitato a partecipare. Un dialogo finalizzato a rappresentare un sistema aperto di concetti: Chatwin infatti confronta sempre i suoi assunti con altre teorie delimitandone i confini, se non addirittura contraddicendosi sottilmente. A volte con effetti ironici, come nel momento in cui, scendendo dal monte Liebler dopo aver rinunciato alla scalata, Bruce si mette a ipotizzare tra sé e sé, con il suo solito stile genialmente antiscientifico, come la natura violenta dei riti di iniziazione degli aborigeni australiani potesse essere ricollegata alla mancanza di bestie pericolose come quelle della giungla o della savana africana. Non appena concluso questo pensiero, «as if to pull the rug from under his theory»⁸⁵, si rende conto di essere sul punto di pestare un grosso esemplare di serpente a sonagli, e si allontana cautamente, terrorizzato. Rolf lo accoglie gioviale: «You look quite shattered, mate!» (*TSL*, p. 226).

Ma l'effetto ultimo dell'esposizione continua delle contraddizioni sembra quello di rafforzare la sua visione, non di indebolirla, facendo arrivare il lettore in maniera dialogica al nucleo della sua visione, discutendo con leggerezza argomenti anche molto complessi. E, in questo approccio alla composizione del testo, per Chatwin è probabilmente anche molto importante, come nota Palmer⁸⁶, l'ispirazione di Robert Byron. *Road to Oxiana* si presenta come un diario di osservazioni di viaggio redatto frettolosamente, quando si tratta invece di una *quest* verso la torre di Qabu, alla ricerca di una teoria sull'origine dell'arte islamica. Chatwin sembra riprendere la tecnica «of making essayistic points seem to emerge empirically from material data intimately experienced»⁸⁷.

La cultura aborigena è il paradigma centrale della visione aperta, dialogica e non conclusiva dell'umanità di cui Chatwin racconta la formazione. Bisognerà quindi cercare di definire meglio questo paradigma, e metterne in luce la relazione con la più ampia visione dell'alternativa nomade, e con la rappresentazione stessa della vita di Chatwin.

La visione della cultura aborigena che Chatwin fa emergere è la visione di una filosofia e di una cosmologia profondamente legate al territorio. Per gli aborigeni, ad ogni specie animale e vegetale corrisponde un clan totemico. Nel tempo mitico del *Dreamtime*, i pressoché infiniti Antenati di ogni clan totemico hanno attraversato l'Australia in lungo e in largo, ognuno tracciando il proprio percorso, cantando il nome di tutto quello che vedevano, e così portandolo letteralmente a esistere, «singing the world into existence» (*TSL*, p. 2). L'Australia è quindi interamente attraversata da questo «interlocking network of lines» (*TSL*, p. 56), linee che sono allo stesso tempo canti mitologici e percorsi, mappe. Ad ogni verso del canto corrisponde insomma un passo, e il tempo che si impiega a percorrere l'intera strada equivale precisamente a quello che si impiega a cantarla. Chatwin, con la sua solita vivace immaginazione, azzarda la definizione: «a spaghetti of Iliads and Odisseys, writhing this way and that, in which every 'episode' was readable in terms of geology» (*TSL*, p. 13). Questi canti e i relativi percorsi possono quindi durare migliaia di chilometri, ma ad ogni singolo individuo corrisponde un tratto ben preciso di strada e di canto. Il brano di *songline* viene attribuito a ognuno già prima della nascita, e corrisponde alla sua identità più intima. Per gli aborigeni questa conoscenza sacra è ovviamente un bene primario, perché solo ripercorrendo i passi degli antenati lungo le vie dei canti si può salvaguardare e rinnovare la creazione del mondo, che altrimenti tornerebbe nel nulla. In determinate occasioni quindi, stabilite dagli anziani dei vari clan totemici, le vie dei canti vengono cantate e attraversate dai membri del clan. Ognuno canta il suo brano in rispetto assoluto dell'ordine della marcia e del canto, perché ogni errore non sarebbe solo un sacrilegio ma davvero «it would be to un-create Creation» (*TSL*, p. 58).

In questa cosmologia quindi l'individuo è indissolubilmente legato alla terra nella sua identità più profonda. Quest'identità è simboleggiata dalla *tjuringa*, una tavola sacra su cui è disegnata il brano di *songline* del proprietario, e che è ovviamente il suo bene più importante. In quest'ottica la salvaguardia del territorio diventa una preoccupazione fondamentale quanto la propria sopravvivenza, «because to wound the Earth is to wound yourself» (*TSL*, p. 11). Le piste e i canti sacri sono insomma il cardine della cultura aborigena, come memoria mitologica e storica, come mappa accuratissima del territorio, come luogo di definizione dell'appartenenza del singolo individuo e dei clan totemici, ma anche come luogo di scambio

culturale e commerciale tra le varie tribù. Lungo le *songlines* le tribù infatti si incontrano e ridefiniscono i loro rapporti attraverso lo scambio di comunicazioni e di doni. E i doni più apprezzati per lo scambio sono appunto i brani di percorso e di canto, che permettono un «extending of one's own map, widening one's own options, exploring the world through song» (*TSL*, p. 58).

Per quanto questa sia una sintesi sommaria, non si fatica a intuire cosa possa aver colpito Chatwin così tanto da portarlo a fare di questa cosmologia l'architrave dell'opera che doveva riassumere tutta la sua vita. Gli aborigeni si propongono come il paradigma ideale dell'alternativa nomade che lo scrittore voleva proporre alla cultura materialista Occidentale. Costretti all'esilio nella propria terra a causa dell'uomo bianco, essi si spostano continuamente nell'*outback* decifrando la natura come un grande intrico di segni, «collecting signs instead of truths»⁸⁸. Ancora di più che gli altri popoli nomadi che Bruce descrive in alcuni episodi del libro, i Beja e i Nemadi, gli aborigeni sono qualcosa di completamente altro rispetto alla civiltà Occidentale della scienza positiva e della parola scritta, come i nomadi di Deleuze e Guattari, nonché del materialismo e dell'economia di mercato, estranei all'idea stessa di possesso, di produttività e più in generale di attività continua che anima i bianchi, che fin dalle prime righe del libro sono descritti come «forever getting in and out of Land Cruisers» (*TSL*, p. 1). La resistenza passiva degli indigeni esaspera gli australiani di origine Occidentale, incapaci di capire la loro necessità principale, come la definisce Arkady: «the liberty to remain poor, or, as he phrased it more tactfully, the space in which to be poor if they wished to be poor» (*TSL*, p. 3).

Ma soprattutto, nella perfetta unione tra il cammino e il canto rappresentata dalla *songline* è riassunto tutto il senso della condizione dell'uomo. Nel paradigma aborigeno Chatwin racconta un mondo in cui la terra, gli individui e i popoli sono creati dal cammino e dalla parola poetica. L'Australia e i suoi abitanti sono, in altre parole, creati da una grande rete di storie e di mitologie personali e collettive che si incontrano e definiscono nel continuo scambio di poesia e di conoscenza. La rete delle vie dei canti rappresenta insomma in modo unico il nuovo modello di essere-nel-tempo, quella «situated interdependence of life»⁸⁹, cui si accennava in principio. Un modello utopico dove il racconto e il movimento sono il primo fattore di definizione delle identità, di interazione e di mediazione tra gli individui e i gruppi sociali. L'aborigeno che cammina e canta è in-

somma l'immagine perfetta dell'alternativa nomade, della condizione originaria cui per Chatwin anche l'uomo Occidentale deve tornare. E a suo sostegno in questa visione Chatwin cita ovviamente Vico, ma anche Dante attraverso l'amato poeta russo Osip Mandelštam: «the *Inferno* and especially the *Purgatorio* glorify the human gait, the measure and rhythm of walking, the foot and its shape. The step, linked to the breathing and saturated with thought: this Dante understands as the beginning of prosody» (*TSL*, p. 228). Quando l'uomo comincia a camminare comincia cioè a poetare.

E allo stesso tempo il tratteggiamento del paradigma aborigeno ha profonde implicazioni anche di natura personale. In esso Chatwin riesce a riassumere la sua vita di camminatore e di poeta più di quanto un semplice resoconto autobiografico avrebbe mai potuto fare. Nel secondo capitolo di *The Songlines* ci informa che «Chettewynde» è la forma anglosassone del suo cognome, cui attribuisce l'etimologia di «the winding path», nella convinzione che «poetry, my own name and the road were, all three, mysteriously connected» (*TSL*, p. 9). Ma c'è anche un altro filo autobiografico nella rappresentazione degli aborigeni, forse meno evidente ma altrettanto importante. Chatwin fa riferimento più volte al fatto che gli aborigeni fossero considerati da molti uomini bianchi un popolo condannato all'estinzione entro breve tempo. Al momento della composizione del testo lo scrittore era consapevole di aver contratto l'AIDS, ed il presagio della morte è un elemento costante del libro, connesso alla necessità di riuscire a comunicare la visione dell'alternativa nomade prima che fosse troppo tardi.

Lo sguardo di Chatwin agli indigeni australiani non cerca, coerentemente, l'autorevolezza dell'etnografia tradizionale. Se appunto il suo obiettivo è tracciare un'alternativa al positivismo Occidentale e ai suoi sistemi di rappresentazione dell'altro, la descrizione del processo di apprendimento dei complessi meccanismi delle vie dei canti non può che esporre i paradossi e le difficoltà del posizionamento del viaggiatore rispetto alla cultura nativa australiana. Non sappiamo con certezza se Chatwin abbia letto Geertz, ma è certo molto probabile visto il suo interesse nella materia. Riassumevamo prima come l'etnografia tra gli anni Settanta e Ottanta metta in crisi il presupposto che sia possibile l'accesso diretto ad un soggetto o una cultura altra nella sua purezza ontologica. Il lavoro sul campo è per definizione sempre mediato dall'atto dell'interpretazione, dalla fissazione in una forma testuale di una raccolta di segni empirici,

non di dati oggettivi, molto spesso provenienti da informatori locali, che sfuggono al controllo del ricercatore e offrono la loro interpretazione della propria cultura, o da altri testi precedenti. Lo studio di una cultura, parafrasando Geertz, non è la cultura stessa.

La moderna etnografia prende maggiore coscienza dell'aspetto creativo della ricerca, strutturando l'indagine non in modo sistematico ma su «a series of specific dialogues, impositions and inventions»⁹⁰. Anzi, parlando di *thick description* Geertz sottolinea l'importanza per l'etnografo della descrizione profonda di un fenomeno locale peculiare come sineddoche attraverso cui interpretare un'intera cultura, come nel suo famoso saggio sulla lotta dei galli nella cultura balinese. Compito dell'etnografo è in altre parole di analizzare fenomeni particolari delle singole culture trovando rapporti sistematici tra di esse e non cercare di astrarre identità sostanziali da fenomeni analoghi di culture diverse.

Sarebbe interessante analizzare lo sguardo di Chatwin alle vie dei canti aborigene come *thick description*, sineddoche da cui partire per l'interpretazione dell'intera cultura umana, ma in questa sede basti sottolineare che la composizione del testo di *The Songlines* come l'abbiamo descritto finora rivela un'acuta consapevolezza del discorso etnografico contemporaneo sulle culture «as assemblages of texts, loosely and sometimes contradictorily united»⁹¹. Il processo di apprendimento delineato dallo scrittore denuncia, già nella forma stessa dello scritto, i limiti e talvolta le contraddizioni dell'interpretazione di una cultura così complessa.

Nell'intervista con Michael Ignatieff, Chatwin arrivò addirittura ad ammettere di non aver capito del tutto alcuni aspetti della tradizione delle *songlines* di cui aveva parlato. Nel testo tuttavia il tono del narratore Bruce è molto più sicuro e competente, tanto che Chatwin fu accusato⁹² di arroganza etnocentrica nel supporre di aver compreso, nel giro di poche settimane di permanenza in Australia, i meccanismi della cosmologia aborigena. Tuttavia un'analisi più serena del testo, aldilà del fastidio per le pose da *connoisseur* o da eroe hemingwayano di Chatwin, o meglio del suo narratore Bruce, mostra come lo scrittore non proponga la verità antropologica sugli aborigeni. Lo scrittore è esplicito, «I was not going to get to the heart of the matter, nor would I want to» (*TSL*, p. 12). E questo a cominciare dal nome. La dicitura *songlines* è sostanzialmente una brillante invenzione di Chatwin, e lui non manca di sottolinearlo. Gli aborigeni in realtà definivano le piste *Footprints of the Ancestors*

oppure *Way of the Law*. Mentre gli europei le definiscono più genericamente *Dreaming-tracks* o al limite *Songlines*. L'interpretazione è inevitabile, come le pratiche autoritarie ad essa legate. «'Cultures' do not hold still for their portraits. Attempts to make them do so always involve simplification and exclusion, the construction of a particular self-other relationship and the imposition or negation of a power relationship»⁹³. L'interpretazione non è dunque mai neutra. I bianchi chiamano infatti i percorsi aborigeni *walkabouts*, termine che sottintende una visione spregiativa del vagabondaggio senza obiettivo nel *bush*, mentre per gli aborigeni questi percorsi seguono itinerari sacri, *The Way of the Law*.

Le informazioni sulla cultura locale arrivano a Bruce sempre filtrate. Attraverso Arkady, in primo luogo, il suo principale referente e mediatore con gli aborigeni, e poi Father Flynn. Ma anche attraverso i libri dell'etnografo vissuto con gli Aranda, Theodor Strehlow, che Bruce porta sempre con sé. Anzi è proprio la lettura di Strehlow che origina uno dei passaggi centrali del libro. Chiuso nella sua stanza ad Alice Springs Bruce legge e rilegge il testo dello studioso, *Songs of Central Australia*. Strehlow aveva tentato «to find in a song the key to unravelling the mystery of the human condition. It was an impossible undertaking» (*TSL*, p. 69). La visione delle vie dei canti di Strehlow è qualcosa di meraviglioso, ma che in qualche modo elude la comprensione razionale. Bruce si rende conto in quel momento che questa visione della cultura aborigena non poteva essere espressa nella forma di un saggio tradizionale come quello di Strehlow. Ed è interessante notare come Chatwin dica dello studioso tedesco «I got the impression of a man who had entered this secret world by the backdoor» (*TSL*, p. 70). L'analisi etnografica sistematica è quindi solo una delle opzioni, e per giunta un'opzione minoritaria, uno sbirciare dalla porta posteriore. Avvicinarsi al mondo delle vie dei canti è invece possibile abbandonando le strutture razionali, attraverso un atto creativo consapevole. E così nella notte Bruce prova a scrivere la sua *songline*, *In the Beginning*, figura evidentemente metanarrativa del tentativo di Chatwin di andare oltre la tradizionale etnografia attraverso la composizione del collage di *The Songlines*. Un testo cioè che creando se stesso crea il suo autore e il mondo intorno a lui, come una vera *songline*.

Più in generale sono diversi i momenti che mettono in scena i complessi meccanismi dell'interpretazione della cultura aborigena da parte di Bruce e di altri bianchi. L'episodio della vendita

dei quadri aborigeni ai turisti americani in primo luogo. Dopo un primo colloquio nel caffè di Alice Springs, Arkady porta Bruce a conoscere Enid Lacey, proprietaria del Desert Bookstore e patrona dei pittori aborigeni locali. Anche per combattere i gravi problemi di povertà e alcolismo che affliggevano gli aborigeni inurbati, alcuni assistenti sociali bianchi li avevano incoraggiati a dipingere su tela delle versioni ridotte e semplificate delle *songlines*: «the result was an instant, Australian school of abstract painting» (*TSL*, p. 22). Enid Lacey vende ai turisti le opere, pubblicizzandole con grande abilità, cercando di finanziare gli artisti e di assicurarsi che i guadagni non vadano sprecati nell'alcol. Bruce e Arkady assistono all'aggancio di una coppia di turisti americani in libreria. L'incontro degli sprovvediti americani con la cultura aborigena sembra una parodia, nota Palmer⁹⁴, dell'indagine etnografica che Bruce sta cercando di portare avanti. Il marito è un po' sospettoso all'inizio, ma anche curioso di conoscere i meccanismi delle vie dei canti. Proprio come Bruce, anche se in modo più rozzo, non smette di fare domande sull'argomento, dimostrando una buona capacità intuitiva. La moglie dal canto suo rivela un'embrionale consapevolezza della relatività dei sistemi culturali: «in its own way it's truly beautiful» (*TSL*, p. 25). Enid Lacey incoraggia l'autore, Stan, a spiegare agli americani il suo quadro, sul percorso sacro del clan totemico delle Formiche. Con studiata riluttanza Stan comincia a illustrare il significato dei segni apparentemente astratti sulla tela. Bruce e Arkady si avvicinano: «suddenly it was as though we could see the row on row of honeyants, their bodies striped and gleaming» (*TSL*, p. 28). Eppure persino l'ingenua turista si rende conto della limitatezza dello spettacolo che le era stato proposto: «she knew the painting was a thing done for white men, but he had given her a glimpse of something rare and strange, and for that she was very grateful» (*TSL*, p. 29).

E appunto questo incontro anticipa, o parodizza, quello di Bruce alcuni capitoli oltre. Accampati intorno al fuoco nel *bush*, l'Uomo in Blu, uno dei membri della tribù di Alan, mette in scena la storia dell'Antenato Lucertola. Lo spettacolo dura pochi minuti, ma lascia Bruce di nuovo senza parole. Ancora una volta l'interpretazione del gesto è soggettiva e mediata. È Arkady, infatti, a suggerirgli che lo spettacolo offerto dall'Uomo in Blu poteva essere un modo di ringraziarlo delle bistecche che si era offerto di cucinare per cena. E Bruce è assolutamente consapevole di come la performance sia ancora una volta, esattamente come quella di Stan per gli ameri-

cani, non qualcosa di assolutamente originale o esclusivo, ma una specie di versione semplificata di un vero canto tradizionale, ad uso dell'uomo bianco.

Verso la fine della sua permanenza in Australia, quando il lavoro di montaggio dei *Notebooks* è quasi terminato, Bruce ha un altro incontro molto significativo, con un'altra donna che si occupa di arte aborigena, ma come mercante d'arte, Eileen Houston. Il ritratto di Eileen è, come sempre nella tecnica di Chatwin, conciso e memorabile: «she was a very determined woman. She always camped in the bush, alone – and was never not in a hurry» (*TSL*, p. 255). Eileen, a differenza di Enid Lacey, tratta l'artista aborigeno Winston con sbrigativo paternalismo, riprendendolo perché non ha usato una costosa vernice che lei gli aveva procurato. Per vendere il quadro astratto di Winston anche lei ha bisogno di una storia di *Dreamtime* da raccontare, e non esita ad inventarla frettolosamente sulla base delle incerte parole in *pidgin* di Winston riguardo al suo lavoro. Ma al momento di fissare il prezzo il ritroso Winston esplode. Eileen gli offre poche centinaia di dollari, ma lui era venuto a sapere che le sue opere le fruttavano molto di più, e così la apostrofa all'improvviso in un inglese ben più fluente: «well, why are you askin' seven fuckin' thousands dollars for one of my paintings in your fuckin' exhibition in Adelaide?» (*TSL*, p. 259).

Da questi episodi in primo luogo emerge la consapevolezza di come il rapporto con una cultura e un'identità altra sia sempre mediato. Bruce e gli altri personaggi Occidentali interpretano e compongono la cultura e l'identità aborigena sempre in maniera soggettiva e creativa. La definizione dell'altro non è conseguibile in termini ontologici attraverso un'indagine razionalistica, ma sempre in termini interpretativi, secondo dinamiche autoritarie ben precise, come nell'episodio di Eileen Houston appunto, che sovrappone la sua frettolosa interpretazione del quadro a quella fornita dal suo autore.

Ma al tempo stesso Chatwin è consapevole, come i moderni etnografi, che «indigenous control over knowledge gained in the field can be considerable, and even determining»⁹⁵. La comprensione dei fenomeni della cultura aborigena è sempre limitata dalla volontà degli aborigeni di fornire informazioni. E i rapporti autoritari non vedono sempre i bianchi in posizione dominante come ci si potrebbe aspettare. Come per esempio quando, accampati nel *bush* con il clan di Alan, Bruce e Arkady si trovano a dover elemosinare delle

informazioni utili sulle *songlines*. Bruce commenta: «you know who they remind me of? A boardroom of bankers. [Arkady risponde] Which is what they are. They're deciding how little give us» (*TSL*, p. 105). La definizione della cultura, e dell'identità, è sempre frutto di una negoziazione in cui «differences are preserved, ignored or transacted in accordance with interests on both sides»⁹⁶.

L'episodio di Eileen Houston può essere quindi utile anche per sottolineare l'altro aspetto fondamentale del problema dell'identità per come emerge da *The Songlines*. La cultura, e con essa l'identità in senso più ampio, si definiscono in termini relazionali. Insomma «if authenticity is relational, there can be no essence except as a political, cultural invention, a local tactic»⁹⁷. Ed è questa *local tactic* che Chatwin sembra interessato a rappresentare nei brevi episodi che si succedono nel libro. Gli aborigeni interpretano a loro volta la cultura Occidentale che gli viene imposta più o meno forzatamente, creando nuove e personali forme di etnografia, di racconto in senso lato. Joshua, *performer* Pintupi che vive in un'automobile fuori Cullen, racconta ridendo a Bruce del suo viaggio a Londra per partecipare ad un bizzarro esperimento scientifico che doveva registrare l'attività cerebrale durante il canto sacro di religioni diverse. Gli scienziati inglesi avevano analizzato, tramite un complesso sistema di elettrodi, le reazioni di un monaco gregoriano, di un lama tibetano, di un sacerdote africano e di un *songman* aborigeno. Joshua aveva assimilato quest'esperienza nei suoi termini, facendola diventare Big Fly One, una *songline* nuova che racconta il suo viaggio in aereo e la permanenza a Londra. O questo è almeno quello che Bruce crede di aver capito, «the picture I pieced together, true or false I can't bring to say» (*TSL*, p. 155).

5

Mappe dell'identità: entropia, resistenza, mediazione

Gli aborigeni non sono dunque «a dying race» (*TSL*, p. 2), annullata dal dominio culturale e materiale imposto dai bianchi anglosassoni. Sopravvivono con vitalità, malgrado le difficoltà innegabili, reinventando nuove identità, utilizzando gli aspetti della cultura bianca che gli interessano, e scartandone altri. Come nella festa tradizionale balinese raccontata da Greenblatt⁹⁸, in cui un palco dove si esibiscono i danzatori e un grande schermo su cui sono proiettate scene

dello stesso ballo si fronteggiano ai due lati dello spazio centrale del villaggio, senza che il narratore riesca a capire realmente quale cultura stia assimilando l'altra, o nelle altrettanto note osservazioni di Stuart Hall sull'appropriazione del tradizionalissimo gioco del cricket da parte dei colonizzati dell'Impero Britannico⁹⁹. È questo credo sia un punto fondamentale nel modello di costruzione dell'identità proposto da Chatwin, e cioè il rifiuto di una visione entropica e apocalittica dell'interazione culturale tra gli individui e tra i gruppi sociali, e in questo caso tra gli australiani di origine europea e gli aborigeni. La visione cioè di una cultura di matrice Occidentale che annacqua e corrompe tutte le differenze delle culture altre da sé, imponendo su tutto il mondo una diluita *koine* pseudomoderna. La concezione cioè dell'antropologia strutturalista di Claude Levi-Strauss e dei *Tristi Tropici*, «the great narrative of entropy and loss»¹⁰⁰, che spiega la storia dell'umanità non più in termini di progresso inarrestabile verso il moderno ma di dissolvimento di tutte le diversità culturali locali in una decadente uniformità globale.

Nella sua personale etnografia aborigena Chatwin sembra suggerire che adottare uno schema univoco di progresso o di entropia per le dinamiche di incontro culturale significa nella stessa maniera imporre uno sguardo etnocentrico sulla storia, come percorso di sviluppo che culmina con la cultura euroamericana. Ma questa metanarrativa, che sia vista in chiave progressista o entropica, annulla nella stessa maniera la voce dell'altro che subisce il progresso o l'entropia. Concentrandosi solo sui meccanismi autoritari delle ideologie dominanti trascura i frutti delle nuove identità creolizzate, ridefinite nell'incontro tra mondi diversi. Quello della resistenza e della vitalità degli aborigeni credo sia uno dei punti centrali della visione di Chatwin che ci permette di connettere *The Songlines* con il pensiero di un altro autore fondamentale per i *cultural studies* negli anni Ottanta e Novanta, Michel de Certeau, connessione forse trascurata rispetto al filone più battuto del nomadismo intellettuale di Deleuze e altri. Nel suo epocale *L'invenzione del quotidiano*¹⁰¹, pubblicato proprio nel 1984 mentre Chatwin lavorava al libro, de Certeau è fra i primi a teorizzare l'importanza delle pratiche quotidiane di negoziazione culturale che caratterizzano l'uomo nella società di massa contemporanea, in cui l'emarginazione culturale non riguarda più solo le minoranze, ma la stessa maggioranza dei cittadini. De Certeau mostra come i consumatori non fruiscono in maniera passiva e uniforme di prodotti commerciali e culturali

che vengono imposti da un'autorità più o meno omogenea, ma ne rinegozino continuamente il significato in un continuo dialogo fatto di «tecniche minuscole»¹⁰², come le definisce de Certeau rifacendosi in parte all'idea foucaultiana di 'microfisica del potere', ma sottolineando l'importanza del ruolo attivo dei «dominati (che non vuol dire passivi o docili)»¹⁰³. In contrasto quindi col vagamente apocalittico modello di formazione ideologica come strumento repressivo ineludibile *à la* Foucault, de Certeau sottolinea l'importanza di queste tattiche di resistenza, che Pierre Bourdieu in senso piuttosto simile chiamerà i «controfuochi»¹⁰⁴, come gli incendi che si appiccano ai margini di un incendio più grande per contenerlo e dirigerne la forza dirompente.

E questo è quello che sostanzialmente raccontano le tante storie che si sovrappongono in *The Songlines*, memorabili istantanee di incontri/scontri tra mondi e individui diversi secondo tattiche e controfuochi diversi, con effetti talvolta bizzarri e talvolta drammatici. Basti pensare al pittore Winston che, nelle parole di Chatwin, «had acquired, by osmosis, the temperament and the mannerism of Lower West Broadway» (*TSL*, p. 255). O al bellissimo passo dai *Notebooks*, in cui Bruce assiste ad un rito di iniziazione della tribù dei Bororo in Niger. I Bororo sono nomadi, disinteressati ai beni materiali, ma ossessionati dalla propria bellezza. Il rito di iniziazione dei maschi della tribù prevede un rituale complesso, attraverso cui i giovani, dopo aver passato ben quattro anni vestiti da donne, diventano finalmente uomini. Il lato prettamente chatwiniano dell'episodio è che Bruce assiste al rito insieme all'anziana francese M.me Marie, che aveva regalato ai giovani Bororo i suoi trucchi e la sua collezione di vecchi numeri di *Elle* per aiutarli a preparare la cerimonia. Rossetti, smalti, ombretti e riviste femminili vengono quindi coscientemente decontestualizzati dai ragazzi Bororo, e utilizzati per un rito che invece celebra la loro virilità.

Ovviamente, per rimanere ancora a de Certeau, la capacità poetica dei dominati di negoziare valori e significati coinvolge anche la produzione di narrazioni e rappresentazioni. Nel VI capitolo del suo libro si sofferma a lungo a sottolineare come la produzione di racconti sia uno degli elementi primari delle tattiche di resistenza e negoziazione dell'uomo nella società di massa: «da presenza e la circolazione di una rappresentazione (imposta come codice alla promozione socio-economica da predicatori, educatori o divulgatori) non ci dice nulla di ciò che significa per i suoi utilizzatori»¹⁰⁵.

Le parole di de Certeau sono ancora più significative se pensiamo a come continua il suo discorso sulla narrazione. Nel capitolo IX, *Lo spazio come racconto*¹⁰⁶, lo studioso riflette sul rapporto tra racconto e definizione dello spazio/tempo, sostenendo che sono proprio le storie raccontate e adattate dai singoli individui ad organizzare un *luogo*, in sé neutro e a renderlo uno *spazio* umano e culturale. Ogni racconto sarebbe dunque una pratica di organizzazione e gestione dello spazio. E viene immediatamente da pensare al grandioso sistema delle *songlines* come racconti individuali e collettivi (interessante sottolineare che de Certeau per sottolineare la natura spaziale delle strategie di negoziazione le definisca spesso ‘traiettorie’), che organizzano e conferiscono senso al territorio australiano.

Chatwin è stato da molti accusato di aver manipolato la tradizione aborigena, estrapolandola dal suo complesso contesto storico e culturale. Un’accusa che in parte accetta, ammettendo la sua differenza con scienziati come Bob Brain, capaci di vedere la storia dell’uomo primitivo «without straining the bounds of scientific rigour (as I undoubtedly have)» (*TSL*, p. 254). Comunque la vita aborigena è rappresentata sin dall’inizio nei suoi aspetti miseri, e anche violenti. Sin dal primo capitolo veniamo avvertiti che «the idyllic days of hunting and gathering were over – if, indeed, they were ever that idyllic» (*TSL*, p. 3). Ogni personaggio aborigeno del resto è presentato nella sua unicità, piuttosto che in maniera generalizzata, con le sue diverse tattiche di posizionamento nel confronto con l’uomo bianco. Nell’episodio del gruppo Amadeus abbiamo anche un esempio di come non tutti gli aborigeni siano ugualmente legati alla tradizione delle vie dei canti. In cambio di denaro e altri benefici questo gruppo aveva venduto una porzione di territorio, che in realtà apparteneva alla tribù di Titus, ad una compagnia mineraria, offrendo come prova della proprietà delle *tjuringas* falsificate.

Certo in linea di massima tutti gli aborigeni sfoggiano «grit and tenacity, and [...] artful ways of dealing with the white men» (*TSL*, p. 2). Mostrano, come si diceva prima con de Certeau, di saper gestire con estrema consapevolezza le *strategie* dell’incontro con gli uomini bianchi, manipolandone talvolta la curiosità e il senso di colpa: «il debole deve sempre trar partito da forze che gli sono estranee»¹⁰⁷. E questo processo di confronto può anche avere effetti comici, come quando, accampati nell’*outback*, Timmy si fa servire il tè da Bruce, «with the air of a man accustomed to being waited on by servants»

(*TSL*, p. 97). O ancora di più nell'episodio della caccia. Bruce desidera interrompere il suo isolamento nel lavoro sui *Notebooks* nella roulotte di Rolf, e questi lo indirizza dagli aborigeni Donkey-donk e Nero per una battuta di caccia. Bruce è ansioso di vivere un'autentica esperienza di vita aborigena tradizionale, ma gli aborigeni lo fanno lavorare come uno schiavo e lo prendono in giro bonariamente, raccontandogli false storie di *Dreamtime* che nascondono allusioni oscene. La caccia stessa consiste nell'inseguire i canguri in auto per investirli o sparargli. Bucano una gomma nel momento culminante dell'inseguimento, e così devono abbandonare la preda morente nel *bush*. Nero cerca almeno di portare con sé la coda del canguro, ma in mancanza di un coltello cerca di tagliarla con il coperchio di una latta vuota, con effetti prevedibilmente rivoltanti per il narratore. Solo la tenacia di Bruce nel cambiare la gomma gli risparmia una camminata di chilometri fino a Cullen. La conclusione del capitolo è tipica dello stile ironico ed epigrammatico di Chatwin: «'You want to come hunting tomorrow?' asked Donkey-donk. 'No' I said» (*TSL*, p. 210).

Per questa leggerezza nel raccontare i frutti dell'incontro tra culture diverse, Chatwin è stato accusato di trascurare i meccanismi autoritari che regolano questo incontro, di avere uno sguardo politicamente ingenuo ai fenomeni interculturali, privo di spessore etico come si diceva in principio. Anche in questo caso la questione è più complessa di quanto possa apparire. Chatwin, o meglio il narratore Bruce, ostenta sempre un tono distaccato nell'affrontare qualsiasi argomento, dai più seri ai più grotteschi. Ma non sembra ignaro delle dinamiche autoritarie che necessariamente regolano un processo di creolizzazione sanguinoso come quello tra anglosassoni e aborigeni. Già ne *In Patagonia* il fantasma della cultura indigena distrutta dai colonizzatori europei ritorna costantemente nelle istantanee scattate dal narratore. E in *The Songlines* sono anche più numerosi i momenti nel testo in cui viene dato conto della terribile storia dello sterminio e all'oppressione degli aborigeni australiani. Nella storia della famiglia di Alan, gli ultimi discendenti della tribù dei Kaititj, per esempio. Tra i primi a venire in contatto con l'uomo bianco si erano battuti duramente contro la colonizzazione, rubando di notte le componenti delle linee telegrafiche che i bianchi costruivano di giorno, per costruirsi delle armi. Ma questa resistenza era stata repressa nel sangue, e tutta la famiglia di Alan era stata sterminata dalla polizia negli anni Venti. Ancora più terribile forse è la storia

degli esperimenti nucleari degli anni Sessanta, condotti dal governo britannico nei deserti dell'Australia Centrale avvertendo le tribù aborigene solo attraverso sporadici cartelli, in inglese per giunta. O nell'allucinante episodio del barista Mike, un razzista che aveva sparato ad un aborigeno ubriaco ma inoffensivo ed era stato scagionato a seguito di un'impressionante mobilitazione popolare in suo favore, e della difficoltà tecnica di portare in tribunale gli aborigeni testimoni del delitto, che si rifiutavano per motivi religiosi di sentire pronunciare in pubblico il nome di un morto.

L'evidenza della persecuzione degli aborigeni è innegabile, ma Chatwin insiste sul loro modello di identità e di cultura mobili. Questo si basa non solo sul cammino e sul canto, ma anche sullo scambio della conoscenza dei canti lungo la via come doni. Se si tiene conto che, come si diceva prima, la conoscenza del proprio canto per un aborigeno coincide con la propria identità più intima, si possono capire le implicazioni di questo discorso. Conoscenza e identità non sono cioè nel paradigma aborigeno proposto da Chatwin realtà date agli individui o alle tribù in quanto tali, ma sono realtà mobili che vengono stabilite e arricchite nell'interazione. È di grande importanza in questo senso il complesso e per alcuni versi inesplicito rapporto tra ogni aborigeno e il suo *ritual manager*. La responsabilità ultima sulla *songline*, e quindi sul brano di territorio appartenente a ognuno, non è affidata al suo proprietario, ma ad un suo parente, appartenente però ad un diverso clan totemico, e di solito ad un'altra generazione. In questo modo i rapporti tra gruppi diversi e generazioni diverse sono continuamente intessuti e consolidati. «It's like America and Russia agreeing to swap their own internal politics» (TSL, p. 99).

E il contrasto di questa visione con quella di matrice Occidentale, in cui invece la presunzione di detenere l'autorità sul reale si fa *armata*, si fa subito evidente. Al suo arrivo ad Alice Springs, Bruce viene portato ad un barbecue dove incontra alcuni attivisti per i diritti civili degli aborigeni. Questi guardano con sospetto chiunque si interessi della cultura nativa. Il più infervorato, Kidder, espone a Bruce il progetto di esproprio degli archivi dei bianchi. Gli attivisti chiedevano l'approvazione di una legge che imponesse la restituzione di tutta la conoscenza etnografica sugli aborigeni conservata in libri e in registrazioni audio/video, con i relativi guadagni del *copyright*, ai soggetti cui era stata sottratta con la frode o con la forza, o ai loro discendenti. Il commento di Bruce su questo progetto è

molto significativo: «Knowledge is knowledge. It's not that easy to dispose of» (*TSL*, p. 43). La cultura e l'identità sono realtà ibride, relazionali, in movimento appunto e non possono essere stabilite, fermate o tanto meno espropriate univocamente, ma solo negoziate. E, ragionando in questi termini, gli attivisti non fanno che trasferire la loro visione della cultura come un altro possesso materiale al contesto aborigeno. E ripetono lo schema delle generazioni precedenti, che hanno cercato di carpire con l'inganno i segreti del *Dreamtime*, come l'antropologo di Camberra che aveva cercato di sfruttare la familiarità del giovane Arkady con gli Walbiri per scoprire i segreti dei riti tradizionali e pubblicarli.

Prevedibilmente, in quest'orizzonte di identità e di cultura creolizzate il concetto di purezza e il suo opposto, che sia sporizia, o meticciano, o sincretismo, ritornano spesso nel testo. Ovviamente, quando si parla di identità, la definizione del puro e dell'impuro non è mai neutra, ma svela sempre meccanismi di potere: come insegna una certa etnografia, in senso decisamente nietzscheano, «non si elimina ciò che è impuro, ma è impuro ciò che si decide di eliminare»¹⁰⁸. La purezza è insomma un altro concetto *armato*, strumento di identità che cercano di prevalere su altre identità. Questa visione torna negli episodi chiave della rappresentazione dell'atteggiamento delle istituzioni Occidentali verso gli aborigeni. L'incontro di Bruce con Father Terence in primo luogo. Bruce, affascinato dalla figura di Father Flynn, il primo missionario aborigeno, che si era poi ribellato alla Chiesa proprio quando si era reso conto che questa non ammetteva contaminazioni con la cultura aborigena, cerca informazioni su di lui da Father Terence. Il monaco vive da eremita in una capanna sul mare di Timor, e gli spiega come sia proprio il sincretismo il grande male della modernità, e quello che aveva allontanato Flynn dalla Chiesa di Roma. Solo la purezza della parola di Cristo poteva redimere «these poor dark children» (*TSL*, p. 65) dalla loro cultura «heartless and cruel» (*TSL*, p. 65). Father Terence giustifica gli sventurati aborigeni, che del resto sono stati per millenni «cut from the mainstream of humanity» (*TSL*, p. 65). Ma in realtà è lui ad essere fuori dall'umanità, fisicamente isolato nella *wilderness* in riva al mare, ma soprattutto con la sua impossibile lotta al sincretismo religioso e culturale. Chatwin lo rappresenta significativamente come un malato terminale, con la pelle devastata dal cancro, tanto che era stato scambiato per un cadavere dalla Guardia Costiera una volta che si era spinto al largo a nuotare. Ed

è un altro vecchio malato l'attivista comunista Jim Hanlon, anche lui fautore di un sistema di idee *puro*, in cui non c'è spazio per la diversità o il sincretismo dei valori.

L'altro momento fondamentale in questo senso è la sosta nell'insediamento di Popanji. Qui Arkady porta Bruce a conoscere Lydia, insegnante alla locale scuola elementare. Lydia, abbandonata dal marito che è andato a vivere nel *bush* con gli aborigeni, deve provvedere ai suoi bambini e al tempo stesso mandare avanti la scuola. Per quanto il suo lavoro sia animato da un sincero interesse per il benessere degli indigeni, Lydia è parte di un sistema scolastico che cerca di normalizzarli nei parametri della cultura australiana bianca, senza cercare un'integrazione su basi comuni. E questa lezione le viene dolorosamente insegnata dal suo assistente Graham. Anche lui è un giovane di città venuto nell'*outback* per lavorare con gli aborigeni, ma, a differenza di Lydia, con il passare del tempo si era sempre più integrato con la tribù locale dei Pintupi, fino ad essere iniziato ai loro riti segreti e a scomparire per lunghi periodi nel *bush*. La donna aveva cercato di avvertirlo che l'amicizia di un bianco con gli aborigeni non poteva mai essere *pura*, ma Graham le aveva rinfacciato di lavorare per un sistema culturale razzista, che cercava di sradicare gli aborigeni dalla loro cultura ed inserirli nel mondo dell'economia di mercato. Per Graham gli aborigeni avevano solo bisogno di spazio, e di essere lasciati in pace dall'uomo bianco. La risposta di Lydia è emblematica dello scontro di visioni opposte sul problema del dialogo interculturale: «In South Africa they have a name for that! Apartheid!» (TSL, p. 141).

L'ossessione per i confini, per le delimitazioni pure, e lo speculare terrore per la trasgressione di questi confini come succede nel *going native* del marito di Lydia e di Graham, è dunque un problema della cultura razionalista dei bianchi, e Chatwin lo sottolinea con sottile ironia anche quando rievoca il suo incontro con Konrad Lorenz a Vienna. Chatwin, come detto, ammirava e si identificava con il genio autodidatta di Lorenz, e al tempo stesso, avversava con tutte le sue forze una visione deterministica dell'uomo come animale fondamentalmente violento, predatore territoriale in lotta con i propri simili, divulgata da Lorenz nel suo celebre saggio sull'aggressività umana, *Das sogenannte Böse* (Il cosiddetto male, 1963). Per lo scrittore inglese queste teorie sono scientificamente sbagliate e culturalmente pericolose perché forniscono giustificazioni razionali a quanti teorizzano la guerra come manifestazione naturale per

giustificare la violenza e la sottomissione di altri popoli. E infatti non manca di fare riferimento in maniera apparentemente casuale, in *The Songlines* e nel saggio *Variations on an Idée Fixe*¹⁰⁹, al sapore filo-nazista di alcuni scritti giovanili di Lorenz. Non senza malizia quindi Chatwin rappresenta il padre della moderna etologia mentre si lamenta con il giovane reporter della sua bellissima cagna *chon*, che aveva rifiutato tutti i migliori maschi della sua razza in Baviera, per poi accoppiarsi con uno *schnautzer*, dando alla luce «pariah dogs! [...] Aach! I would have killed the whole litter» (*TSL*, p. 111).

La purezza insomma non è certo un problema degli aborigeni, che sono abituati all'indeterminazione dei confini lungo le vie dei canti, e alla continua interazione tra le tribù, e non alla prevalenza di una sull'altra. Persino le faide fra tribù nemiche, per quanto sanguinose, sono sempre intese «to redress some imbalance or sacrilege» (*TSL* p. 59), non hanno mai come fine l'assoggettamento o l'annientamento di un altro gruppo. L'interazione che avviene lungo le vie dei canti è invece più spesso mediata dalla cultura. Parlando delle differenze tra le tribù studiate da Strehlow, Chatwin sottolinea la differenza tra i più chiusi, violenti e sedentari Aranda, e gli aperti, allegri e pacifici Western Desert People. Questi ultimi sono caratterizzati significativamente: «they borrowed songs and dances freely» (*TSL*, p. 272). Se insomma i confini non sono mai puri nella visione di Chatwin, tantomeno lo possono essere nella cultura. E non sfuggono le implicazioni metatestuali di questa visione. Anche Chatwin si sente libero di prendere in prestito testi e narrazioni liberamente, per comporre il suo *grand collage*. Paul Theroux riferì una frase di Chatwin: «I don't believe in coming clean. Do you?»¹¹⁰.

Ma un'altra immagine sembra alludere all'atteggiamento degli aborigeni verso le barriere, nella solita maniera di Chatwin di fissare figure e racconti con fulminanti istantanee. Bruce guarda l'agglomerato di baracche che costituisce l'insediamento di Popanji dalla finestra della stazione di polizia, in compagnia di Red Lawson. Il suo sguardo si ferma su una capanna prefabbricata, da cui gli abitanti hanno rimosso porte, pareti e finestre per farne legna da ardere e altri oggetti. Della casa sono rimasti solo il tetto e lo scheletro di base. Indifferenti al concetto di privacy dei *settlers* australiani, gli aborigeni resistenti, e pensiamo ancora una volta a de Certeau, «produttori e poeti misconosciuti»¹¹¹, hanno preso un prodotto dell'uomo bianco e l'hanno riadattato ai propri fini. Red commenta: «they don't give a fuck for walls» (*TLS*, p. 123).

Sulla definizione negoziata dei confini si basa anche una delle figure centrali del testo, quella della mappazione del territorio. L'attività principale di Arkady infatti consiste nel mappare una vasta area di *outback* che doveva essere attraversata da un'importante linea ferroviaria. Questa ferrovia doveva essere l'ultimo grande lavoro pubblico del suo genere in Australia, e i promotori dell'opera erano determinati a realizzarla finalmente, dopo secoli di abusi, in accordo con la comunità aborigena, senza profanare siti sacri. L'operazione di mediazione culturale è molto complessa perché «if you look at it *their way* the whole of bloody Australia is a sacred site» (*TSL*, p. 4). Anche in questo la prospettiva aborigena è del tutto opposta a quella bianca, come spiega Arkady: «the whites were forever changing the world to fit their doubtful vision of the future. The Aboriginals put all their mental energies into keeping the world the way it was» (*TSL*, pp. 123-124). Eppure, gli indigeni sono ancora una volta pronti ad adattarsi ai cambiamenti imposti, negoziare il compromesso più vantaggioso possibile. Del resto, «they've seen far worse than a railway» (*TSL*, p. 14).

Chatwin utilizza dunque un'immagine fondamentale della cultura coloniale, quella della carta geografica, ma proponendo un modello nuovo. Come abbiamo accennato in precedenza, dal Rinascimento in poi la mappa è ovviamente il primo strumento che permette al colonizzatore di conoscere e controllare i territori e i popoli sottomessi attraverso la creazione di un'immagine astratta e bidimensionale, «allegory of power and knowledge»¹¹² che produce il territorio imponendogli l'immagine dei conquistatori, più che esserne il prodotto. Ed è proprio il pensiero postcoloniale a denunciare l'astrazione della mappa come strumento autoritario di annullamento della differenza dei popoli colonizzati. «Postcolonial discourses gave the maps volume and height»¹¹³ in contrasto con la bidimensionalità delle carte prodotte dalla cultura coloniale. Nel nuovo modello identitario che emerge in *The Songlines* anche la mappazione del territorio australiano diventa, coerentemente, un processo negoziato tra culture diverse. La cartina su cui vengono fissati i siti sacri e il percorso della ferrovia viene definita da bianchi e aborigeni in modo dialogico e aperto alle modifiche, e non imposta dall'alto, anche letteralmente, attraverso la fotografia aerea. Le foto del territorio dall'alto, che Arkady tiene sparse nel suo ufficio, sono solo il punto di partenza del faticoso confronto tra due culture, quella che media il suo contatto col territorio, con il treno e le

onnipresenti Land Cruisers, e quella che lo attraversa a piedi nudi, o al massimo con i sandali.

Questo processo di interazione è possibile solo attraverso la paziente mediazione di personaggi come Arkady da una parte, e le sue controparti aborigene come Alan e Titus dall'altra. Utilizzando la definizione di Greenblatt¹¹⁴, li si potrebbe definire *go-betweens*, soggetti in movimento tra culture e mondi diversi, capaci di utilizzare codici diversi. Arkady è sicuramente il modello per eccellenza di questa identità di confine. Il suo nome, come nota D'Agnillo¹¹⁵, è isolato sin dalla prima frase del libro, alla fine di una lunga subordinata. Figlio di immigrati russi ha ottimi risultati negli studi universitari, ma abbandona la vita di città per un lavoro di insegnante presso un insediamento Walbiri, stregato dalla bellezza del concetto delle vie dei canti. È al tempo stesso un brillante studioso e un infaticabile camminatore dell'*outback*, fine conoscitore della cultura aborigena.

Ma a ben vedere, nella visione utopica di Chatwin, quasi tutti i personaggi sono, in modi diversi, *go-betweens*. Lo è di certo Father Flynn, il geniale orfano che fin da ragazzo è capace di discutere di filosofia e di religione in latino, e al tempo stesso si batte per la salvaguardia dei riti tradizionali. E lo è sicuramente la sua bellissima compagna, di sangue malese, giapponese, scozzese e aborigeno. Proprio uno degli episodi di cui è protagonista Father Flynn fotografa efficacemente la necessità di definire l'identità con il dialogo e non per imposizione. Il rapporto di Flynn con la Chiesa si incrina a causa del suo contrasto con il diretto superiore Father Villaverde. Questo missionario spagnolo «felt obliged to cast himself in the role of Conquistador» (*TSL*, p. 50), in altre parole riteneva che la fede andasse imposta agli aborigeni con la forza, impedendo qualsiasi pratica rituale tradizionale. Ma Flynn è di diverso avviso, e interviene per mediare un contrasto fra tre tribù storicamente nemiche, che Villaverde aveva sempre ignorato. L'ultimo discendente di una delle tribù, in punto di morte, aveva deciso di consegnare la sua *tjuringa* ai nemici, per non far morire i canti, e la terra da essi creata. Flynn organizza una cerimonia segreta per la consegna della *tjuringa* in territorio neutrale, dove il moribondo viene portato con una carriola, tenendo il prezioso oggetto avvolto in una carta di giornale. Ma le modalità bizzarre di questo rituale non sono raccontate da Chatwin con tono ironico. Anche in questo caso lo scrittore celebra la capacità di mediazione di Flynn e l'imperturbabilità degli aborigeni nell'adattarsi alle situazioni più difficili, integrando in un rituale sacro oggetti

estranei come la carriola. E ovviamente evidenzia l'incapacità dei missionari europei di negoziare un rapporto con la cultura locale. Villaverde cerca di interrompere la cerimonia con la forza e viene alle mani con Flynn. Il missionario viene così richiamato in Europa, e, nel giro di breve tempo, Flynn abbandona la sua missione.

Sono *go-betweens* Graham e l'aborigeno Mick, che fondano insieme un gruppo rock, e insieme vengono iniziati ai segreti delle vie dei canti. E Rolf e sua moglie Wendy che lavorano a un vocabolario Pintupi insieme all'aborigeno Old Alex, e che vivono in una roulotte piena di libri di filosofia e di linguistica a Cullen. E del resto la stessa figura della roulotte, a metà tra movimento e staticità, è coerente con la loro situazione *in-between* e torna ripetutamente nel libro, non a caso come 'laboratorio' dove Bruce si dedica al montaggio dei *Notebooks* nel testo. E anche il protagonista dell'ultimo episodio significativo del libro, Titus, è un *go-between*. Noto sin da bambino come prodigio di capacità sia nelle discipline umanistiche che in quelle scientifiche, Titus vive nel *bush* seminudo cacciando solo con una lancia, salvo due volte all'anno recarsi ad Adelaide per aggiornarsi sui progressi della comunità scientifica e umanistica: «to have the stamina to keep both systems going was proof – if proofs were lacking – of an incredible vitality» (*TSL*, p. 157).

6

Conclusione

Do I contradict myself? Very well then...I contradict
myself / I am large...I contain multitudes
W. Whitman, *Song of Myself*

Chatwin racconta la sua identità in movimento attraverso un metatesto che assembla i frammenti dell'alternativa nomade. Una visione che lo scrittore matura gradualmente nel corso della sua esistenza, abbandonando infine, forse anche perché prossimo alla morte, la presunzione di arrivare all'essenza delle cose. Bruce, non riuscendo a scalare il monte Liebler, si abbandona esausto all'ombra di un albero. Lì è illuminato dalla visione di due uccelli che comunicano ai due estremi di una piccola vallata: «'Simple as that,' I said to myself. 'Exchanging notes across a frontier'» (*TSL*, p. 224). Quella di Chatwin è un'utopia di mondo in movimento, in cui i confini

vengono ridefiniti continuamente nello scambio di conoscenza e di cultura, e soprattutto di canto, di poesia. È un'utopia, come si è detto, che a suo tempo interpretò un sentire comune, ma che oggi è messa largamente in discussione.

Di questa utopia gli aborigeni australiani, esuli nella propria terra a causa della repressione dei bianchi, sono appunto il paradigma principale. Presentando la sua ricerca non con autorevolezza etnografica, ma come serie di «*petites histoires* [...] anecdotes, registers of the singularity of the contingent»¹¹⁶, Chatwin racconta le vie dei canti e il loro mondo creato dalla poesia e dal viaggio, in cui l'identità del singolo è data dal canto della propria *songline*, dalla creazione e dalla perpetuazione di un mito personale e collettivo. Un'utopia in cui i confini sono definiti in maniera relazionale, dialogica, aperta. Uno dei pensieri finali è affidato a Titus: «what the fuckers don't understand is there is no such person as an Aboriginal or an Aborigine. There are Tjakamarras and Jaburullas and Duburungas like me, and so on all over the country» (*TSL*, p. 288).

In tutti i suoi testi Chatwin cerca di raccontare «a fragmented world of disintegrated national borders, where individuals have either largely turned their backs on Western society, or have been rejected by it»¹¹⁷. Ma è solo *The Songlines*, nella sua forma di dialogo non conclusivo di idee, che diede profondità al modello di narratore e di intellettuale come soggetto «leap-frogging through language barriers, regardless of tribe or frontier» (*TSL*, p. 58). Con l'alternativa nomade Chatwin cerca di dare spessore etico al nomadismo postmoderno alla Deleuze, «a less utopian, less arrogant, less messianic theorisation of movement, a positive cosmopolitanism that remains meticulously aware of localities and differences, a more convincing ethic of flow»¹¹⁸. Un superamento cioè della teoria modernista del decentramento, in favore di una rappresentazione più aperta del mondo in cui le culture e i percorsi dei singoli individui si incrociano continuamente, «in a complex web of biographies»¹¹⁹. In questa «cartografia dell'esistenza»¹²⁰ da tracciare a più voci, ogni *songline* è appunto un'autobiografia in movimento, che si incrocia e si definisce con altre, e viene da pensare a Calvino che nelle *Lezioni Americane* descrive il romanzo moderno «come rete di connessione tra i fatti, le persone, le cose del mondo».

Un modo diverso di conoscere e di scrivere l'altro, che nell'utopia dell'alternativa nomade non è più *feared other*, diverso impuro, odiato e marginalizzato, ma interprete necessario di una dialettica

riconciliata. L'identità stessa è fatta ovviamente di alterità e di molteplicità, di assimilazione nel suo doppio significato, come sottolinea de Certeau, di rendere l'altro simile a sé, ma anche sé simile all'altro. La scoperta dell'altro è insomma un processo a due o più voci, un dialogo piuttosto che «una giustapposizione di monologhi»¹²¹ e va coerentemente impostato in una nuova prospettiva etica, «an ethics of wanting to know, not knowing, and not wanting to know»¹²². E una lettura più attenta di *The Songlines* mostra la consapevolezza etica maturata da Chatwin, a conclusione della sua vita, e che in parte lo distingue da alcuni interpreti del pensiero postmoderno nelle cui teorizzazioni di mobilità e marginalità intellettuale manca una prospettiva etica convincente, come sostiene Bauman nel suo *Postmodern Ethics*.

Tutte le storie che compongono *The Songlines* raccontano l'incontro e il movimento, e lo sguardo di Chatwin a queste connessioni, a queste traiettorie di spostamento e di negoziazione, come le potremo definire con de Certeau, è curioso e profondamente fiducioso che dal movimento e dall'ibridazione possano nascere valori nuovi. Nell'ultima, toccante immagine del libro, Arkady, Bruce e Marian, la compagna di Arkady, accompagnano l'aborigeno Limpy a far visita a tre suoi anziani parenti malati. Lungo il tragitto in auto, la strada si sovrappone alla *songline*, e Limpy è costretto a cantare a velocità moltiplicata, perché il ritmo del canto era misurato sul passo di un uomo a piedi. Arkady se ne rende conto, e rallenta per permettere a Limpy di cantare il canto del suo clan totemico, quello del gatto selvatico. «He was smiling. His head swayed to and fro. The sound became a lovely melodious swishing; and you knew that, as far as he was concerned, he *was* the Native Cat» (*TSL*, p. 292).

In una fase di ritorno delle identità forti, e molto spesso *armate*, la svolta etica dell'ultimo Chatwin sembra offrire dunque interessanti spunti per riflettere, e forse per rivalutare alcuni aspetti di quell'utopia nomade. *The Songlines* si conclude con un'immagine di profonda pacificazione, con la visita ai tre aborigeni morenti. «They were all right. They knew where they were going, smiling at death in the shade of a ghost-gum» (*TSL*, p. 293). Vicino lui stesso alla morte, Chatwin trovò infine il modo di raccontarsi, di creare se stesso cantando la sua *songline*, che canta il viaggio dell'alternativa nomade.

Note

¹ B. Chatwin, *The Songlines*, Cape, London 1987 (trad. it. *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano 1988).

² C. Lévi-Strauss, *Premessa*, in C. Lévi-Strauss (a cura di), *L'identità*, Sellerio, Palermo 1996, p. 2.

³ Z. Bauman, *Intervista sull'identità*, a cura di B. Vecchi, Editori Laterza, Roma-Bari 2003, p. 15.

⁴ H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 2004, p. 10.

⁵ F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 45-57.

⁶ J. Butler, *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*, Verso, London and New York 2004 (trad. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004).

⁷ S. Zizek, *Distanza di sicurezza. Cronache dal mondo rimosso*, Manifestolibri, Roma 2005.

⁸ E. J. Leed, *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Modern Tourism*, Harper Collins, New York 1991 (trad. it., *La mente del viaggiatore. Dall'Odisea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 1992).

⁹ M. Kowalewski, *Introduction*, in M. Kowalewski (ed.), *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, University of Georgia Press, Athens and London 1992, p. 14.

¹⁰ M. Butor, *Travel and Writing*, in M. Kowalewski (ed.), *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, cit., p. 53.

¹¹ S. Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta in association with Penguin, London 1991, p. 8 (trad. it. *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano 1991).

¹² E. W. Said, *Representations of the Intellectual*, Vintage, London 1994 (trad. it. *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Feltrinelli, Milano 1995).

¹³ D. Massey, *Pensare il luogo*, in D. Massey, P. Jess (a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, UTET, Torino 2001, p. 64.

¹⁴ Z. Bauman, *Postmodern Ethics*, Blackwell, Oxford and Cambridge 1993, p. 201 (trad. it. *Le sfide dell'etica*, Feltrinelli, Milano 1996).

¹⁵ S. Pile, N. Thrift, *Introduction*, in S. Pile, N. Thrift (eds.), *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*, Routledge, London and New York 1995, p. 11.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Trattato di nomadologia*, in *Mille Piani: capitalismo e schizofrenia* (1980), Castelvecchi, Roma 2003.

¹⁷ R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1994.

¹⁸ S. Melani, *Lontani altrove: configurazioni del mondo in Ruth Praver Jhabvala, Kazuo Ishiguro e Bruce Chatwin*, Sette Città, Viterbo 2002, p. 17.

¹⁹ E che diventa anche il titolo di un breve saggio, pubblicato nella raccolta postuma *Anatomy of Restlessness*, Cape, London 1996 (trad. it. *Anatomia dell'irrequietezza*, Adelphi, Milano 1996).

²⁰ J. P. Stout, *The Journey Narrative in American Literature. Patterns of Development*, Greenwood Press, Westport and London 1984.

²¹ C. Blanton, *Travel Writing. The Self and the World*, Routledge, London 2002, p. 3.

- ²² I. Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, University of Wisconsin Press, Madison and London 1990, p. 29.
- ²³ B. Chatwin, *In Patagonia*, Cape, London 1976 (trad. it. *In Patagonia*, Adelphi, Milano 1982).
- ²⁴ R. D'Agnillo, *Bruce Chatwin. Settlers, Exiles and Nomads*, Edizioni Tracce, Pescara 2000, p. 177.
- ²⁵ P. Jay, *Being in the Text. Self Representation from William Wordsworth to Roland Barthes*, Cornell University Press, Ithaca and London 1984, p. 20.
- ²⁶ T. Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990, p. 137.
- ²⁷ T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984.
- ²⁸ S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonders of the New World*, Clarendon Press, Oxford 1993 (trad. it. *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Il Mulino, Bologna 1994).
- ²⁹ C. Blanton, *Travel Writing. The Self and the World*, cit., p. 6.
- ³⁰ Ivi, p. 9.
- ³¹ I. Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, cit., p. 61.
- ³² S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonders of the New World*, cit., p. 10.
- ³³ M. Campbell, *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Cornell University Press, Ithaca and London 1988, p. 209.
- ³⁴ P. Jay, *Being in the Text. Self Representation from William Wordsworth to Roland Barthes*, cit., p. 26.
- ³⁵ C. Blanton, *Travel Writing. The Self and The World*, cit., p. 11.
- ³⁶ M. Bulgheroni, *Introduzione*, in L. Sterne, *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, Garzanti, Milano 1983, p. xvi.
- ³⁷ P. Adams, *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, University of Kentucky Press, Lexington 1983, p. 85.
- ³⁸ M. Sprinker, *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, in J. Olney (ed.), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press, Princeton 1980, p. 342.
- ³⁹ C. Blanton, *Travel Writing. The Self and the World*, cit., p. 27.
- ⁴⁰ P. Fussell, *Abroad. British Literary Travelling Between the Wars*, Oxford University Press, Oxford 1980 (trad. it. *All'estero. Viaggiatori inglesi tra le due guerre*, Il Mulino, Bologna 1988).
- ⁴¹ Vedi D. MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, MacMillan, London 1976.
- ⁴² M. Kowalewski, *Introduction*, in M. Kowalewski (ed.), *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, cit., p. 11.
- ⁴³ E. J. Leed, *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Modern Tourism*, cit., p. 4.
- ⁴⁴ M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992, p. 4.
- ⁴⁵ S. Pile, N. Thrift, *Mapping the Subject*, in S. Pile, N. Thrift (eds.), *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*, cit., p. 24.

⁴⁶ I. Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, cit., p. 45.

⁴⁷ S. Pile, N. Thrift, *Mapping the Subject*, cit., p. 17.

⁴⁸ I. Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, cit., p. 76.

⁴⁹ Ivi, p. 29.

⁵⁰ Ivi, p. 18.

⁵¹ Vedi il celebre B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections On The Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1993 (trad. it. *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 2000), e la collezione curata dallo stesso H. K. Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, London 1990 (trad. it. *Nazione e Narrazione*, Meltemi, Roma 1997).

⁵² S. Pile, N. Thrift, *Mapping the Subject*, cit., p. 41.

⁵³ J. Clifford, *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge and London 1988, p. 22 (trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel ventesimo secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993).

⁵⁴ Ivi, p. 13.

⁵⁵ C. Geertz, *The Interpretation of Culture*, Basic Books Inc., New York 1973 (trad. it. *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1987).

⁵⁶ J. Clifford, *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, cit., p. 29.

⁵⁷ Ivi, p. 8.

⁵⁸ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986.

⁵⁹ B. Chatwin, *In Patagonia*, cit., p. 5.

⁶⁰ C. Thubron, *Bruce Chatwin: In Love with Fantastical Tales*, in "The Sunday Times", London, 22 January 1989.

⁶¹ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, Harvill in association with Cape, London 1999 (trad. it. *Bruce Chatwin*, Baldini & Castoldi, Milano 1999).

⁶² S. Rushdie, *Chatwin's Travels*, in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, cit., p. 235.

⁶³ Ivi, p. 239.

⁶⁴ B. Chatwin, *In Patagonia*, cit., p. 1.

⁶⁵ Ivi, p. 2.

⁶⁶ Vista la quantità di citazioni da *The Songlines* il riferimento sarà da questo momento in poi inserito tra parentesi nel testo, con la sigla TSL accompagnata dal numero della pagina.

⁶⁷ M. Ignatieff, *An Interview With Bruce Chatwin*, "Granta", 21, 1, 1987.

⁶⁸ K. Featherstone, *Not Just Travel Writing. An Interdisciplinary Reading of the Work of Bruce Chatwin*, Nottingham Trent University, Nottingham 2000, p. 36.

⁶⁹ D. Estes, *Bruce Chatwin's In Patagonia: Travelling in Textualised Terrain*, "New Orleans Review", 18, 2, 1991.

⁷⁰ K. Featherstone, *Not Just Travel Writing. An Interdisciplinary Reading of the Work of Bruce Chatwin*, cit., p. 22.

⁷¹ Chatwin tenne insieme all'amico e scrittore di viaggio Paul Theroux un *reading* di testi sulla Patagonia, poi pubblicato come *Patagonia Revisited*, Cape, London 1985, p. 7 (trad. it. *Ritorno in Patagonia*, Adelphi, Milano 1991).

⁷² J. Cowley, *Pataphysical Patagonia: Bruce Chatwin's Distantly Interrogative Somewhere*, "Critique", XXXVII, 4, 1997.

⁷³ A. Palmer, *Bruce Chatwin. A Critical Study*, University of Sussex, 1995, p. 36.

⁷⁴ K. Featherstone, *Not Just Travel Writing. An Interdisciplinary Reading of the Work of Bruce Chatwin*, cit., p. 53.

⁷⁵ B. Chatwin, *Utzi*, Cape, London 1988 (trad. it. *Utzi*, Adelphi, Milano 1989).

⁷⁶ Vedi J. Ure, *In Search of Nomads. An English Obsession from Hester Stanhope to Bruce Chatwin*, Constable, London 2000.

⁷⁷ E. J. Leed, *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Modern Tourism*, cit., p. 2.

⁷⁸ Chatwin scrisse l'introduzione ad una ristampa dell'amatissimo *Road to Oxiana* di Robert Byron (Picador, London 1981). In un passaggio sottolinea significativamente come lo scrittore «scores over sound scholarship with his uncanny ability to gauge the morale of a civilization from its architecture», p. xv.

⁷⁹ S. Melani, *Lontani altrove: configurazioni del mondo in Ruth Praver Jhabvala, Kazuo Ishiguro e Bruce Chatwin*, cit., p. 145.

⁸⁰ K. Featherstone, *Not Just Travel Writing. An Interdisciplinary Reading of the Work of Bruce Chatwin*, cit., p. 52.

⁸¹ S. Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, cit., p. 236.

⁸² R. D'Agnillo, *Bruce Chatwin. Settlers, Exiles and Nomads*, cit., p. 172.

⁸³ N. Shakespeare, *Bruce Chatwin*, cit., p. 614.

⁸⁴ Versione italiana del termine *songline*, nella traduzione di Silvia Gariglio.

⁸⁵ A. Palmer, *Bruce Chatwin. A Critical Study*, cit., p. 123.

⁸⁶ Ivi, p. 7.

⁸⁷ P. Fussell, *Abroad. British Literary Travelling Between the Wars*, cit., p. 146.

⁸⁸ C. Blanton, *Travel Writing. The Self and the World*, cit., p. 106.

⁸⁹ S. Pile, N. Thrift, *Mapping the Subject*, cit., p. 25.

⁹⁰ J. Clifford, *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, cit., p. 14.

⁹¹ Ivi, p. 41.

⁹² Per un riferimento all'acceso dibattito causato in Australia dalla pubblicazione di *The Songlines* vedi N. Shakespeare, *Chapter 38* in *Bruce Chatwin*, cit.; K. Featherstone, *Chapter Two: Ethnographic Authority and Identity*, in *Bruce Chatwin. Not Just Travel Writing*, cit., e H. Morphy, *Proximity and Distance. Representations of Aboriginal Society in the Writings of Bill Harmon and Bruce Chatwin*, in J. MacClancy, C. McDonaugh (eds.), *Popularizing Anthropology*, Routledge, London 1991.

⁹³ J. Clifford, *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, cit., p. 41.

⁹⁴ A. Palmer, *Bruce Chatwin. A Critical Study*, cit., p. 138.

⁹⁵ J. Clifford, *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, cit., p. 45.

- ⁹⁶ I. Hassan, *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, cit., p. 51.
- ⁹⁷ J. Clifford, *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, cit., p. 45.
- ⁹⁸ S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonders of the New World*, cit., p. 4.
- ⁹⁹ S. Hall, *Culture nuove in cambio di culture vecchie*, in D. Massey, P. Jess (a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, cit., pp. 167-72.
- ¹⁰⁰ J. Clifford, *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, cit., p. 14.
- ¹⁰¹ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- ¹⁰² Ivi, p. 16.
- ¹⁰³ Ivi, p. 6.
- ¹⁰⁴ P. Bourdieu, *Controfuochi. Argomenti per resistere all'invasione neoliberista*, Reser, Milano 1999.
- ¹⁰⁵ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp. 7-8.
- ¹⁰⁶ Ivi, pp. 173-92.
- ¹⁰⁷ Ivi, p. 16.
- ¹⁰⁸ F. Remotti, *Contro l'identità*, cit., p. 27.
- ¹⁰⁹ Pubblicato in B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness*, cit.
- ¹¹⁰ C. Blanton, *Travel Writing. The Self and the World*, cit., p. 102.
- ¹¹¹ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 13.
- ¹¹² S. Pile, N. Thrift, *Introduction*, in S. Pile, N. Thrift (eds.), *Mapping the Subject...*, cit., p. 4.
- ¹¹³ *Ibid.*
- ¹¹⁴ S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonders of the New World*, cit., p. 122.
- ¹¹⁵ R. D'Agnillo, *Bruce Chatwin. Settlers, Exiles and Nomads*, cit., p. 167.
- ¹¹⁶ S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonders of the New World*, cit., p. 1.
- ¹¹⁷ R. D'Agnillo, *Bruce Chatwin. Settlers, Exiles and Nomads*, cit., p. 76.
- ¹¹⁸ S. Pile, N. Thrift, *Mapping the Subject*, cit., p. 25.
- ¹¹⁹ Ivi, p. 26.
- ¹²⁰ A. Riem Natali, *La gabbia innaturale. L'opera di Bruce Chatwin*, Campanotto, Udine 1993, p. 16.
- ¹²¹ U. Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, La Nuova Italia Edizioni, Roma 1995, p. 188.
- ¹²² S. Pile, N. Thrift, *Mapping the Subject*, cit., p. 68.

Bibliografia

- Chatwin, B., Theroux, P., *Patagonia Revisited*, Cape, London 1985 (trad. it. *Ritorno in Patagonia*, Adelphi, Milano 1985).
- Chatwin, B., *In Patagonia*, Cape, London 1977 (trad. it. *In Patagonia*, Adelphi, Milano 1982).
- , *(The) Songlines*, Cape, London 1987 (trad. it. *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano 1988).
- , *Uta*, Cape, London 1988 (trad. it. *Uta*, Adelphi, Milano 1989).
- , *Anatomy of Restlessness* (post.), Cape, London 1996 (trad. it. *Anatomia dell'irrequietezza*, Adelphi, Milano 1996).
- Adams, P., *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, University of Kentucky Press, Lexington 1983.
- Arendt, H., *Vita Activa. La condizione umana* (1958), Bompiani, Milano 2004.
- Bauman, Z., *Postmodern Ethics*, Blackwell, Oxford and Cambridge 1993 (trad. it. *Le sfide dell'etica*, Feltrinelli, Milano 1996).
- , *Intervista sull'identità*, a cura di B. De Vecchi, Editori Laterza, Roma-Bari 2003.
- Bhabha, H. K. (ed.), *Nation and Narration*, Routledge, London 1990 (trad. it. *Nazione e narrazione*, Meltemi, Roma 1997).
- , *The Location of Culture: Critical Theory and the Postcolonial Perspective*, Oxford University Press, Oxford 1991 (trad. it. *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma 2001).
- Blanton, C., *Travel Writing. The Self and the World*, Routledge, London 2002.
- Bourdieu, P., *Controfuochi. Argomenti per resistere all'invasione neoliberista*, Reser, Milano 1999.
- Braidotti, R., *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1994.
- Butler, J., *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*, Verso, London and New York 2004 (trad. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004).

- Campbell, M., *The Witness and the Other World. Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Cornell University Press, Ithaca and London 1988.
- Clifford, J., *The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge and London 1988 (trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel ventesimo secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993).
- Cowley, J., *Pataphysical Patagonia: Bruce Chatwin's Distantly Interrogative Somewhere*, in "Critique", XXXVII, 4, 1997.
- D'Agnillo, R., *Bruce Chatwin. Settlers, Exiles and Nomads*, Edizioni Tracce, Pescara 2000.
- De Certeau, M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- Eakin, P. J., *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton 1985.
- Id., *How Our Lives Become Stories. Making Selves*, Cornell University Press, Ithaca and London 1999.
- Estes, D., *Bruce Chatwin's In Patagonia: Travelling in Textualised Terrain*, in "New Orleans Review", 18, 2, 1991.
- Fabietti, U., *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1995.
- Featherstone, K., *Not Just Travel Writing. An Interdisciplinary Reading of the Work of Bruce Chatwin*, Nottingham Trent University, 2000.
- Fussell, P., *Abroad. British Literary Travelling Between the Wars*, Oxford University Press, Oxford 1980 (trad. it. *All'estero. Viaggiatori inglesi tra le due guerre*, Il Mulino, Bologna 1988).
- Geertz, C., *The Interpretation of Culture*, Basic Books, New York 1973 (trad. it. *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna 1987).
- Greenblatt, S., *Marvellous Possessions. The Wonders of the New World*, Clarendon Press, Oxford 1993 (trad. it. *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al Nuovo Mondo*, Il Mulino, Bologna 1994).

- Hassan, I., *Selves at Risk. Patterns of Quest in Contemporary American Letters*, University of Wisconsin Press, Madison and London 1990.
- Ignatieff, M., *An Interview With Bruce Chatwin*, in “Granta”, 21, 1, 1987.
- Jay, P., *Being in the Text. Self Representation from William Wordsworth to Roland Barthes*, Cornell University Press, Ithaca and London 1984.
- Kaplan, C., *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, Durham & London 1996.
- Kowalewski, M., (ed.), *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, University of Georgia Press, Athens and London 1992.
- Leed, E. J., *The Mind of the Traveller. From Gilgamesh to Modern Tourism*, Harper Collins, New York 1991 (trad. it. *La mente del viaggiatore. Dall’Odissea al turismo globale*, Il Mulino, Bologna 1992).
- Leonelli, S., *Molteplicità. L’identità personale tra narrazione e costruzione*, CLUEB, Bologna 2003.
- Lévi-Strauss, C. (a cura di), *L’identità*, Sellerio, Palermo 1996.
- MacCannell, D., *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, MacMillan, London 1976.
- Massey, D., Jess P. (a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, UTET libreria, Torino 2001.
- Melani, S., *Lontani altrove: configurazioni del mondo in Ruth Praver Jhabvala, Kazuo Ishiguro e Bruce Chatwin*, Sette Città Viterbo 2002.
- Palmer, A., *Bruce Chatwin. A Critical Study*, University of Sussex, 1995.
- Pile, S., N. Thrift (eds.), *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*, Routledge, London and New York 1995.
- Pratt, M. L., *Imperial Eyes: Studies in Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992.

- Riem Natale A., *La gabbia innaturale. L'opera di Bruce Chatwin*, Campanotto, Udine 1993.
- Rushdie, S., *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta in association with Penguin, London 1991 (trad. it., *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano 1991).
- Said, E. W., *Representations of the Intellectual*, Vintage, London 1994 (trad. it. *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Feltrinelli, Milano 1995).
- Shakespeare, N., *Bruce Chatwin*, Harvill in association with Cape, London 1999 (trad. it. *Bruce Chatwin*, Baldini & Castoldi, Milano 1999).
- Smith, P., *Discerning the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987.
- Stout, J. P., *The Journey Narrative in American Literature. Patterns of Development*, Greenwood Press, Westport and London 1984.
- Thubron, C., *Bruce Chatwin: In Love with Fantastical Tales*, in "The Sunday Times" (London), 22 January 1989.
- Todorov, T., *La conquista dell'America. Il problema dell'altro*, Einaudi, Torino 1984.
- , *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990.
- Ure, J., *In Search of Nomads. An English Obsession from Hester Stanhope to Bruce Chatwin*, Constable, London 2000.
- Zizek, S., *Distanza di sicurezza. Cronache dal mondo rimosso*, Manifestolibri, Roma 2005.

*...y no se lo tragó la tierra/...And the Earth Did Not
Devour Him* di Tomás Rivera:
la costruzione di una coscienza chicana

OMBRETTA BANCHI

Figlio di messicani emigrati negli Stati Uniti, Tomás Rivera nacque nel 1935 a Crystal City, Texas, e sin da piccolo fece diretta esperienza delle difficoltà affrontate da gran parte della popolazione chicana: ogni anno da aprile ad ottobre doveva infatti seguire la famiglia nel Midwest per il lavoro stagionale nei campi. Ciò nonostante egli riuscì a rimanere in pari con gli studi, incoraggiato anche dai genitori che gli trasmisero quell'amore per la lettura rivelatosi fondamentale per la sua carriera di scrittore; egli stesso difatti a tali letture ricollega il precoce interesse per la scrittura:

J.B.N.: "When did you first begin to write?"

T.R.: "[I was] about eleven or twelve years old. [...] I guess I wanted to write because by then I had been reading quite a bit. A voracious reader"¹.

Dopo essersi diplomato alla Crystal City High School nel 1954, Rivera proseguì gli studi alla Southwest Texas State University, diplomandosi in inglese nel 1958. Nonostante ciò, le origini messicane non gli consentivano di trovare lavoro: «There were a lot of openings in English [...], but they wouldn't hire me. The placement office would not even give me the chance to apply and get rejected; they were very protective, [...] more like patronizing»². In quel periodo iniziò ad interessarsi alla letteratura spagnola e lesse Pío Baroja, Miguel de Unamuno e le opere della generazione del '98. Si iscrisse nuovamente all'università e conseguì un M.Ed. in amministrazione scolastica nel 1964, un M.A. in letteratura spagnola nel 1969, ed infine un Ph.D. in lingue e letterature romanze alla University of



Oklahoma. Grazie alle sue notevoli capacità gli fu offerto un posto di assistente nel dipartimento di lingue moderne della University of Oklahoma. Di lì cominciò la sua carriera come docente di lingua e letteratura spagnola prima alla Sam Houston State University, poi alla University of Texas ed infine alla University of California, fino a quando, nel 1979, fu nominato rettore del campus di Riverside.

Rivera iniziò a scrivere alla metà degli anni '60, un periodo cruciale nella storia dei messico-americani, poiché in quegli anni ebbe origine il Movimento chicano, la lotta per i diritti civili delle persone di discendenza messicana residenti negli Stati Uniti, che si estese anche al mondo accademico; particolare rilevanza ebbe in questo contesto l'opera di un gruppo di docenti chicani di Berkeley, i quali fondarono la Quinto Sol Publications, una casa editrice che si proponeva di rendere visibili scrittori di origine messicana, e nel 1967 iniziarono la pubblicazione di *El Grito*, la prima rivista letteraria chicana. Lo stesso Rivera ricorda che lui come altri intellettuali desideravano dare voce alla comunità di discendenza messicana, ma temevano di non essere capaci di creare personaggi chicani come pure che questi non sarebbero stati di alcun interesse per il pubblico. Pertanto, particolare rilevanza ebbe per lo scrittore la lettura di *With A Pistol in His Hand* di Americo Paredes, un'opera che lo colpì principalmente per due ragioni: non solo era la prova che anche un chicano poteva pubblicare, ma il protagonista dell'opera (Gregorio Cortez Lira) era di origini messicane.

Rivera dette inizio alla sua carriera di scrittore con la pubblicazione della poesia *Me lo enterraron* in *Original Works, A Foreign Language Quarterly*, e di altri componimenti su *El Grito*. Nel 1971 pubblicò il romanzo *...y no se lo tragó la tierra/ And the Earth Did Not Devour Him*³, nel quale volle documentare il periodo in cui i lavoratori stagionali non avevano alcun tipo di protezione. Nel 1973 pubblicò la raccolta di poesie *Always and Other Poems*, seguita da racconti e poesie in antologie e riviste. Nel 1984 avrebbe dovuto essere pubblicato il suo secondo romanzo, *La casa grande del pueblo*, rimasto tuttavia incompiuto a causa della prematura morte dello scrittore avvenuta in quello stesso anno.

Profondamente convinto dell'importanza di una buona istruzione per la comunità ispanica, e che per accedervi fosse necessario non solo esigerla, ma «to lead and to become passionately involved in the processes»⁴, Rivera era attivo anche nella comunità professionale: fu nominato membro di commissioni per l'istruzione superiore sia da

Jimmy Carter che da Ronald Reagan e fu tra i fondatori del National Council of Chicanos in Higher Education. Fece parte inoltre dei consigli direttivi e di amministrazione di numerose istituzioni attive nel campo dell'istruzione e della cultura.

Nei ricordi di coloro che lo hanno conosciuto, Rivera ha lasciato una traccia indelebile per le sue qualità umane: egli viene descritto come una persona gentile ed altruista, un uomo che lavorava alacremente e apprezzava l'ironia. Tutti sottolineano il suo adoperarsi per la comunità chicana e lo ammirano per le sue capacità di insegnante, amministratore e scrittore. L'amico e collega Rolando Hinojosa-Smith lo ricorda con queste parole:

A great loss? Yes; and for me: irreplaceable. But he's not completely gone in a spiritual way and sense because we, all of us who knew him, will keep him, as he said: «...in words and in square objects we call books». But he's also in our hearts and minds, because Tomás Rivera left us more than words in books. Yes. He left us much, much more: he left us himself⁵.

...y no se lo tragó la tierra/...And the Earth Did Not Devour Him è un romanzo costituito da dodici racconti, rappresentativi dei dodici mesi dell'anno che alludono al carattere ciclico del lavoro stagionale («[...] in the original manuscript of *tierra*, the twelve stories had months for titles»)⁶, e ad essi alternati tredici bozzetti, brevissime unità narrative che hanno con i racconti un rapporto di vario tipo, come vedremo più avanti⁷. Altri due racconti, *The Lost Year* all'inizio del testo, e *Under the House* alla fine, svolgono la duplice funzione di cornice e di elemento unificatore della materia narrata, attraverso la presenza dell'anonimo giovane protagonista⁸, cui è affidato il compito di mostrare per mezzo delle proprie esperienze e di quelle di familiari, amici e conoscenti, quale fosse la vita di quella parte della popolazione chicana che negli anni fra il 1945 e il 1955 aveva come unica fonte di sostentamento la raccolta di frutta e verdura.

Data la struttura episodica del romanzo, al fine di studiare la funzione semantica dei rapporti tra aneddoti e racconti, converrà innanzi tutto dare sommariamente conto delle *fabulae* dei testi, contrassegnando con numeri romani gli aneddoti, con numeri arabi i racconti e con i loro titoli i testi che fanno da cornice.

The Lost Year: il protagonista riflette su quello che egli definisce «l'anno perduto», un anno di cui non riesce a trovar traccia nella

memoria e che vuole tentare di ricostruire, riflettendo su vicende di cui è stato diretto protagonista o testimone, oppure delle quali ha soltanto avuto notizia.

I. Il ragazzino ogni notte beve, ad insaputa della madre, il bicchier d'acqua che lei lascia sotto al letto per gli spiriti.

1. *The Children Couldn't Wait*. Per dissetarsi i braccianti si servono di una cisterna contenente acqua destinata al bestiame, poiché il padrone, nonostante il caldo torrido, non fornisce loro acqua potabile in quantità sufficiente. Ciò suscita le ire dell'uomo, che pagandoli ad ore e non a contratto, ritiene non debbano perdere tempo a bere. Nonostante la minaccia di licenziamento, i bambini continuano a recarsi alla cisterna, con l'intenzione di spaventarli il padrone spara un colpo di fucile e uccide uno di loro. Alla fine, due personaggi narrano e commentano l'epilogo della vicenda: dopo essere stato assolto al processo, l'uomo è uscito di senno e si è ridotto come uno straccione. Con amara ironia, uno di essi afferma che ciò non è conseguenza del rimorso per il crimine compiuto, ma della perdita di tutti i suoi averi.

II. Una madre si affida ad una *medium* per avere notizie del figlio disperso in guerra.

2. *A Prayer*. Lunga e accorata preghiera della madre perché il figlio non venga ucciso nella guerra di Corea.

III. Dialogo fra due personaggi che si chiedono se lo Stato dello Utah esista veramente.

3. *It's That It Hurts*. Il ragazzo è stato espulso da scuola per aver reagito alle percosse e agli insulti di un compagno. Il racconto segue i pensieri del protagonista dopo l'accaduto, articolati su tre piani: da una parte il ripercorrere dentro di sé i fatti della mattina gli riporta alla mente altri episodi di discriminazione nei suoi confronti da parte del personale della scuola; dall'altra, non riuscendo a sostenere il peso di quei pensieri, in certi momenti la sua attenzione si sposta su cose piacevoli, quali l'andare alla discarica con doña Cuquita; dall'altra ancora egli rimugina su come informare i genitori dell'accaduto, poiché sa bene che essi vedono nell'istruzione la possibilità di un futuro migliore per lui e l'espulsione costituirebbe l'infrangersi di tutte le loro speranze.

IV. Un bambino dice ad un adulto che l'istruzione gli darà l'opportunità di farsi una posizione e l'uomo concorda: trovandosi al gradino più basso della scala sociale, la loro situazione non può che migliorare.

4. *Hand in His Pocket*. Il protagonista trascorre tre settimane a casa di Don Hilario e Doña Bonifacia così da poter finire la scuola mentre la famiglia è al lavoro nei campi. Durante la sua permanenza con la coppia il ragazzo verifica le voci che ha udito sul loro conto: sono benvenuti da tutti perché spesso, quando non riescono a vendere ciò che rubano, ne fanno dono ai poveri. Un giorno i due uccidono un clandestino per derubarlo, coinvolgendo il protagonista e rendendolo così complice dell'assassinio. Due mesi dopo gli regalano l'anello portato dal clandestino e il ragazzo, non riuscendo a toglierlo, tutte le volte che vede uno sconosciuto, mette in tasca la mano a cui lo porta, per paura che qualcuno possa riconoscere il gioiello.

V. Il barbiere rifiuta di servire il ragazzo, nonostante sia l'unico cliente, perché è chicano.

5. *A Silvery Night*. Incuriosito dai racconti degli adulti, il ragazzo decide di invocare il diavolo, che però non gli appare.

VI. La moglie del pastore protestante scappa con il carpentiere che avrebbe dovuto insegnare il proprio mestiere ai braccianti, così da offrir loro un'alternativa al lavoro nei campi.

6. *And the Earth Did Not Devour Him*. Provato da numerose disgrazie familiari (la morte degli zii e la temporanea infermità del padre a causa di un'insolazione) e vedendosi impotente di fronte alla situazione, il protagonista sente crescere dentro di sé la collera, e nella sua mente si fa strada il pensiero che Dio non si curi della sua famiglia. Nonostante le esortazioni della madre ad aver fiducia nel Signore, quando anche il fratello minore viene colto da malore in seguito a un'insolazione, l'ira del protagonista giunge al culmine, bestemmia e per un attimo pensa di vedere la terra aprirsi sotto i suoi piedi per inghiottirlo. Il giorno dopo le condizioni di salute del padre e del fratello migliorano e lui si sente in pace e padrone della propria vita.

VII. Il nonno rimprovera il nipote che vorrebbe esser già grande per scoprire ciò che gli riserva il futuro.

7. *First Holy Communion*. Il ragazzo trascorre la notte precedente la prima comunione pensando alla confessione che lo attende l'indomani e ripassando mentalmente i suoi peccati, terrorizzato all'idea di andare all'inferno se dimenticasse di confessarne qualcuno. La mattina seguente, andando in chiesa, passa davanti alla sartoria e sorprende due persone durante l'atto sessuale; si spaventa e si sente colpevole come se lui stesso avesse peccato, ma è una sen-

sazione che presto scompare per lasciare il posto ad un desiderio di conoscenza.

VIII. L'insegnante si stupisce allorchè un alunno chicano offre un bottone di quella che è probabilmente la sua unica camicia per un lavoro scolastico.

8. *The Little Burnt Victims*. Dopo aver visto con la famiglia un film sul pugilato, il signor Garcia compra un paio di guantoni per i figli nella speranza che almeno uno di loro possa diventare un pugile professionista e sfuggire così al destino di bracciante stagionale. Mentre i genitori sono al lavoro, i bambini giocano con i guantoni, strofinandosi dell'alcool sul corpo come hanno visto fare ai pugili nel film; quando il più grande inizia a cucinare il pranzo, l'alcool rimasto sui loro corpi prende fuoco e la stufa esplode. L'unica cosa che si salva dal rogo sono i guantoni, simbolo delle speranze del padre.

IX. Momenti precedenti e seguenti la celebrazione di un matrimonio.

9. *The Night the Lights Went Out*. Due fidanzati, Ramon e Juanita, sono costretti a separarsi a causa del lavoro stagionale; durante questo periodo alcune persone riferiscono a Ramon che Juanita lo ha tradito. I due si lasciano e quando al ballo la ragazza si rifiuta di far coppia con lui, il giovane se ne va e si suicida toccando un trasformatore di corrente.

X. Sedici persone perdono la vita in un incidente rimanendo intrappolati nel camion che li riportava a casa dal lavoro.

10. *The Night Before Christmas*. Un Natale doña Maria, nonostante abbia paura di allontanarsi da casa, decide di andare in centro per comprare dei giocattoli ai figli che per Natale non hanno mai ricevuto regali. Una volta entrata nei grandi magazzini, la donna ha un attacco di panico, mette in borsa della merce ed esce senza pagare; viene fermata da una guardia e trattenuta fino a che non arriva il marito. La sera i bambini ascoltano di nascosto i genitori parlare dell'accaduto e decidono di non fare domande sul perché non hanno ricevuto alcun dono il giorno di Natale.

XI. Un prete si fa pagare per benedire i veicoli dei braccianti che sono in procinto di partire per il nord e intasca l'obolo per propri fini.

11. *The Portrait*. Quando i braccianti tornano dal nord con i soldi della paga, arrivano anche i venditori di fotografie: uno di loro promette alla famiglia di Don Mateo di fare un ingrandimento ad effetto tridimensionale dell'unica fotografia rimasta loro del figlio

morto nella guerra di Corea, e la famiglia affida all'uomo il ritratto. Dopo più di un mese durante il quale non si sono avute notizie dei fotografi, la truffa viene scoperta: le foto affidate loro per fare gli ingrandimenti vengono ritrovate vicino alla discarica ormai quasi completamente disfatte dal tempo e dalle intemperie. Don Mateo si reca a San Antonio e costringe il truffatore a fare l'ingrandimento della foto del figlio a memoria.

XII. Due personaggi commentano la vicenda di Figueroa, incarcerato per essersi fidanzato con una ragazza anglo forse minorene.

12. *When We Arrive*. Pensieri dei braccianti costretti ad una sosta notturna da un guasto al camion su cui viaggiano. Alcuni lamentano le condizioni disumane del viaggio, altri quelle altrettanto dure del lavoro, altri ancora quelle economiche, ma tutti sono accomunati dalla speranza di un futuro migliore una volta giunti a destinazione. Questo, l'unico conforto in una vita fatta di sfruttamento e privazioni, poiché in realtà, come afferma l'ultimo personaggio, costretti a spostarsi continuamente, essi non arrivano mai.

XIII. Al ritorno dei braccianti dal nord, arriva Bartolo a vendere poesie, nelle quali ha immortalato la loro vita.

Under the House. Il protagonista, nascosto sotto una casa, ripassa mentalmente tutte le storie narrate nel testo, rendendosi così conto di essere riuscito a fare ordine nel caos che regnava nella sua mente e a recuperare l'anno perduto.

Procediamo alla disamina delle relazioni tra i venticinque testi che compongono *...y no se lo tragó la tierra/...And the Earth Did Not Devour Him*. Ricostruendo la rete di tali rapporti, mostreremo quale sia il percorso di maturazione compiuto dalla voce narrante, e attraverso di essa, del popolo chicano.

Mentre in alcuni casi i testi presentano una relazione diretta con quelli che li precedono o li seguono, in altri essi rimandano a racconti e/o bozzetti diversamente posizionati. Cinque sono i tipi di rapporto che ci è stato possibile individuare: analogia, contrasto, eco, anticipazione e sviluppo⁹.

La prima coppia bozzetto/racconto (I - 1) presenta un rapporto di analogia esplicitato nell'atto del bere che in entrambi i casi rappresenta una sfida all'ordine costituito, dettata dalla curiosità nel primo e dalla necessità nel secondo: nel bozzetto, per le convinzioni religiose della madre del protagonista; nel racconto, nei confronti

dell'ingiustizia e dello sfruttamento dei braccianti ad opera del datore di lavoro. In I, che ha rapporto di analogia nonché di anticipazione con 2, 5, VI, 6, 7 e XI, si introduce un tema fondamentale di ... *no se lo tragó la tierra* / ... *And the Earth Did Not Devour Him* (meglio sviluppato, come vedremo, nella parte centrale dell'opera), la demistificazione delle credenze tradizionali, siano esse di tipo religioso, sociale, oppure vere e proprie superstizioni; quanto a ciò, è interessante notare che mentre in questo aneddoto il gesto del protagonista non ha conseguenze rilevanti, in seguito atti simili saranno forieri di importanti cambiamenti, sia per il protagonista del romanzo che per tutto il popolo chicano.

The Children Couldn't Wait oltre che con I, ha rapporti di analogia e di anticipazione con IV, 6, 8, X e 12, cioè tutti quei testi che trattano le difficili condizioni di lavoro dei braccianti, costretti a raccogliere frutta e verdura per ore sotto il sole cocente in cambio di una misera paga, e talmente disumanizzati da esser considerati da parte dei datori di lavoro simili a macchine che non hanno bisogno di dissetarsi, riposarsi o preoccuparsi dei propri figli. Condizioni talmente dure da esser causa in 1, 6 e 8 (seppure indirettamente in quest'ultimo) della morte di alcuni bambini e di gravi problemi di salute. A tutto ciò si aggiunge il difficile viaggio verso nord, ben descritto nell'ultimo racconto, che i braccianti sono costretti a compiere stipati in piedi su un camion, come bestiame diretto ai macelli.

II ha una relazione di sviluppo, per quanto riguarda la materia narrata, con 2 e 11; l'aneddoto introduce la storia di Chuy, un ragazzo chicano arruolatosi nell'esercito e disperso in battaglia. Mentre *A Prayer* approfondisce i sentimenti e le ansie della madre, in *The Portrait* veniamo a conoscenza dell'epilogo della vicenda: il ragazzo è rimasto ucciso in Corea. Questo aneddoto è analogo al primo e gli fa eco, nell'atto della madre che affida le proprie speranze alle credenze tradizionali.

2 (*A Prayer*) ha rapporto di sviluppo con II e 11 e di analogia ed eco con I, nonché di contrapposizione con i tre racconti centrali: mentre qui si esprime profonda fiducia nella religione, in 5, 6, e 7 essa verrà messa in discussione.

In III, nel creare un rapporto di contrasto tra, da un lato, la conversazione di due personaggi poco istruiti e, dall'altro, le riflessioni sulla scuola del bambino protagonista di 3, il gesto del bambino in VIII (che mostra una grande volontà di partecipare alle attività scolastiche) e infine il dialogo fra bambino e adulto in IV, Rivera

introduce il tema a lui caro del valore dell'istruzione quale mezzo di emancipazione dal lavoro di bracciante stagionale e da una vita di miseria, nella quale «we can't get worst off than we already are»¹⁰, ed anche un semplice lavoro da centralinista rappresenta un sogno.

Oltre ad avere rapporto di opposizione con III e di analogia e di anticipazione con IV e VIII, 3 (*It's That It Hurts*) è collegato sempre per analogia ed anticipazione a V, 10 e XII, 3 e V (di 10 e XII tratteremo in seguito) presentano il tema del razzismo da prospettive differenti. Nel bozzetto il narratore eterodiegetico descrive un episodio di discriminazione nei confronti di un ragazzino che «At first [...] didn't quite understand»¹¹, ma quando, pur essendo l'unico cliente, il barbiere rifiuta di servirlo, «it all became clear to him [...]»¹². Nel racconto invece l'uso del narratore autodiegetico permette a Rivera di presentare il medesimo argomento dalla prospettiva del protagonista che ne è vittima. Le parole stesse del titolo esprimono il dolore cagionatogli dalla vicenda, che è anche motivo della sua reazione: «It hurts a lot. That's *why* I hit him»¹³. Il pregiudizio delle insegnanti e dell'infermiera della scuola suscita in lui uguali sentimenti di rabbia ed imbarazzo che esplicita mediante termini come *angry* e *mad* da una parte e la ripetizione di *embarrassed*, dall'altra.

Come abbiamo visto, IV ha una relazione di contrasto con III, di analogia e di anticipazione con VIII e di analogia e di eco con 3 per quanto riguarda il tema dell'istruzione. Nel dialogo fra i due personaggi, ha anche un rapporto di analogia e di eco con 1 nonché di analogia e di anticipazione con 6, VIII, X, 10 e 12 – vale a dire con tutti quei racconti che accennano o descrivono la situazione dei braccianti chicani. Il discorso include qui anche *The Night Before Christmas* che descrive le condizioni di indigenza di una famiglia chicana e *The Portrait*, il quale mostra come una persona ben vestita e dotata di una buona oratoria sia in grado di truffare facilmente persone povere e poco istruite: «That way they looked more important and the people believed everything they would tell them and invite them into their homes without giving it much thought»¹⁴.

4 (*Hand in His Pocket*) è collegato tramite analogia a 5, VII e 7, e rispetto a questi testi anticipa il tema dei problemi e delle esperienze che il ragazzino si trova ad affrontare nel suo percorso di crescita: egli comincia a riflettere su ciò che accade intorno a lui e a valutare di volta in volta, dopo aver fatto le proprie esperienze, le affermazioni degli adulti. In questo racconto egli impara che a

volte le persone non sono ciò che sembrano e nonostante i genitori continuino a parlare di «how kind Don Laíto and Doña Bone were and how everyone liked them so much»¹⁵, il ragazzino sa che in realtà essi sono dei delinquenti che non hanno esitato a coinvolgerlo nelle loro malefatte.

V, come abbiamo già osservato, ha un rapporto di analogia e di eco con 3 nonchè di analogia e di anticipazione con 10 e XII (dei quali parleremo più avanti).

Per ragioni di continuità tematica tratteremo insieme 5, VI, 6, 7 e XI, definendo prima sommariamente i rapporti che essi hanno con gli altri testi. 5 presenta una relazione di analogia e di anticipazione con VI, 6, VII, 7 e XI, di analogia e di eco con I e 4 e di contrasto con 2. VI ha rapporti di analogia e di eco con I, 2, 5, analogia e di anticipazione con 6, 7 e XI. 6 di analogia e di eco con I, 1, IV, 4, 5, VI, di analogia e di anticipazione con 8, X, 10, 12, 7, XI, VII e di contrasto con 2. 7 di analogia e di eco con I, 1, 5, 6, 4, VII, analogia e di anticipazione con VI e XI e di contrapposizione con 2.

VI e XI, insieme a 5, 6 e 7, riprendono ed espandono il tema della demistificazione della religione. Negli aneddoti la critica è rivolta ai religiosi, nel primo caso al pastore protestante, il quale delude le speranze della gente di affrancarsi dal lavoro nei campi, ingannandosi nella scelta di una persona che insegni loro un lavoro manuale; nel secondo al sacerdote, che non solo chiede alla povera gente denaro per benedire auto e furgoni, ma lo utilizza per scopi propri. Tutto chiuso nel suo desiderio di un edificio di culto più bello, quando i fedeli imbrattano le cartoline recanti immagini di chiese moderne e le panche nuove, egli «was never able to understand the sacrilege»¹⁶. In modo analogo, nei racconti centrali del romanzo, *A Silvery Night, ... And the Earth Did Not Devour Him* e *First Communion*, è in base all'esperienza del protagonista che prende corpo la critica della religione e delle credenze irrazionali che essa instilla nell'uomo. Di questo tema, presente come abbiamo visto sin dall'avvio del romanzo, osserviamo un ulteriore svolgimento in 5, nel momento in cui il ragazzino scopre che il diavolo, postulato dell'esistenza di Dio, in realtà non esiste; egli non è tuttavia ancora pronto a completare il percorso di demistificazione della religione negando anche l'esistenza del divino: «But if there's no devil neither is there... No, I better not say it. I might get punished»¹⁷. Questo percorso giunge a compimento nel racconto successivo, ... *And the Earth Did Not Devour Him*: Nonostante l'indifferenza di Dio gli suggerisca dubbi sulla reale natura dell'entità ultraterrena, il ra-

gazzo non è ancora in grado di esprimerli verbalmente: «[...]...why, God doesn't care about us...I don't think there even is...No, better not say it, what if Dad gets worse»¹⁸. Diversamente dalla madre, che mostra cieca fiducia nell'operato del Signore, il figlio non trova alcun conforto nella preghiera e dirige tutta la sua rabbia verso un Dio per lui lontano e indifferente. La mancata punizione della sua bestemmia, prova definitiva dei suoi sospetti, segna per il protagonista il completamento del percorso iniziato con il primo aneddoto, un cammino che non lo porta però ad una disperazione esistenziale, ma «for the first time [he] felt capable of doing and undoing anything that he pleased»¹⁹, diversamente da poco prima, quando, sentendosi del tutto impotente, «he was unable to do anything against anyone»²⁰. In 7 si critica il tipo di conoscenza acquisita per mezzo della religione, raffrontandola con quella acquisita mediante l'esperienza. La prima infonde terrore e paura, senza però fornire adeguate spiegazioni sul motivo per cui si deve o non si deve agire in una determinata maniera: il bambino è infatti spaventato dalle immagini del diavolo e dell'inferno che la madre ha appeso in camera sua e dal discorso della suora sull'importanza di confessare tutti i propri peccati prima di fare la comunione²¹, ma «didn't understand a lot of things»²². L'unica cosa che gli è chiara è quale possa essere la sensazione di bruciare per sempre all'inferno, in quanto direttamente esperita: la volta che era caduto in un recipiente pieno di carboni ardenti, aveva riportato un'ustione ad un polpaccio. Il secondo tipo di conoscenza permette invece che sia l'individuo a trarre le proprie conclusioni, senza imporgli verità dogmatiche, e presenta perciò connotazioni positive: dopo un primo smarrimento, il bambino si sente «the same as [he] once had when [he] heard a missionary speak about the grace of God»²³ e prova il desiderio di saperne di più.

VII ha un legame con tutti quei racconti aventi ad oggetto momenti della crescita personale del protagonista: analogia ed anticipazione con 7 e analogia ed eco con 4 e 5. Preceduto e seguito da dodici testi (sei racconti e sei aneddoti), nell'economia del romanzo esso occupa una posizione cruciale, trovandosi esattamente al centro dell'opera. Il nonno, ormai avanti con gli anni, guarda indietro e, parlando con la voce dell'esperienza, insegna al nipote, impaziente di crescere e sapere cosa gli riserverà il futuro, che la vita va invece vissuta con consapevolezza.

VIII ha funzione di eco nei confronti di 3, III e IV, ribadendo in tal modo l'importanza del tema dell'istruzione. Lo stesso vale

per 8 (*The Little Burnt Victims*), che ha rapporto di analogia e di eco con 1, IV e 6 e di analogia e di anticipazione con X e 12, fornendo così un'altra prova di quale fosse a quel tempo la condizione del bracciante chicano.

IX, che illustra momenti di un matrimonio tradizionale, nel quale non si dà però spazio alcuno ai sentimenti degli sposi, ha con 9 (*The Night the Lights Went Out*) una relazione di contrasto. Il racconto mostra quali conseguenze può avere il peso delle tradizioni. Juanita è sincera nei suoi sentimenti per Ramon, come dimostra il monologo ove ella più volte conferma l'amore che prova per lui. Ma «within the tradition of the community, a girl who is engaged dances with nobody but her sweetheart»²⁴, pertanto la comunità giudica la ragazza colpevole di infedeltà solo per aver ballato e parlato con un altro; tutto si basa sui pettegolezzi e sulle opinioni dei personaggi più che sui fatti realmente, come mostrano le locuzioni 'they say', 'I heard' e 'I think' che introducono le metadiegesi dei personaggi. L'obbedienza alle convenzioni che regolano il rapporto uomo-donna ha alla fine conseguenze tragiche per Ramon e fa sì che la ragazza venga ritenuta dalla comunità responsabile del suicidio del giovane.

X aggiunge un'ulteriore testimonianza sulle condizioni di lavoro dei braccianti ed ha pertanto rapporto di analogia e di eco con 1, IV, 6, 8 e di analogia e di anticipazione con 12.

Oltre ad avere, come abbiamo visto, rapporti di analogia e di eco con 1, 3, IV, 6, 8 e di analogia e di anticipazione con 12, 10 (*The Night Before Christmas*) ha lo stesso tipo di rapporto anche con i testi incentrati sul razzismo: 3, V e XII. In 10 e XII, al fine di esprimere punti di vista diversi sul pregiudizio, viene impiegato il discorso riferito. Nell'aneddoto due personaggi parlano di Figueroa, un chicano denunciato da qualcuno probabilmente infastidito dalla sua relazione con una ragazza *anglo*; per questo l'uomo subisce un processo sommario, come indica quel «they say» che introduce la motivazione della sentenza – un sentito dire sul quale pesa il sospetto della sua infondatezza²⁵. In *The Night Before Christmas*, invece, la prospettiva è quella degli addetti alla sicurezza i quali non si accorgono dell'attacco di agorafobia che ha colpito Doña Maria nonostante l'abbiano tenuta d'occhio fin dal suo ingresso nel negozio: «Here she is...these damn people, always stealing something, stealing, I've been watching you all along»²⁶.

Avendo già trattato XI e 11 (*The Portrait*), ci limitiamo qui a ricordare che il primo ha rapporto di analogia e di eco con 5, VI, 6

e 7 e di contrasto con 2, mentre il secondo ha rapporto di sviluppo con II e 2 e di contrasto con 3. Data la sua posizione nel testo, XII, che abbiamo già trattato, ha anche una funzione di eco, rispetto ai testi che parlano di razzismo (3, V, 10).

12 (*When We Arrive*) ha una relazione di analogia e di eco con 1, IV, 6, 8, X e 10 ma, rispetto a questi testi, il tema delle condizioni dei braccianti viene qui presentato in maniera diversa: mentre nei racconti e negli aneddoti che lo precedono abbiamo solo discorso del narratore oppure alternanza tra questo e discorso dei personaggi, in *When We Arrive* dopo una breve introduzione, il narratore cancella la propria presenza per dar voce ai pensieri dei personaggi.

XIII, che è l'unico aneddoto a non essere accoppiato ad un racconto, non ha alcun rapporto di tipo tematico con gli altri testi, ma ne ha in quanto tratta di un cantastorie, quindi un narratore che come il narratore-protagonista di *...And the Earth Did Not Devour Him* racconta le vicissitudini del popolo chicano.

Per mezzo della rete relazioni di analogia, anticipazione, eco, contrasto e sviluppo che abbiamo illustrato, Rivera costruisce una fitta trama di rimandi che dà coesione alla materia del romanzo e gli permette di mostrare al lettore diversi aspetti dei temi trattati. La tipologia più frequente è quella dell'analogia, riscontrabile in quasi tutti gli aneddoti ed i racconti: oltre a dare unità alla materia del testo, essa mette in luce l'interesse di Rivera per determinati aspetti della vita del bracciante chicano, quali il lavoro bestiale, la povertà, il razzismo e la religione. Medesimo scopo hanno le relazioni di eco e di anticipazione, nel loro costante presentare e ribadire tali aspetti. Della relazione di contrasto, meno usata delle precedenti, lo scrittore si serve per dare di volta in volta prospettive diverse su questi temi. È significativo che la relazione che ricorre meno frequentemente sia quella di sviluppo, poiché nel romanzo sono importanti non tanto le vicende di singoli personaggi quanto ciò che dai vari episodi si può capire della vita e della cultura del bracciante chicano nell'epoca immediatamente successiva alla seconda guerra mondiale.

Rispetto ai racconti, gli aneddoti presentano una maggior consapevolezza del protagonista (narratore di secondo livello) rispetto alla vicenda²⁷. Di tale cambiamento sono indice anche differenze quali ad esempio l'uso del racconto sommario e del discorso del narratore nel primo aneddoto, rispetto alla scena e al discorso riferito presenti invece in *A Silvery Night*, che denota una maggiore distan-

za dagli eventi narrati. La stessa cosa accade nel quinto aneddoto rispetto a *It's That It Hurts*; qui narratore eterodiegetico e discorso del narratore aumentano la distanza, e pertanto non abbiamo più lo stupore del bambino, vittima di episodi di razzismo. Troviamo un altro esempio di questa tecnica in *A Prayer* e nel bozzetto che lo precede: mentre nel bozzetto abbiamo un narratore eterodiegetico ed una compresenza di discorso riferito e racconto di avvenimenti, nel racconto c'è esclusivamente discorso riferito che annulla la distanza e quasi elimina l'istanza narrativa.

A livello tematico abbiamo da parte del ragazzo una presa di coscienza della condizione del bracciante chicano: costretto ad un lavoro duro e mal pagato, egli è sovente vittima di episodi di discriminazione. Ed è proprio tale presa di coscienza l'insegnamento che il nonno vuole dare al nipote nel settimo bozzetto, che non a caso quindi occupa una posizione centrale nell'opera: il protagonista è ormai conscio del fatto che nessun aiuto può provenire da una religione che spesso assume connotazioni superstiziose e che serve da giustificazione della condizione del chicano, predicandogli la rassegnazione. La portata di tale scoperta è data dal titolo del romanzo, *...y no se lo tragó la tierra/...And the Earth Did Not Devour Him*, coincidente con quello del sesto racconto ove, come abbiamo visto, il ragazzo giunge alla completa demistificazione della religione. Oggetto della medesima critica nel percorso di maturazione del protagonista diventano anche vuote tradizioni che determinano nell'individuo uno stato di passiva accettazione della propria condizione.

...y no se lo tragó la tierra/...And the Earth Did Not Devour Him non è però solamente il racconto della maturazione di un ragazzino. La maturazione è di un intero popolo, come suggerisce l'anonimia del protagonista. Per mezzo delle esperienze di quest'ultimo è dunque tutto il popolo chicano a potersi liberare da condizionamenti che lo tengono in una situazione di sottomissione, siano essi creati da altri (il razzismo, che fa della persona un bersaglio umano e gli nega istruzione e conoscenza, oppure le istituzioni che consentono di tenere determinate persone in condizioni socio-economiche di miseria) o dai chicani stessi, come la religione.

Questa presa di coscienza è il punto di arrivo di quel percorso avviatosi con l'inizio del romanzo nel momento in cui il protagonista tenta di recuperare i propri ricordi ma non è ancora in grado di articularli verbalmente: «At times he tried to remember and, just about when he thought everything was clearing up some, he would

be at a loss for words»²⁸. Tale percorso è pertanto anche un cammino attraverso il quale il narratore di secondo livello si riappropria dell'atto della narrazione; l'istanza narrativa eterodiegetica lascia qui la parola al protagonista (narratore appunto di secondo livello) e quasi si annulla per riemergere infine solo nell'ultimo testo e dargli così modo di raccontare tutto ciò che «[...] before falling asleep he saw and heard [...]»²⁹. Egli dunque, nell'atto del narrare, come il cantastorie Bartolo dell'ultimo aneddoto, si è fatto portavoce della propria gente e la sua parola è «seed of love»³⁰, cioè amore per il proprio popolo, piantato nell'oscurità dell'oblio. Alla fine del romanzo il protagonista ripercorre mentalmente tutte le vicende che ha narrato e capisce di aver ritrovato quelle parole che gli mancavano al principio: «He had made a discovery. To discover and rediscover and piece thing together. This to this, that to that, all with all. That was it. That was everything»³¹. Scopo ultimo di chiunque si faccia carico dell'atto del narrare (sia egli Bartolo, l'anonimo protagonista oppure lo scrittore Rivera) è pertanto documentare la vita del bracciante chicano del Texas meridionale, salvandola dal trascorrere del tempo che ne annulla il ricordo.

Note

¹ J. Bruce-Novoa, *Tomás Rivera*, in J. Bruce-Novoa (ed.), *Chicano Authors: Inquiry by Interview*, University of Texas Press, Austin 1980, p. 141.

² Ivi, p. 145.

³ Vincitore nel medesimo anno del premio letterario Quinto Sol.

⁴ T. Rivera, *Letter to the Hispanic Community, April 1980*, in V. E. Lattin et al. (eds.), *Tomás Rivera 1935-1984: The Man and His Work*, Bilingual Review Press, Tempe 1988, p. 53.

⁵ R. Hinojosa-Smith, *Tomás Rivera: Remembrances of an Educator and a Poet*, in J. Olivares (ed.), *International Studies in Honor of Tomás Rivera*, Special Issue of "Revista Chicano-Riqueña", Arte Público Press, Houston 1986, p. 3.

⁶ Vedi J. Olivares, *The Search for Identity and Form in the Work of Tomás Rivera*, in J. Olivares (ed.), *International Studies in Honor of Tomás Rivera*, cit., p. 79.

⁷ La prima edizione, bilingue, del romanzo fu pubblicata a Berkeley dalla Quinto Sol nel 1971; la traduzione dallo spagnolo è di Herminio Rios C. e dello stesso Rivera. Successivamente furono poi pubblicate altre due traduzioni, rispettivamente a cura di Rolando Hinojosa (Arte Público Press, Houston 1985) e Evangelina Vigil-Piñón (Arte Público Press, Houston 1987). Alla ristampa del 1992 di quest'ultima si riferiscono le citazioni dal testo nel presente lavoro.

⁸ In *...y no se lo tragó la tierra/...And the Earth Did Not Devour Him* sono presenti tre livelli narrativi: il primo è quello del narratore eterodiegetico, il secondo quello del protagonista e il terzo è rappresentato dalle metadiegesi a carico di altri personaggi.

⁹ Per ragioni di chiarezza espositiva tratteremo gli aneddoti ed i racconti nell'ordine con il quale si presentano nell'opera, riprendendo la distinzione fra numeri arabi e numeri romani già adottata in precedenza.

¹⁰ T. Rivera, *...y no se lo trago la tierra/...And the Earth Did Not Devour Him*, Arte Publico Press, Houston 1992, p. 97. Da qui in avanti la paginazione del passo citato verrà indicata in nota, preceduta dalla sigla *Tierra*.

¹¹ *Tierra*, p. 103.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 92.

¹⁴ *Ivi*, p. 136.

¹⁵ *Ivi*, p. 101.

¹⁶ *Ivi*, p. 135.

¹⁷ *Ivi*, p. 106.

¹⁸ *Ivi*, p. 109.

¹⁹ *Ivi*, p. 112.

²⁰ *Ivi*, p. 108.

²¹ Il termine *sin*, al plurale o al singolare, si ripete per ben dieci volte in un paragrafo relativamente breve.

²² *Tierra*, p. 114.

²³ *Ivi*, p. 117.

²⁴ S. S. Lizárraga, *The Patriarchal Ideology in La noche que se apagaron las luces*, in J. Olivares (ed.), *International Studies in Honor of Tomás Rivera*, cit., p. 92.

²⁵ A nostro avviso è possibile ritenere valida anche in questo caso l'affermazione di L. H. Flores riguardo a *The Night the Lights Went Out in The Discourse of Silence in the Narrative of Tomás Rivera*, in J. Olivares (ed.), *International Studies in Honor of Tomás Rivera*, cit, p. 102: «[...] the [...] introduction of the vague “dicen” which [...] casts a doubt on the veracity of the information itself [...]».

²⁶ *Tierra*, p. 133.

²⁷ Nell'opera, per gli aneddoti viene impiegato il carattere corsivo, associato, come nota Flores in *The Discourse of Silence in the Narrative of Tomás Rivera*, cit., al monologo interiore, segno pertanto di una rielaborazione degli eventi da parte del protagonista.

²⁸ *Tierra*, p. 83.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, p. 147.

³¹ *Ivi*, p. 152.

Bibliografia

- Rivera, T., ... y no se lo tragó la tierra/... *And the Earth Did Not Devour Him*, Quinto Sol, Berkeley 1971 (trad. it. a cura di M. Bottalico, ...*E la terra non si aprì*, Palomar, Bari 2006).
- Alurista, *Cultural Nationalism and Xicano Literature during the Decade of 1965-1975*, in "MELUS", 8, 2, 1981, pp. 22-34.
- Bottalico, M., *Storie di iniziazione: la scrittura di Tomás Rivera*, in T. Rivera (a cura di), ...*E la terra non si aprì*, Palomar, Bari 2006, pp. 7-14.
- Bruce-Novoa, J., *Tomás Rivera*, in J. Bruce-Novoa (ed.), *Chicano Authors: Inquiry by Interview*, University of Texas Press, Austin 1980, pp. 137-61.
- Calderón, H., *The Novel and the Community of Readers: Rereading Tomas Rivera's Y no se lo tragó la tierra*, in H. Calderón et al. (eds.), *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 97-113.
- Cárdenas de Dwyer, C., *Cultural Regionalism and Chicano Literature*, in "Western American Literature", 15, 3, 1980, pp. 187-94.
- Corti, E., *Chicanos, Mexican-Americans, Hispanics: una questione d'identità*, in "Acoma", 11, 4, 1997, pp. 85-92.
- Dunaway, D. K., *Scrivere le voci del Sudovest*, in "Acoma", 4, 2, 1995, pp. 34-43.
- Garcia, G. E., *The Chicanos: An overview*, in T. Z. Wolodymyr, M. A. Wendell (eds.), *Ethnic Literatures Since 1776: the Many Voices of America*, Texas Tech Press, M. Aycock Lubbock 1978, pp. 87-119.
- Gebbia, A., *Chicanos. Cultura e politica dei messico-americani*, Marsilio, Venezia 1976.

- Genette, G., *Figure III*, Einaudi, Torino 1976.
- Grajeda, R. F., *Tomás Rivera's Appropriation of the Chicano Past*, in J. Sommers, T. Ybarra-Frausto (eds.), *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1979, pp. 74-85.
- Hinojosa-Smith, R. et al. (eds.), *Tomás Rivera, 1935-1984: The Man and His Work*, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, Tempe 1988.
- Leal, L., *Tomás Rivera*, in F. A. Lomelí, C. R. Shirley (eds.), *Chicano Writers First Series, Dictionary of Literary Biography*, Gale Research, Detroit 1989, pp. 206-13.
- Maffi, M., *Scritture dei Latinos e degli Asian Americans*, in "Acoma", 1, 1, 1994, pp. 62-67.
- Olivares, J., Special Issue of "Revista Chicano-Riqueña: International Studies in Honor of Tomás Rivera", 13, 3-4, Arte Público Press, Houston 1985.
- Paredes, R. A., *Special Feature: The Evolution of Chicano Literature*, in "MELUS", 5, 2, 1978, pp. 71-110.
- Pino, F., *Realidad y fantasía en ...y no se lo tragó la tierra*, in D. A. Yeats (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en la Iberoamérica: Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Michigan State University Press, East Lansing 1975, pp. 249-54.
- Rodriguez, J., *Notes on the Evolution of Chicano Prose Fiction*, in J. Sommers, T. Ybarra-Frausto (eds.), *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1979, pp. 67-73.
- , *Acercamiento a cuatro relatos de ...Y no se lo tragó la tierra*, in "Mester", 5, 1974, pp. 16-24.
- Saldívar, R., *Beyond Good and Evil: Utopian Dialectics in Tomás Rivera and Oscar Zeta Acosta*, in R. Saldívar (ed.), *Chicano Narrative; the*

Dialectics of Difference, University of Wisconsin Press, Madison 1990, pp. 74-98.

Sommers, J., *Interpreting Tomás Rivera*, in J. Sommers, T. Ybarra-Frausto (eds.), *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1979, pp. 94-107.

—, *Critical Approaches to Chicano Literature*, in J. Sommers, T. Ybarra-Frausto (eds.), *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1979, pp. 31-40.

Somoza, O. U., *Rivera, Tomas (1935-1984)*, in J. A. Martínez, F. A. Lomelí (eds.), *Chicano Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport 1985, pp. 332-46.

Tatum, C. M., *Chicano Literature*, Twayne Publishers, Boston 1982.

Testa, D. P., *Narrative Technique and Human Experience in Tomás Rivera*, in J. Sommers, T. Ybarra-Frausto (eds.), *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1979, pp. 86-93.

Vallejos, T., *Ritual Process and the Family in the Chicano Novel*, in "MELUS", 10, 4, 1983, pp. 5-16.

Contaminations and Rewritings: the Palimpsest of Oscar Wilde's Plays

FRANCESCO CALANCA

Mature poets steal, bad poets deface what they take, and
good poets make it into something better or at least
something different.

T. S. Eliot, *The Sacred Wood*

1

Transformation, subversion and the archaeology of knowledge

In his *Saint Oscar*, Terry Eagleton defines Oscar Wilde as a «postmodern *avant la lettre*»¹ for his ability to borrow, copy, rewrite and transform the texts he uses as primary sources for his works. Even though, in *The Picture of Dorian Gray*, Wilde stated that all influence is negative and leads to corruption, and that he never let himself be influenced by any writer², critics and artists unanimously agree that in Wilde's macrotext the process of recycling, reflection and subversion is a constant practice.

Kerry Powell acknowledges the fact that Wilde forms a surprising contrast to *strong poets*, not only the dead but also the living ones, in his misreading of many of the most important and popular dramatic authors of the 1890s³. In his plays, there is not a *killing of models* but rather a surpass, reworking and reactivation of them: new elements such as Feminism or Socialism penetrate into the plays along with the influence of the dramatic forerunners which also inspired the author. Despite his rejection of any contamination, Wilde seems to be like Dorian, mesmerized by the influence of something older and powerfully attractive, and his fortune as a writer and playwright owes much to dozens of both minor and well-known dramatists in the late Victorian theatre.



The fluidity of his method, consciously or unconsciously, combines different texts in unending transformations and interpretations, balancing the works between novelty and familiarity; as Shelton Waldrep argues:

Wilde proclaimed his own 90s as the period of the modern, yet he also looked at Romanticism and Medievalism for inspiration in correcting what he saw as blights of the present [...] The modern times he lived in were, he hoped, ones in which the spirit and form of ancient Greece could be reborn⁴.

Wilde's comedies stem from the author's desire to be a popular and talented conscious artist who is aware of crossing the border of forms while he keeps a critical eye on the development of common dramatic material: his parodic operation anticipates Modernism and Postmodernism to the extent that it juxtaposes a *surface* of identifiable mass models and the *depth* of high culture references⁵. Richard Allen Cave clearly explains that:

Wilde's intertextual reference in any one play ranges far wider than one specific genre; his strategies involving an ironic deployment of familiar material have an intricacy that sustains an audience at a pitch of attentiveness. It is here that Wilde's technique begins to shade into a dramatic method akin to that of the postmodernist playwright, where a sophisticated but teasing quotation of numerous styles (placed often in ironic juxtaposition) demands that spectators shape their own individual interpretations from the experience since the dramatist refuses wholeheartedly to follow the dictates and conventions of any one particular style lest by doing so she or he would appear to endorse one set of meanings as definitive. The intertextual games here convey a distinctive philosophical purpose: this is the relativity of the modern art-work, which Wilde prized, carried to an extreme⁶.

In an attempt to find new structures and innovatory impulses in the drama of the late Nineties, Wilde challenges stereotypical conventions, old theatrical tropes and ongoing canonical critical positions in order to reactivate the whole system.

The intertextual pastiche and cross-references that shape Wilde's work are not mere metanarrative self-consuming devices but they function as active commentaries upon social and literary outmoded

structures which needed to be revitalized in his times. He believed, in accordance to recent critical studies in the literary canon, that adaptation and revisions of works are pivotal to the understanding and transformation of the cultural circuit; thus, past and present sources, regardless of their nature or form are not to be made or remade once but, as quoted by Pierre Bourdieu:

[...] hundreds of times, thousands of times, by all those who have an interest in it, who find a material or symbolic profit in reading it, classifying it, decoding it, commenting on it, reproducing it, criticizing it, combating it, knowing it, possessing it⁷.

In the 1890s artists were witnessing a consumption of the theatre, some sort of recurrence in dramatic schemes: the art of writing drama tended to be replaced by mere scenic effects⁸. The force of Wildean drama is supported by a penetration and activation of revolutionary social themes into forms devoid of any peculiar interest: Feminism, Socialism and Anarchism, break into Wilde's reworking of codified themes though with a subtle re-adaptation in order to fit in the harmony of the text. The promiscuous mingling of diverse theories annex his popular dramatic success to a drive towards progressive issues. His belief in individual freedom and his disdain for the huge inequalities of nineteenth-century Victorian society are carefully weaved into Wilde's plays, as Eltis Sos argues «Wilde claimed to have used the [dramatic] *genre* to express his own individual views, which encompassed progressive feminism, anarchist idealism, and the rejection of all forms of authority»⁹. Even though some commentators have detected an apparent detachment from political life, it has also been noted, and it appears obvious, that Wilde's aestheticism is itself a challenge to the orthodox values of Victorian society. Regenia Gagnier writes:

Wilde's plays relentlessly dissolved the distinctions between art and life. They failed to differentiate the artifice of society and politics from art [...] The comedies negated art's independence from life and recalled the drama's original function in social ritual and cohesion¹⁰.

The utilitarian principles of Victorian society, which hierarchically classified art and imagination as inferior to life, are challenged by

Wilde through an absorption of Walter Pater's theories¹¹. Wilde reacts against the sustaining principles of Victorian ethos in *The Decay of Lying*. In this essay, he exposes his perplexities against realism, which he defines as a *modern vice* deeply interwoven into nineteenth-century literary forms and criticism, through an absorption of Walter Pater's theories. The author deploys *Life* as a metaphor of literary naturalism and *Art* as the fortress of Symbolism, masks and lies, the supreme means of poetic creation:

Society sooner or later must return to its lost leader, the cultured and fascinating liar. Art, breaking from the prison-house of realism, will run to greet him. Knowing that he alone is in possession of the great secret of all her manifestations, the secrets that Truth is entirely and absolutely a matter of style¹².

The emphasis of style and form over matter and content is central to Wilde's poetics: through the reproduction and readaptation of the forms of literature, he confronts the Victorian taste for framing life into realist codes of representation «Art finds her own perfection within, and not outside herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror»¹³.

Finally, Art turns on itself for inspiration, as in a postmodern *chamber of echoes* where all texts blend and crash:

CYRIL: Art expresses the temper of its age, the spirit of its time, the moral and social conditions that surround it, and under whose influence it is produced.

VIVIAN: Certainly not! Art never expresses anything but itself¹⁴.

If literature is produced only by other texts and stories, in a vortex of Babelian styles, then the critic becomes the only entity and the unravelling magus, able to decode its haphazard pattern. As Richard Ellmann suggests, the Wildean critic must play a vital role in the creative process; he sees criticism as an independent branch of literature, with its own procedures and methods. His role is to have all literature in mind and view particular works in that perspective rather than in isolation «to realize the nineteenth century, one must realize every century that has preceded it and that has

contributed to its making»¹⁵. All of Wilde's dramatic production should be perceived according to what Holland Merlin defines a «Doppelgänger relationship to his era»¹⁶: on one hand he infuses the drama with new life, fostering his unique and flamboyant style as his own mark of distinction, provoking critics with teasing or unusual topics and sticking out for an absolute dandyish and outrageous personality, on the other hand he shows himself as the attentive critic and scholar who operates a conscious effort to transform, absorb and rework upcoming or already successful authors such as Ibsen, Sardou, Dumas Fils or Pinero. Wilde goes back to revise traditional comedies from Shakespeare to the Restoration, and envisages the Nineties as a condensation of past and present – regardless of borders of genre or even nation – brilliantly anticipating modernist and post-modernist concerns.

Charles Ryskamp accounts for Wilde's connection to the late nineteenth century as a «communal enterprise»¹⁷, suggesting a collaboration, or evocation, of several sources to conjure up a profoundly rich textuality. The merging of contemporary dramatic situations, whether belonging to specific playwrights or general theatrical codes and past reminiscences, together with additions from popular novels, stand at the basis of modern literary reception theory:

This complex recycling of old elements, far from being a disadvantage, is an absolutely essential part of the reception process. We are able to 'read' new works – whether they be plays, paintings, musical compositions, or, for that matter, new signifying structures that make no claim to artistic expression at all – only because we recognize within them elements that have been recycled from other structures¹⁸.

However, the real significance of Wilde's connection with the theatre of the 1890s, as a playwright of his time, is somehow hard to determine. Due to the double-standard of his literary work and all the amount of references that compose it, it might be said that Wilde stands on the rim of novelty like Walter Benjamin's *angel of history*, his body projected to the future while his wings leave a trail of debris.

The status of the drama of the 1890s is itself rather dubious, and a product of long changes in the cultural texture of Victorian society.

There is apparently a diffusion of plays composed entirely on French models blueprints, simply adapted to the English stage without any acknowledgment; *vaudeville* especially had a huge success in London from the early Victorian era, which will later evolve into the music-hall phenomenon and the urban pantomime¹⁹. Sometimes the question was where to obtain a new original play, as Donald Mullin writes:

It was sufficient to re-title or rewrite a previously successful piece [...] Plays could be stolen from competitors, as well, for it was common practise even in the eighteenth century to send a spy to a new play at a competing playhouse, and having him note down as accurately as possible all the dialogues spoken on the stage, thus providing a fair copy for his employer to use for his own purposes²⁰.

The most familiar problem with late Victorian theatre studies is a fundamental lack of textual sources to rely upon and the status of sub-genre which, compared to the more noble and enlightening art of novel writing, marred the enterprise as a vague marketing and commercial business. Nina Auerbach describes it as «collaborative, messy, and lost» and also «dismissed as sub-canonical»²¹, while George Rowell makes clear that the play themselves «are to be found, if at all, in Acting Editions often poorly printed, some long out of print; many of the plays, popular in their day, have not seen the light of publication at all, but lie like treasure trove in the vaults of the Lord Chamberlain's Office at St James's Palace»²².

The incessant need for new plays clearly encouraged young writers to make it to the playhouse and raised the tolerance barriers of official censorship – which, however, affected the performance of *Salomé* whose first appearance on the London stage only took place in 1905 – but forced theatre managers to embark upon productions which were certain to bring a fair amount of public into the theatre. Adaptations from Dickens and Scott, with their misty Romanticism and medieval atmosphere, gothic melodramas and sentimental tragedies were usually chosen over more ‘risky’ experiments. Nevertheless, even though generally lacking in literary values and having been discarded by critics for many decades, the Victorian theatre expanded its resources to the full:

Proscenium-arch, lit by electricity, backed by canvas walls, conducted with the restraint and attention to detail which

characterize modern English acting and production. For this theatre the later Victorian playwrights evolved a drama serious in tone, realistic in method, and general in appeal – three principles still strong in English dramatic writing²³.

Wilde, at the turn of the century, finds himself confronted with a fresh, craving, mixed audience with a *penchant* for popular sentimental melodrama and for new, breathtaking twists in dramatic action, an aristocratic corpus of people who wished to see their pride, national wealth, world power and ‘flawless’ morality well depicted on stage, and also a never-ending feedback of various dramatic critics with whom Wilde was compelled to struggle with several times²⁴. Yet, rather than seeking total complaisance, as his contemporaries such as Sidney Grundy and Henry Arthur Jones had done, Wilde’s dramatic effort can still be viewed in terms of transformation, subversion and meticulous usage of textual sources, themes and codes, often laid bare to the eyes of both the general public and the *connoisseur*. Instead of giving in to the contrived, intricate and mazy plots²⁵, he presents his public with clear actions, developed within an Aristotelian time unit; without wholly disposing of popular audience’s taste for music, operetta and spectacularity, he transforms the *well-made* society melodrama by dropping the music and *tableaux* but retaining the highly accented style and atmospheric scenery which had gone with it, and polishing and refining the play from sensational effects²⁶. Wilde’s relationship to his public constituted one of the highest degree of dialogic exchange and parodic deconstruction of values since Elizabethan times. Regenia Gagnier thus comments:

Perceiving a fallen art world and an unregenerate public, Wilde had two alternatives: to respond cynically or idealistically. He chose both alternatives and developed two distinct styles to represent them. He displays his cynicism in his technique of ironic reference, his idealism in imaginary dialogues of purple prose between two men [...] This doubleness constituted Wilde’s responses to the modern bourgeois artist’s dilemma between private art and the need for a public²⁷.

This double relationship Wilde establishes with his public sometimes gives way to peculiar critical reactions: if, on one hand, he manages to follow the dramatic line of Ibsen and to thrive on the creation of a perfectly balanced play, with flawless rhythms and sophisticated scenes,

also expressing complex political and moral issues, on the other hand he pays keen attention to the West End's public reactions in trying to present an array of commercial and 'marketable' situations, targeting his audience with uncanny precision. This dycotomic impulse is, however, not always perceived as a mark of the genius distinction, as Alan Bird writes about *A Woman of No Importance*:

The real problem of the play is not that set out on stage but one inherent in Wilde the man as distinct as Wilde the dramatist: one side he is writing a social comedy geared to the tastes and requirements of the commercial theatre of the 1890s, and on the other he is attempting to explore a number of social and moral wrongs although, unfortunately, not in any specific way²⁸.

The features the critic precisely views as flaws constitute, to some extent, the real innovatory device of Wildean dramas: if, as he acknowledges, «he was restless, searching for new forms experimenting with new techniques, yet staying within the bounds imposed by the commercial theatre of the 1890s»²⁹ then the questioning of the middle-class values, together with the defying of stereotypes and his critique of customs and Englishness *tout court*, must have come from a point of view internal to the text, in a parodic effort to challenge the very forms and literary codes he uses, by exploiting and, at the same time, giving them new meanings. This is exemplified by Robert Gordon:

Post-structuralists remind us of the extent to which literary works read their readers, and the typically simplistic and patronizing responses to *A Woman of No Importance* form a revealing profile of the average London theatre reviewer as an earnest hedonist without the imagination to conceive that the play's late Victorian theatre conventions are merely the vehicle through which Wilde so shrewdly captures the interest of his contemporary middle class audience in order to express a series of complex and engagingly modern arguments about English society's double standard with respect to class and gender³⁰.

In Wilde's plays, the rewriting of sources and models, and the definitions of its paradoxical and epigrammatic style, work together to weave a plot that, as Richard Ellmann maintains, locates in Wilde a symbolical relationship to his age; by unfolding the vacuities of a moribund literature he satirizes the society that produced it, through

a complex restructuring – joining recuperation and defacing – of the language itself:

He was highly conscious of living at the end of the nineteenth century rather than at its beginnings, and he emphasized directly or by implication what he held to be his differences from his predecessors [...] The early romantics had upheld simplicity and directness as virtues; Wilde declared these were not essential, and indicated his own preference for complexity and even obscurity³¹.

The paradigm of complexity is not to be found in the turnings and involutions of the tale of the comedies but rather in the dramatic subtext of Chinese-box-like references and in the language, both critical and self-delighting, which mirrors Wilde's transforming operation; the use of paradox reveals that the author is a critical manipulator, who is consciously reminding the reader that words are man-made things and can be treated as weapons of formal reduction or enhancement by the characters. This, as Ian Gregor points out, is not accomplished in the realistic drama where «everything is done to give the impression that the characters are autonomous»³² and independent from the artist's craft.

2

Lady Windermere's Fan

Lady Windermere's Fan was first produced and performed in 1892 at the St James's by George Alexander, a Scotch manager and actor. The play was immediately received as a success and the very fact that it had been staged at the St James's constituted a guarantee of the play's respectability and conformity. It was, at first glance, envisaged as a conventionally sentimental drama of manners by the general public who recognized all the stock characters of French boulevard drama: the protective husband, Lord Windermere, the innocent female with an unbreakable moral, Lady Windermere, and the fallen woman, Mrs Erlynne. The recurrent patterns of the genre were perceived also by more cultivated critics such as Arthur Bingham Walkley who, in a review on "The Speaker", wrote: «For the staleness of the incidents one has only to refer to half a dozen familiar French plays»³³. Even in Punch, a cartoon showed

Wilde puffing a cigarette and leaning against a pillar of volumes of Scribe, Sardou and Dumas Fils, to make room for whose works Shakespeare's plays had been put aside. Yet, «rather than seeking to conceal his borrowings, Wilde seems to have presented the critics with a challenge to name as many sources as possible, a challenge to which they rose»³⁴.

As Edward H. Mikhail argues, in attempting to locate all the sources of Wilde's plays, «one finds himself confronted with considerable difficulty [...] Oscar Wilde so almost habitually disguises his borrowings, that it is usually exceedingly difficult to locate their precise origin»³⁵. Wilde seemed to inherit a tradition which traced back to Eugène Scribe whose *comédie d'intrigue* enjoyed numerous revivals in England and formed a structural core for Boucicault, Taylor, Pinero and Shaw. The well-made play of Sardou³⁶, presenting the tale of the disgraced mother believed dead and later encountering her virtuous daughter, is filtered through Dumas's *pièce-à-thèse* where the action is often constructed to illustrate a thesis or interpret sentimental problems. Wilde replicates and self-consciously redirects the patterns of these middle-class dramas of manners where women, lovers and villains acted in never-ending circles of repetition, analysing their forms and developing alternative solutions for their meaning:

The artificial plot of the Scribe-Sardou tradition which Wilde follows usually includes in its construction the careful use of various concrete articles or stage properties as means of bringing about certain actions or conveying certain meanings [...] We also find in *Lady Windermere's Fan* the traditional situations of the 'well-made' piece. There is, for instance, the situation of the hero (Lord Windermere) placed, at least apparently, between two women, one fresh and young (Lady Windermere), the other mature and sophisticated (Mrs Erlynne)³⁷.

The nineteenth-century French drama was, in fact, quite preoccupied with dealing with the woman question and these well-made boulevard plays, in adaptation or functional translations, were transferred to the English stage, fairly purified from 'impropriety' without losing theatrical interest. Henry James lists some of the topics:

The unworthy bride who must be denounced, the prenuptial children who must be adopted, the natural sons who must

be avenged, the wavering ladies who must be saved, the credulous fiancés who must be enlightened, the profligate wives who must be shot³⁸.

Lady Windermere is a guileless young bride like Dumas Fils's Françillon and her mother, Mrs Erlynne, is a *demi-mondaine* in the French author's sense of the term (much abused since the publication of his play *Le Demi-Monde* in 1855) which the French Academy defined as the society of women with slight morals, also recalling the vicious mother, La Faneuse, in Leclercq's *Illusions*. References to Parisian society plays range from Sardou's *Odette*, Lemaitre's *Revoltée*, Dumas Fils's *L'Etrangère* and *La Dame aux Camélias* for the familiar treatment of the woman with a past: the incidents and situations of *Lady Windermere's Fan* are directly reminiscent of these widely known plays. Wilde exploited Meilhac and Halevy's *Frou-Frou* where the climax of the play is the return of the mother from the past, and *L'Etrangère* where the entrance of Mistress Clarkson into the ball room of Duchess de Septmots replicates Mrs Erlynne's entrance in the second act when she greets the gentlemen while completely overlooking the ladies. Then, from Sardou's *Odette*, Wilde borrowed the parting scene between a guilty mother and her innocent daughter, and from Lemaitre's *Révoltée* he selects the scene where the mother has determined to save her daughter by exposing herself, like Mrs Erlynne does at the end of act three, coming out of the screen.

However, «such similarities show an undeniable but general influence rather than specific borrowing»³⁹. *Lady Windermere's Fan* is founded upon a palimpsest of a growing number of stories founded upon the deserted child and the runaway mother. As Kerry Powell explains, the story and stock character of the fallen mother became quite popular in the 1890s «by 1892 the figure of the absconded mother was a stock character who could be relied upon for a tearful curtain and nostalgic invocation of settled values and undisturbed norms of conduct»⁴⁰. Wilde acknowledges and transforms a whole line of influential French drama along with stock-scenes and elements from popular Victorian works, such as Haddon Chamber's *The Idler*, and Sidney Grundy's *The Glass of Fashion*, where young married women of means are abandoned by *mothers with a past* whose destinies include only repentance, death or imprisonment. In Pinero's *The Second Mrs Tanqueray*, Paula Tanqueray frantically struggles for acceptance in his husband's

household but when faced with the intolerance of her sternly puritanical step-daughter Ellean, she commits suicide. Nothing can save these women from the 'literary justice', which condemns them to the same destiny a law court might have inflicted at that time. Examples of such fate are the bigamous heroine of Mrs Braddon's *Lady Audley's Secret* who gets locked up in a lunatic asylum, and the protagonist of *East Lynne* by Mrs Wood, in which the mother returns in disguise to check on her daughter's life and then pays for her wayward past with death. Wilde draws upon hundreds of stories, not only transforming the literary and dramatic form but also subverting the pathetic language in which they were expressed; he consciously reinterprets the forms of these melodramas laying bare the sources of his play only to subvert the moralistic and conventional content of the *genre* itself, recuperating predictable signs in order to deconstruct their meaning.

The plot of *Lady Windermere's Fan* consists of three simple and much worn-out theatrical situations: the long-lost child pattern, the meeting of the rival woman and the discovery scene. Wilde reverts the situations to voluntarily upset and challenge the audience's expectations: it is the parent and not the child who is lost, the encounter between Lady Windermere and Mrs Erlynne is not based on either sexual or social rivalry, and the final recognition of Mrs Erlynne as a mother is never accomplished⁴¹.

Wilde transforms the pattern of the comedy of manners through insertions of several kinds. The farcical bits such as Lady Agatha's monosyllabic answer to her mother «Yes, mamma», or Dumby's repeated «I suppose this will be the last ball of the season»⁴², are incorporated into a domestic drama where the forms of melodrama are counterbalanced by the anarchy of the Wildean epigrams. The result is a hybrid style which instead of functioning as a mirror of the play, independently determines the meaning of the action itself, establishing a rupture of the relationship between signifier and signified in Roland Barthes' sense. The changing of direction which audiences witness during the development of the play, that is Lady Windermere's reformation and Mrs Erlynne's triumph, is a result of Wilde's self-conscious rewriting of style, genre and form. He discloses these conventions to reveal the extent to which they mould the public's reactionary conformity. Thus, the spectators are made aware of the significance of the *woman with a past* play while Wilde has them reflect upon the insidious morality attached to the character:

LORD DARLINGTON: Mrs Erlynne has a future before her.

DUMBY: Mrs Erlynne has a past before her.

LORD DARLINGTON: I prefer women with a past. They're always so dammed amusing to talk to⁴³.

While he uses the convention of the *fallen woman's* objectionable past repeating itself – with all its consequences for the Victorian marriage, and the Victorian society *tout court* – at the same time he twists its significance and restructures its sources. Not only does Mrs Erlynne not repent, but she prefers her freedom over the restrictive role of mother. She mocks the typical destiny assigned to adventuresses, doomed by misery and alienation, also through a reversal of the melodramatic language that accompanies their end. Pinero's Paula Tanqueray, for instance, delivers her last speech in a helpless state, like a lost child «sitting staring forward; she rocks herself to and fro as if in pain [...] with a long, low wail she bends forward till her head almost touches her knees»⁴⁴, then she talks about her miserable future and her fading beauty:

You'll see me then, at last, with other people's eyes; you'll see me just as your daughter does now, as all wholesome folks see women like me. And I shall have no weapon to fight with – not one serviceable little bit of prettiness left me to defend myself with! A worn-out creature – broken up, very likely, some time before I ought to be – my hair bright, my eyes dull, my body too thin or too stout, my cheeks raddled and ruddled – a ghost, a wreck, a caricature, a candle that gutters, call such an end what you like! Oh, Aubrey, what shall I be able to say to you then? And this is the future you talk about! I know it - I know it! Oh, Aubrey! Oh! Oh!⁴⁵

Mrs Erlynne makes fun of «pathetic scenes» and «weeping»⁴⁶, pointing her finger to her literary and dramatic contemporaries, in a parodic reversal of their mannered style. Instead of giving in to the tone of agony of the tragic victims of melodrama, she uses irony to counteract the effects of the moral and social fall. Wilde's character rewrites the linguistic excesses and overtones, along with the overturning of their dangerous dogmatic meaning for women, he calls into question both form and content:

I suppose, Windermere, you would like me to retire into a convent, or become a hospital nurse, or something of that kind, as people do in silly modern novels. That is stupid of you, Arthur; in real life we don't do such things – not as long as we have any good looks left, at any rate. No – what consoles one nowadays is not repentance, but pleasure. Repentance is quite out of date. And besides, if a woman really repents, she has to go to bad dressmaker, otherwise no one believes in her⁴⁷.

The speech delivered by Mrs Erlynne completely reverses the traditional hierarchy of the fallen woman play: the «something of that kind» refers to the amount of models Mrs Erlynne grows from, and she does not succumb to the moral laws governing «modern novels». She embraces a philosophy of pleasure and aesthetic refinement as opposed to the brutality of modern realism, suggesting that any *real-life* behaviour is itself a product of artifice and construction: truth does result from the different masks we wear. It is Mrs Erlynne's wisdom that saves Lord Windermere from his obsessive protectiveness and Lady Windermere from blinding morality; she is after all a *good woman*, as the subtitle reads, and will be eventually rewarded with a happy marriage abroad with Lord Augustus. Wilde's textual reworking of the character of Mrs Erlynne actually turns the very category of good and evil upside down, questioning the whole system of values, as Lady Windermere says:

There is the same world for all of us, and good and evil, sin and innocence, go through hand in hand. To shut one's eyes to half of life that one may live securely is as though one blinded oneself that one might walk with more safety in a land of pit and precipice⁴⁸.

Appropriately, Katherine Worth writes about Mrs Erlynne:

Mrs Erlynne is not destined for tragedy...the wheel has come full circle, the puritan has learnt her lesson, and the women share a secret which is shown to be more important than the secret of Mrs Erlynne's past, for it is to do with love and self-sacrifice, the supreme good in Wilde's morality. [Mrs Erlynne] may be descended from the erring ladies of Sardou and the boulevard theatre but Wilde has made her something quite new⁴⁹.

Wilde also introduces Mrs Erlynne as a figure from a French novel:

DUMBY: She looks like an *édition de luxe* of a wicked French novel, meant specially for the English market⁵⁰.

The author marks, in one single sentence, her outcastness, marginality and readaptation, and her genesis as a cultural compound of texts. Mrs Erlynne's literary composition is, thus, made central to the pattern of the play: her prismatic nature, realized through careful pillaging of specific dramatic models, puts the accent on the *fictionality* of the character, rather than preserving its realistic implications. Her artificial matrix focuses on her deceiving and deceitful persona, associated to alterity for her dubious morality and her spatial distance from the action. She appears to be brought into the tale to trick anyone she comes in touch with: she plays the affectionate friend to Lady Windermere and she will leave Lord Windermere with the impression that she is a heartless and cynical woman. But the true intentions of her coming – her daughter's happiness and the improvement of their marriage – are well known to the audience who perceive the heroine-villainess's stratagems as acts of love and devotion. As Richard Allen Cave has pointed out «Wilde dramatic technique has invested her as outsider with far greater depth, moral stature, presence, intelligence and personal dignity than any other character on stage»⁵¹.

Wilde's character is forced to play a double role: she is the supposed temptress of Lord Windermere and the woman of the world who has no ambition to be a mother. She is also a devoted, caring woman to her unsuspecting daughter acting as the Wildean commentator on love and mercy: «I feel a passion awakening within me that I never felt before. What can it mean? The daughter must not be like the mother – that would be terrible. How can I save her?»⁵². Mrs Erlynne's inclusion – and exclusion from – the action give her the ambiguous status of artificial manipulator, who makes everyone in the play fulfil her designs: she has fashioned a beautiful bogus image of herself, enacting Wilde's theory of personality and masks, and his idea that making a work of art out of one's life is the greatest artistic achievement.

In the same way as an outcast is given the status of a primary character, so the other minor characters gain a fundamental dimension in the play, since they serve as commentary upon the action,

as in this revealing connection to Sheridan and the Restoration comedy:

The minor character such as the Duchess of Berwick – mother of Lady Agatha Carlisle and sister to Lord Augustus Lorton – Lady Plymdale, and Lady Stutfield serve much the same purpose as Mrs Candour and her friend in *The School for Scandal* by chattering and gossiping with sharp and malicious delight and passing on useful information in the process. Wilde borrowed this device from Sheridan and used it again in his next two plays⁵³.

William Congreve, in *The Way of the World*, has all the characters suffer scandal and exposure. He uncovers their true natures and, eventually, demonstrates how appearances and poses are not the natural outgrowth of inward, private emotions but condemnable emanations of folly and vice⁵⁴. Wilde reassesses the central theme of *revelation* and *disclosure* of Restoration comedy by altering their negative outcome. He makes masks and travestied identities the core of the action of *Lady Windermere's Fan*, having characters avoid exposure and yet retain their dramatic weight, making their secrets the reason of their success. An example of this is the screen-scene, where Lady Windermere hides to conceal herself from her husband: she is spared exposure by Mrs Erlynne's intervention, contrarily to what happens in Sheridan's *The School For Scandal*, another of Wilde's eighteenth-century models, where Lady Teazle is caught by her husband hiding behind a partition.

Wilde does not only recuperate themes and situations from Sheridan and Congreve, but he consciously mimicks the ironic style and language of their society comedies. Both Cecil Graham and Lord Darlington's speeches recall Sheridan's Joseph Surface deprived of hypocrisy, and they also remind the readers of Congreve's Petulant and Witwould's witty and elegant style. Wilde's characters are moulded by their language, as much as Restoration comedy characters seem to exist «only in the style and rhythms of their language»⁵⁵, which reveals a recuperation of the comedy of manners and Wilde's debt to an *ante-litteram* Bachtinian stylisation of the dialogues and paradoxical epigrams⁵⁶. Lord Darlington's and Cecil Graham's dandiacal attitudes and dialogues reverse statements

about popular convention, facetious dictums or generalities, as in the following examples:

CECIL GRAHAM: What is a cynic?

LORD DARLINGTON: A man who knows the price of everything and the value of nothing.

CECIL GRAHAM: And a sentimentalist, my dear Darlington, is a man who sees an absurd value in everything, and doesn't know the market price of any single thing⁵⁷.

CECIL GRAHAM: Oh, gossip is charming! History is merely gossip. But scandal is gossip made tedious by morality. Now I never moralize. A man who moralizes is usually a hypocrite, and a woman who moralizes is invariably plain⁵⁸.

Wilde's epigrams, far from being mere commonplace maxims turned upside down, form a cynical and transgressive contrast to Victorian serious, theological prose⁵⁹. Wilde works with the language and the literary world it conjures up in the play, as Mirella Billi writes:

Far from reasserting and adjusting to Victorian 'values', with his allusions, games and aphorisms (which systematically overturn and contest the meaning of serious sayings and concepts), and with his radical and transgressive reconversion of models, Wilde shatters the entire framework of not only Victorian society, but also of the 'reality' that Victorian society wants so badly to believe in and uphold⁶⁰.

The lines these persons speak compound a world where appearances are complex, prismatic and ambiguous, and truth is only expressed by a multi-faceted subjectivity:

Wilde, more self-consciously than Shakespeare or Mozart, plays upon the seeming contradiction between the surface and the depth; finding much of his comedic art in the inversions from one to the other. Deceit becomes honesty, the trivial becomes serious, the decent indecent, the weak strong, the selfish altruistic, the loyal disloyal [...] Such playing with deceptions coils the conscience, fills us with doubt about morality, and possibly even scandalizes the vulnerable, sapping the strength of rectitude and duty⁶¹.

3

An Ideal Husband

Even though Wilde's third play has often been recognized as innovative, critics have blamed it for being derivative or overloaded with too many twists and turns⁶². But the actual value of the play resides exactly upon the multifariousness of materials the author draws from and a subversive intent underlying the veneer of the text.

An Ideal Husband, first performed in 1895, presents the story of Sir Robert Chiltern, the politician and faithful husband, who receives a visit from Mrs Cheveley, the familiar character of the tempting adventuress wearing «not enough clothes»⁶³. The *woman with a past* this time is apparently a malicious villainess who threatens Sir Robert to expose him for having built his fortune on bribery (he has sold a government secret). Lord Goring, the Wildean dandy and friend of Sir Robert, encourages him to fight Mrs Cheveley, but when the puritanical Lady Chiltern finds out the shameful deed, she rejects her husband. Eventually, Lord Goring confronts Mrs Cheveley and manages to retrieve the incriminating letter she is blackmailing Sir Robert with, allowing the reunion with his wife.

The motif of the incorruptible politician, as representative of British establishment, experiences a propelling growth from the early to middle 1890s. Political plays presented the figure of the male politician who had to be a paragon of perfection or else be torn open by social scandals. Such was the recurring theme in plays like Sidney Grundy's *A Debt of Honour*, Pinero's *Lady Bountiful* or *The Cabinet Minister*, and Haddon Chambers' *The Idler*. The male figures in the plays, after being threatened by a ferocious and vigilant press, usually gave up their roles and retired to live a domestic life, entirely consecrated to familiar duties, as it happens in Tom Taylor's *The House or the Home*. According to Victorian standards of masculinity, such a male figure became a ridiculous sexless one, inheriting the sense of passivity and inaction directly from his female counterpart. Wilde, in *An Ideal Husband*, does not only criticize and subvert the ideal of purity and moral duty attached to husband and wife but rather attacks a whole system of Victorian values at the end of the nineteenth century, particularly the stainlessness of government representatives, Imperial wealth, power and luxury.

The opening passages are set in the Chilterns's octagonal room with «a great chandelier with wax lights, which illumine a large eighteenth-century French tapestry»⁶⁴. The audience find themselves confronted with a luxurious, quintessential, ideal shrine of commodity, where everything is made to appear an *objet d'art*. Even the characters themselves are described as paintings or artworks, according to the role they are granted in the play. Lady Chiltern possesses a «grave Greek beauty», whereas Sir Robert has a «picturesque» type of quality so that «Vandyck would have liked to have painted his head»⁶⁵. Yet, it appears obvious, as from other social comedies, that the huge amount of money preserved in this space is dependent on British imperial power and on the aggressive control it exercised over world trade. The Suez Canal enterprise, to which Sir Robert owes his fortune, is envisaged as a corrupt financial scheme, based on the sale of confidential political secrets and on speculation. Clearly, the construction of the Argentine Canal Mrs Cheveley is so interested in is likely to follow the same ground rules. Moreover, the Faustian temptation scene, which Sir Robert describes, suggests a grim background of moneymaking and forces over which men struggle helplessly:

One night after dinner at Lord Radley's the Baron began talking about success in modern life as something that one could reduce to an absolutely definite science. With that wonderfully fascinating quiet voice of his he expounded to us the most terrible of all philosophies, the philosophy of power, preached to us the most marvellous of all gospels, the gospel of gold. I think he saw the effect he had produced on me, for some days afterwards he wrote and asked me to come and see him⁶⁶.

The end of the play, with the redemption of Sir Robert and Lady Chiltern, appears quite ambiguous, as they are prospering on the fruits of a ludicrous crime, on which their wealth is based.

The opening dialogue lines in the first act between Mrs Marchmont and Lady Basildon also suggest a repetition ad infinitum of the values and trivialities of a nearly extinguished class. Both characters complain about the tediousness of the parties they go to, they «don't even know why [they] go anywhere»⁶⁷. Furthermore, the only thing they manage to talk about is themselves, evoking an atmosphere of sterility, inactivity and decadence:

LADY BASILDON: The man who took me in to dinner talked too me about his wife the whole time.
 MRS MARCHMONT: How very trivial of him!
 LADY BASILDON: Terribly trivial! What did your man talk about?
 MRS MARCHMONT: About myself.
 LADY BASILDON (*languidly*): And were you interested?
 MRS MARCHMONT (*shaking her head*): Not in the smallest degree⁶⁸.

The visual luxury and opulence of the opening scene is contradicted by the gloomy shadow of Sir Robert's past and a dying, languid *fin-de-siècle* society whose decay and debased spirit Wilde conjures up through skilful stage directions and dialogue lines.

Mrs Cheveley represents another key item in Wilde's shattering of 'ideals' and society models. Apparently, she seems to be the traditional fallen woman drawn from popular drama, constituting a powerful alter ego to Lady Chiltern's morality. The audience perceive her as a vicious creature whose only scope is the ruin of Sir Robert's marriage and her personal satisfaction. Yet, Wilde provides her with clever *insouciance* and a speech of witty lines that stand up against all the male characters in the play:

SIR ROBERT: You think science cannot grapple with the problem of women?
 MRS CHEVELEY: Science can never grapple with the irrational. That is why it has no future before it, in this world.
 SIR ROBERT: And women represent the irrational.
 MRS CHEVELEY: Well-dressed women do⁶⁹.
 LORD GORING: I am glad you have called. I am going to give you some good advice.
 MRS CHEVELEY: Oh! Pray don't. One should never give a woman anything that she can't wear in the evening.
 LORD GORING: I see you are quite as wilful as you used to be.
 MRS CHEVELEY: Far more! I have greatly improved. I have had much more experience⁷⁰.

Wilde absorbs and overcomes the literary precursors of the character by describing her as a work of art «showing the influence of too many schools»⁷¹, suggesting a complicated literary descent, which

goes beyond the stock role of temptress and rebellious virago. She is reminiscent of Henry James's Mme Merle, the cunning woman who, in *The Portrait of A Lady*, organizes Isabel Archer's meeting with Gilbert Osmond. James provides Mme Merle with an apparent heartless, corrupt nature, and other features which Mrs Cheveley seems to share with her. Both women are outsiders, foreigners to the restricted world of British upper class, cultivated intellectuals, clever speakers and charming women with appealing self-assured tempers. They also had a dubious affair outside matrimony with gentlemen of debatable reputations: Mme Merle was seduced by Osmond with whom she had a child, and Mrs Cheveley was the lover of Baron Arnheim, a financial and political speculator. Although Mme Merle and Mrs Cheveley's attitudes and former *liaisons* may be similar, their destinies culminate in different outcomes: while Mme Merle is disgraced by Osmond who prevents her from revealing her real identity to her daughter Pansy, and he constantly exercises a despotic influence over her, Mrs Cheveley prospers upon the economic benefits of a fruitful union and retains her independence. Mme Merle will always wear black dresses to confirm her status as an alien *fallen woman*, while Wilde has Mrs Cheveley wear red and sophisticated dresses⁷².

Mrs Cheveley testifies the polymorphic nature of literary creation by upholding the constructedness of every attitude, her own included. In her careful construction of poses she is also reminiscent of Congreve's Lady Wishfort who, in *Act IV* of *The Way of the World*, when preparing to see Sir Rowland, tries a wide range of poses to impress him at the moment of reception:

Well, and how shall I receive him? In what figure shall I give his Heart the first Impression? There is a great deal in the first Impression. Shall I sit? --- No I won't sit --- I'll walk --- aye I'll walk from the door upon his entrance; and then turn full upon him --- No, that will be too sudden. I'll lie --- aye, I'll lie down --- I'll receive him in my little dressing Room, there's a Couch --- Yes, yes, I'll give the first Impression on a Couch -- I won't lie neither but loll and lean upon one Elbow; with one Foot a little dangling off, Jogging in a thoughtful way -- Yes -- and then as soon as he appears, start, ay, start and be surpriz'd, and rise to meet him in a pretty disorder -- Yes -- O, nothing is more alluring than Levee from a Couch in some Confusion --- It shows the Foot to

advantage, and furnishes with Blushes, and re-composing
Airs beyond Comparison⁷³.

Lady Wishfort seems to be aware, like Mrs Cheveley, that every pose is an artful construction and a conscious product of elaboration. Nothing can be quite so natural as artifice; thus, when asked if she is a pessimist or an optimist she replies:

MRS CHEVELEY: Oh, I'm neither. Optimism begins in a broad grin, and Pessimism ends with blue spectacles. Besides, they are both of them merely poses.

SIR ROBERT: You prefer to be natural?

MRS CHEVELEY: Sometimes. But it is such a very difficult pose to keep up⁷⁴.

Mrs Cheveley seems to imply the *truthfulness of artificial fictionality*, embodying what Wilde stated in his theoretical essays. By rejecting the hypocritical statements on the self-righteousness of Victorian culture, she satisfactorily attacks the very pillars on which that society was founded; in doing this, she rejects morality as pointless:

MRS CHEVELEY: Do you know, Gertrude, I don't mind your talking morality a bit. Morality is simply the attitude we adopt towards people whom we personally dislike. You dislike me. I am quite aware of that. And I have always detested you⁷⁵.

Wilde reworks the models that compound Mrs Cheveley, and intersects them dialogically. He elaborates a palimpsest of voices only to go beyond his predecessors, interrupting and colliding the uniformity of the texture with a panoply of themes that inform his social critique. Wilde might have used Mrs Cheveley as a wicked counterpart to Englishness, and a threat to mores, even due to her status as an Austrian outsider, but he granted this character elegance, grace and a worldly wisdom that no other character on stage has. She moves in European rather than British society circles and she does not suffer from scandal or exposure. Actually, she seems immune to them, as she occupies a «rather high position in society» since his last lover left her «the greater portion of his immense fortune»⁷⁶. Her dynamic and active temperament is strongly opposed to other fixed and immutable female characters, and her very personality

discloses the feebleness of Victorian idealized standards and the backwardness they revealed.

As in *Lady Windermere's Fan*, in this play Wilde presents a parallel to the fallen woman, a supposedly pure and virtuous female character. Lady Chiltern is Mrs Cheveley's opposite representation of the ideal Victorian *angel in the house*, who shuns at the suggestion about her husband's tainted past:

You sold a Cabinet secret for money! You began your life with fraud! You built up your career on dishonour! Oh, tell me it's not true! Lie to me! Lie to me! Tell me it is not true⁷⁷.

Her purity and 'divinity' recall Dickens' Agnes Wickfield and the heroine of Coventry Patmore's poem, Honoria, who are supposed to redeem men with their qualities and sensibility. Just like them, Lady Chiltern poses as a passive, immobile figure, unreal in her imperturbable representation of Victorian codes:

SIR ROBERT: She does not know what weakness or temptation is. I am of clay like other men. She stands apart as good women do – pitiless in her perfection – cold and stern and without mercy⁷⁸.

These models penetrate into the play to inform the language and style of the character: as her literary equivalents, Lady Chiltern demands an equal flawless perfection and pure behaviour from her husband, her quotes are imbued with the puritanical intransigence of the protagonists of contemporary plays by Sidney Grundy, such as *The Case of Rebellious Susan*, and Henry Arthur Jones's *Husband and Wife*, as when she says «one's past is what one is. It is the only way by which people should be judged»⁷⁹ and again «Robert must be above reproach. He is not like other men. He cannot afford to do what other men do»⁸⁰. Wilde also intersperses the texture of her character with extracts from a heated journalistic debate about the status of Victorian marriage. Treaties like Harry B. Marshall's *Ideal Husband. Papers on the Qualities in a Man which Conduce to Happiness in Married Life* or Annie Besant's *Marriage As It Was, As It Is, As It Should Be*, discussed about the redefinition of marriage and proposed a superior sense of virtue for men, in the form of conduct books for newly wedded couples.

With these texts in mind, Wilde shatters the concept of the ideal woman by reforming Lady Chiltern's principles, challenging the demand of perfection in women in Victorian times, focusing the attention on the need for a relaxation of morals⁸¹, or an utter demolition of them. Through the rewriting of the model of the *perfect woman*, Wilde challenges the system of values she represents and the language of the superior moral heroes that populate Victorian novels⁸². Her unbreakable façade is disrupted and the character is shown for what it really is, an interested, economically dependent servant of the convention-ridden Victorian world. Sir Robert refuses to give up his role and does not turn into an ideal man, a figure as false as that of the angelic woman, and equally inexistent:

MABEL CHILTERN: An ideal husband! Oh, I don't think I should like that. It sound like something of the next world⁸³.

Wilde fostered a deconstruction of the idealized man, along with a fragmentation of the monumental literary tradition of nineteenth-century England which supported it:

SIR ROBERT CHILTERN: There was your mistake. There was your error. The error all women commit. Why can't you women love us, faults and all? Why do you place us on monstrous pedestals? We have all feet of clay, women as well as men⁸⁴.

In this play Wilde also reverts the role of the dandy, Lord Goring. In his two earlier comedies, the dandy was a charming and dangerous rebel: Lord Darlington in *Lady Windermere's Fan* nearly succeeds in breaking up a marriage, while Lord Illingworth in *A Woman of No Importance* is a cynical rake. Both of them, however, act as a transgressive linguistic and philosophic counterpart to Victorian prose and theology, as it has already been noted. However, in *An Ideal Husband*, Lord Goring does not keep his initial irreverent attitude – which he shared with his fellow dandies – but changes his tone and style as we proceed through the text. While still retaining his vigorous personality, he is made the spokesman of the Wildean supreme theory of love, a transformation of the character from an ambiguous villain to a positive figure:

All I do know is that life cannot be understood without much charity, cannot be lived without much charity. It is love, and not German philosophy, that is the true explanation of this world, whatever may be the explanation of the next. And if are ever in trouble, Lady Chiltern, trust me absolutely, and I will help you in every way I can⁸⁵.

The role of the Wildean dandy is rescued from marginality and made central to the play. The literary status of his feminine counterpart, Mabel Chiltern, is also enhanced and conferred a pivotal importance. Her singular temperament denies the conventional stereotypes of *fallen woman* or *angel in the house* in being directly reminiscent of Congreve's Millamant, in *The Way of The World*. For instance, Mabel's independent behaviour reminds the reader of Millamant who says: «I shan't endure to be reprimanded, nor instructed; «'tis so dull to act always by Advice, and so tedious to be told of one's Faults – I can't bear it»⁸⁶ and, later in the play, clearly expressing her views upon her marriage with Mirabell:

Ay as Wife, Spouse, My dear, Joy, Jewel, Love, Sweet heart and the rest of that Nauseus Cant, in which Men and their Wives are fulsomely familiar, --- I shall never bear that, -- - Good Mirabell don't let us be familiar or fond, nor kiss before folks, like my Lady Fadler and Sir. Francis: Nor goe to Hide Park together the first Sunday in a new Chariot, to provoke Eyes and Whispers; And then never to be seen there together again; as if we were proud of one another the first Week, and asham'd of one another for ever After. Let us never Visit together, not goe to a Play together, But let us be very strange and well bred: let us be as strange as if we had been married a great while; and as well bred as if we were not marri'd at all⁸⁷.

Whereas Millamant does not wish to be seen with her *fiancé* in a crowd, Mabel longs for attention and a proper manner of proposing to her:

Well, Tommy has proposed to me again. Tommy really does nothing but propose me. He proposed to me last night in the music-room, when I was quite unprotected, as there was an elaborate trio going on. I didn't dare to make the smallest repartee, I need hardly tell you. If I had, it would have

stopped the music at once. Musical people are so absurdly unreasonable. They always want one to be perfectly dumb at the very moment when one is longing to be absolutely deaf. Then he proposed to me in a broad daylight this morning, in front of that dreadful statue of Achilles. Really, the things that go on in front of that work of art are quite appalling. The police should interfere. At luncheon I saw by the glare in his eyes that he was going to propose again, and I just managed to check him in time by assuring him that I was bymetallist. Fortunately I don't know what bymetallism means. And I don't believe anybody else does either. But the observation crushed Tommy for ten minutes. He looked quite shocked. And then Tommy is so annoying in the way he proposes. If he proposed at the top of his voice, I should not mind so much. That might produce some effect on the public. But he does it in a horrid confidential way. When Tommy wants to be romantic he talks to one just like a doctor. I am very fond of Tommy, but his methods of proposing are quite out of date. I wish, Gertrude, you would speak to him, and tell him that once a week is quite often enough to propose to anyone, and that it should always be done in a manner that attracts some attention⁸⁸.

Wilde dilutes a deep inheritance into the creation of this character. His intertextual agglutination traces back to Congreve and then moves on to encapsulate all the *coquettes* and female characters of English and French comedy of manners. Their elegant rhythms merge into Mabel's witty style, unveiling a disenchanting counterpart to the morbid and idealistic excesses of the prose of other characters. She mingles farce, sentimental and romantic lines with irony and sarcasm in a hybrid pastiche. Through her language – rather than her action which is relegated to a secondary position – Wilde frees her identity from the restrictive role of the Victorian innocent girl. Her speech, as much as Mrs Cheveley's, emerge as powerful, robust, poetic and cogently revolutionary.

Note

¹T. Eagleton, *Saint Oscar and Other Plays*, Blackwell, Oxford 1997, p. 3. The mixing of life and work and the paradoxical relationship between nature and art are specific traits which tend towards parody in Wilde's macrotext, and form a 'natural' link to postmodern literary critics, as Eagleton suggests in his *Heathcliff and the Great Hunger. Studies in Irish Culture*, Verso, London 1995.

² «Setting aside the prose and poetry of the Greek and Latin authors, the only writers who have influenced me are Keats, Flaubert, and Walter Pater; and before I came across them I had already gone more than half-way to meet them», in O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, introduced by P. Ackroyd, Penguin, London 1985, p. xii. And also: «Nobody else's work gives me any suggestion. It is only by entire isolation from everything that one can do any work. Idleness gives one the mood in which to write, isolation the conditions.», in B. Belford, *Oscar Wilde. A Certain Genius*, Random, New York 2000, p. 86.

³ K. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, p. 4.

⁴ S. Walderp, *The Uses and Misuses of Oscar Wilde*, in J. Kucich, D. F. Sadoff (eds.), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000, p. 62.

⁵ «[Wilde] anticipates postmodernism to the extent that it suggests a culture of the surface and of difference, it also anticipates modernism in being not just hostile to but intently concerned with its opposite, the culture of depth and exclusive integration», J. Dollimore, *Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide*, in R. Gagnier (ed.), *Critical Essays on Oscar Wilde*, Macmillan, New York 1991, p. 62.

⁶ R. A. Cave, *Wilde's Plays: Some Lines of Influence*, in P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 235-36.

⁷ P. Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press, Stanford, California 1996, p. 17.

⁸ «The staple fare of the early Victorian theatre was spectacle, and spectacle, whether in the form of melodrama, opera, ballet, extravaganza, pantomime, or Shakespearian pageant, demanded a far more elaborate style of staging than the Georgian theatre had afforded [...]», G. Rowell, *The Victorian Theatre 1792-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, p. 15.

⁹ E. Sos, *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Clarendon, Oxford 1996, p. 26.

¹⁰ R. Gagnier, *Oscar Wilde and the Victorian Public. Idylls of the Marketplace*, Stanford University Press, Stanford 1986, p. 105.

¹¹ Pater's *Renaissance* – which Wilde read at Magdalene College in 1874 – was later defined in *De Profundis* as «that book which has had such a strange influence over my life», O. Wilde, *The Soul of Man, De Profundis, The Ballad of Reading Goal*, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 102. Pater's love of «art for art's sake» – quoted in the conclusion of his short essay – reacted against Ruskin's theory of art, which had the highest respect among the enlightened, and in which all considerations tended towards the fulfilment of a principle of morality ruling the universe. Pater suggests a perception of the object of criticism through a subjective filter, deprived of moral attachments, where form and language are to overcome meaning and, ultimately, shape it. Wilde interacted with Pater's ideas suggesting that the real aim of criticism is to see the object without any realist implication, as a prism, a conflation rather than a unity.

¹² R. Ellmann, *The Artist As Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, University of Chicago Press, Chicago 1982, p. 305.

¹³ Ivi, p. 306.

¹⁴ Ivi, pp. 313-14.

¹⁵ Ivi, p. xii.

¹⁶ M. Holland, *Biography and The Art of Lying*, in P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, cit., p. 136.

¹⁷ C. Ryskamp, *Wilde and the Nineties*, Princeton University Library, Princeton 1966, p. 29.

¹⁸ M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001, p. 4.

¹⁹ See J. Bratton, *The Music Hall*, in K. Powell (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

²⁰ D. Mullin, *Victorian Plays. A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901*, Greenwood, London 1987, p. xvi.

²¹ N. Auerbach, *Before The Curtain*, in K. Powell (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, cit., p. 3.

²² G. Rowell (ed.), *Nineteenth Century Plays*, Oxford University Press, London 1953, p. v.

²³ G. Rowell, *The Victorian Theatre 1792-1914*, cit., p. 2.

²⁴ The critical objections were mostly centred upon his ‘imitation’ of other authors: «on occasion he was accused of plagiarism – a more strongly pejorative term for ‘imitation’ – most notably by Whistler. The whole question of borrowed images and ideas haunted Wilde who, on more than one occasion publicly defended himself. Privately he once said facetiously to Max Beerbohm: “Of Course I plagiarize. It is the privilege of the appreciative man”. However, the alchemy involved in the creative process was suggested by Arthur Symons who, with irony and insight, wrote in a review of Wilde’s *Intentions*: “At his best, to our thinking, when he is most himself – an artist in epigram – he can be admirable even when his eloquence reminds us of the eloquent writing by others. He is conscious of the charm of graceful echoes, and is always original in his quotations”, also, in an interview with Gilbert Burgess, Wilde forcefully denies having been influenced by other authors and reacts against the critic’s superficial interpretation: «For the criticism of such a complex mode of art as drama the highest culture is necessary. No one can criticize drama who is not capable of receiving impressions from other arts also», all quoted in K. Beckson (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge, London 1970, pp. 96, 134.

²⁵ A manual for young playwrights, which appeared at the beginning of the 1890s, advised against lack of clarity in contemporary drama: «If the details of the story are not clear to the dramatist, it is unlikely that they will be so to his audience, which is a mixed one – for “spectators of the common class can hardly comprehend what they see and hear unless they are hemmed in and guided to the sense at every turn”. All this will show the necessity of a clear scenario. Deficiency in this respect, and taking things too much for granted, will also radically affect the characterization or naturalness in motive of the persons in the drama», F. Archer, *How to Write a Good Play*, Sampson Low, Marston & Co., London 1892, p. 98.

²⁶ «Various kinds of music theatre, including opera, were part of Wilde’s inheritance [...] Melodrama began as music theatre: the stage directions of the earlier, more primitive melodramas called for more or less continuous music [...] the well-made society melodrama dropped the music but kept the highly accented style which had gone with it [...] the spectacular theatre too, with its *tableaux* and atmospheric scenic effects, was part of Wilde’s inheritance. On all this he drew, to

create for a 'modern' theatre, a mode of expression as personal as the lyric or the sonnet», K. Worth, *Oscar Wilde*, Macmillan, London 1983, p. 22.

²⁷ R. Gagnier, *Oscar Wilde and the Victorian Public. Idylls of the Marketplace*, cit., p. 19.

²⁸ A. Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, Clarke Doble & Brendon, London 1977, p. 123.

²⁹ Ivi, p. 158.

³⁰ R. Gordon, *Wilde's 'Plays of Modern Life' on the Contemporary British Stage*, in G. C. Sandulescu (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Colin Smythe, Princess Grace Irish Library vol. 8 Gerrards Cross 1994, p. 158.

³¹ R. Ellmann, *Romantic Pantomime in Oscar Wilde*, in "Partisan Review", 30, 1963, pp. 342-43.

³² See I. Gregor, *Comedy and Oscar Wilde*, in "The Sewanee Review", 74, 1, 1966, p. 515.

³³ Quot. in K. Beckson (ed.), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge, London 1970.

³⁴ E. Sos, *Revising Wilde. Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, cit., p. 59.

³⁵ E. H. Mikhail, *The French Influences on Oscar Wilde's Comedies*, in "Revue de littérature comparée", 42, 2, 1968, p. 221.

³⁶ The *well-made* play presented a rigorous plot structure: a starting situation with immediate crisis and various misunderstandings and troubles between the characters, culminating in a happy ending. The *well-made* play collocates also several *scènes-à-faire*, or set scenes, to create suspense and unravel to plot's windings. This codified form of play, increasingly popular in England when Wilde performed his first comedy, presents a very artificial plot, often lacking in naturalism or fluidity, where characters move according to determined patterns of repetition. For further reference, see P. Bertinetti, *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, Torino 1992.

³⁷ E. H. Mikhail, *The French Influences on Oscar Wilde's Comedies*, in "Revue de littérature comparée", 42, 2, 1968, p. 221.

³⁸ H. James, quot. in K. Worth, *Oscar Wilde*, cit., p. 16.

³⁹ E. H. Mikhail, *The French Influences on Oscar Wilde's Comedies*, in "Revue de littérature comparée", 42, 2, 1968, p. 224.

⁴⁰ K. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, cit., p. 16.

⁴¹ See M. Peckham, *What Did Lady Windermere Learn?*, in "College English", 18, 1, 1956, pp. 12-13.

⁴² O. Wilde, *Lady Windermere's Fan*, in *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, HarperCollins, Glasgow 2003, p. 432.

⁴³ Ivi, p. 450.

⁴⁴ A. W. Pinero, *The Second Mrs Tanqueray*, in *Late Victorian Plays*, cit., p. 77.

⁴⁵ Ivi, p. 77.

⁴⁶ O. Wilde, *Lady Windermere's Fan*, cit., p. 459.

⁴⁷ Ivi, p. 460.

⁴⁸ Ivi, p. 463.

⁴⁹ K. Worth, *Oscar Wilde*, cit., p. 97.

⁵⁰ Ivi, p. 437.

⁵¹ R. A. Cave, *Wilde's Plays: Some Lines of Influence*, in P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, cit., p. 228.

⁵² O. Wilde, *Lady Windermere's Fan*, cit., p. 444.

⁵³ A. Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, cit., p. 108.

⁵⁴ «[The play] attacks both *folly* and *vice*. The folly appears in the persons of Witwoud and Petulant. The vice shows in the contrast between a pair of adulterers (Mirabell and Mrs Fainall) on the way to reformation and a pair of adulterers (Fainall and Mrs Marwood) on the way to further degradation. The four standard Restoration types in the play, the rake (Mirabell), the cast mistress (Marwood), the adulteress (Mrs Fainall), and the cuckold (Fainall), are not treated as even in Congreve's earlier plays, with amused tolerance», N. Holland, *The First Modern Comedies*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1959, p. 192.

⁵⁵ Ivi, p. 175.

⁵⁶ Bachtinian *stylistisation* refers to a self-conscious recreation of the style and language of the literary works of the past. This practise does not tend towards a derivative ventriloquism, or a useless 'parrotting' of more illustrious poets, but it reactivates codes and modes with an ironic displacement. The dialogic and polyphonic convergence – or cross-fertilization – operates through the language a distortion of the original, while it expects the reader to be able to recreate the reality from whence it departed, disclosing an intertextual link to its primary models. This complex textual operation incorporates: «another speech in another's language, serving to express authorial intentions but in a refracted way. Such speech constitutes a special type of *double-voiced discourse*. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author. In such discourse there are two voices, two meanings and two expressions. And all the while these two voices are dialogically interrelated, they – as it were – know about each other (just as two exchanges in a dialogue know of each other and are structured in this mutual knowledge of each other); it is as if they actually hold a conversation with each other. Double-voiced discourse is always internally dialogised. Examples of this would be comic, ironic or parodic discourse, the refracting discourse of a narrator, refracting discourse in the language of a character and finally the discourse of a whole incorporated genre – all these discourses are double – voiced and internally dialogised. A potential dialogue is embedded in them, one as yet unfolded, a concentrated dialogue of two voices, two world views, two languages», M. M. Bachtin, *Discourse in the Novel*, in M. Holquist (ed.) *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin 1981, pp. 324-25.

⁵⁷ O. Wilde, *Lady Windermere's Fan*, cit., p. 452.

⁵⁸ Ivi, p. 451.

⁵⁹ See O. Wilde, *Aforismi*, scelta, traduzione e introduzione di A. R. Falzon, Oscar Mondadori, Milano 1986.

⁶⁰ M. Billi, *Parody of Models in the Comedies of Oscar Wilde*, in G. Franci, G. Silvani (eds.), *The Importance of Being Misunderstood: Homage to Oscar Wilde*, Patron, Bologna 2003, p. 198.

⁶¹ M. Gelven, *Truth and the Comedic Art*, State University of New York Press, New York 2000, pp. 36-37.

⁶² «Not unexpectedly, despite the fact that the critics charged him with having stolen his adventures from Augier and his tirades from Dumas Fils, they did not

comment on those elements of the play which were individual to Wilde, notably the political background which he treated in an ironical, cynical way which was quite unique for that period. It is arguably the most serious of Wilde's social comedies, not because of its exploitation of the woman with a past, but because of its political overtones», A. Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, cit., p. 144.

⁶³ Ivi, p. 540.

⁶⁴ O. Wilde, *An Ideal Husband*, in *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, cit., p. 515.

⁶⁵ Ivi, p. 518.

⁶⁶ Ivi, p. 537.

⁶⁷ Ivi, p. 513.

⁶⁸ Ivi, p. 516.

⁶⁹ Ivi, p. 520.

⁷⁰ Ivi, p. 563.

⁷¹ Ivi, p. 517.

⁷² Ivi, p. 540.

⁷³ W. Congreve, *The Complete Plays of William Congreve*, University of Chicago Press, Chicago and London 1967, p. 445.

⁷⁴ Ivi, p. 519.

⁷⁵ Ivi, p. 551.

⁷⁶ Ivi, p. 560.

⁷⁷ Ivi, p. 552.

⁷⁸ Ivi, p. 559.

⁷⁹ Ivi, p. 532.

⁸⁰ Ivi, p. 542.

⁸¹ See K. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, cit., p. 106.

⁸² In her *Introduction to Oscar Wilde Complete Shorter Fiction*, Isobel Murray detects the same parodic subversion in *Lord Arthur Savile's Crime* where the protagonist «makes the ritual despairing gesture of the Victorian hero, parodying the end of Tennyson's *Maud*: "there is always some was in which a man may die"», *Oscar Wilde. Complete Shorter Fiction*, Clarendon, Oxford 1995, p. 7.

⁸³ O. Wilde, *An Ideal Husband*, cit., p. 582.

⁸⁴ Ivi, p. 552.

⁸⁵ Ivi, p. 543.

⁸⁶ W. Congreve, *The Complete Plays of William Congreve*, cit., p. 422.

⁸⁷ Ivi, p. 450.

⁸⁸ O. Wilde, *An Ideal Husband*, cit., p. 545.

Bibliografia

- Wilde, O., (*The Picture of Dorian Gray*, Penguin, London 1985.
 —, (*The Plays of Oscar Wilde*, Random House, New York 1988.
 —, (*The Soul of Man, De Profundis, The Ballad of Reading Goal*, Oxford University Press, Oxford 1990.
 —, *Complete Shorter Fiction*, Oxford University Press, Oxford 1998.
 —, *Complete Works of Oscar Wilde*, HarperCollins, Glasgow 2003.
- Archer, F., *How To Write A Good Play*, Sampson Low, Marston & Co., London 1892.
- Bachtin, M. M., *Discourse in the Novel*, in M. Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination. Four Essays*, University of Texas Press, Austin 1981.
- Beckson, K., *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, Routledge, London 1970.
- Belford, B., *Oscar Wilde. A Certain Genius*, Random, New York 2000.
- Bertinetti, P., *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, Torino 1992.
- Billi, M., *Parody of Models in the Comedies of Oscar Wilde*, in G. Franci, G. Silvani (eds.), *The Importance of Being Misunderstood: Homage to Oscar Wilde*, Pàtron, Bologna 2003, pp. 191-200.
- Bird, A., *The Plays of Oscar Wilde*, Clarke Doble & Brendon, London 1977.
- Bloom, H., *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Oxford 1973.
- Carlson, M., *The Haunted Stage. The Theatre As Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.
- Congreve, W., *The Complete Plays of William Congreve*, University of Chicago Press, Chicago and London 1967.
- Eagleton, T., *Saint Oscar and Other Plays*, Blackwell, London 1997.

- Ellmann, R., *The Artist As Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, University of Chicago Press, Chicago 1982.
- , *Romantic Pantomime in Oscar Wilde*, in “Partisan Review”, 1963, pp. 342-55.
- Eltis, S., *Revising Wilde. Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Clarendon, Oxford 1996.
- Ericksen, D. H., *Oscar Wilde*, Twayne, Boston 1977.
- Filon, A., *The English Stage: Being an Account of the Victorian Drama*, Kennikat, Port Washington 1970.
- Foster, R., *Wilde As Parodist: A Second Look at The Importance of Being Earnest*, in “College English”, 18, 1, 1956, pp. 18-23.
- Gagnier, R., *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public*, Stanford University Press, Stanford, California 1986.
- Gelven, M., *Truth and the Comedic Art*, State University of New York Press, New York 2000.
- Gregor, I., *Comedy and Oscar Wilde*, in “Sewanee Review”, 74, 1, 1966, pp. 501-21.
- Holland, N. N., *The First Modern comedies: The Significance of Etherege, Wycherley and Congreve*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1959.
- Hudson, L., *The English Stage 1850-1950*, Harrap, London 1951.
- Keane, R. N. (ed.), *Oscar Wilde: The Man, His Writings and His World*, AMS, New York 2003.
- Meisel, M., *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- Mikhail, E. H., *The French Influences on Oscar Wilde's Comedies*, in “Revue de littérature comparée”, 42, 2, 1968, pp. 220-33.
- Morse, P., *What did Lady Windermere Learn?*, in “College English”, 18, 1, 1956, pp. 12-14.
- Mullin, D., *Victorian Plays: A Record of Significant Productions on the London Stage, 1837-1901*, Greenwood, New York and London 1987.

- Nasaar, C. S., *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*, Yale University Press, New Haven 1974.
- Nelson, W. W., *Oscar Wilde and the Dramatic Critics: A Study in Victorian Theatre*, Bloms, Lund 1989.
- Nicoll, A., *Late Nineteenth Century Drama 1850-1900*, Cambridge University Press, Cambridge 1949.
- Powell, K. (ed.), *The Cambridge Companion to Victorian and Edwardian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- , *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Raby, P. (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Rowell, G., *Nineteenth Century Plays*, Oxford University Press, London 1953.
- , *Late Victorian Plays 1890-1914*, Oxford University Press, London 1968.
- , *The Victorian Theatre 1792-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1978.
- Ryskamp, C. (ed.), *Wilde and the Nineties*, Princeton University Press, Princeton 1966.
- Sandulescu, G. C. (ed.), *Rediscovering Oscar Wilde*, Princess Grace Irish Library: 8, Gerrards Cross 1994.
- Schwartz, S., *The Influence of Dumas Fils on Oscar Wilde*, in “French Review”, 7, 1, 1933, pp. 5-25.
- Shewan, R., *Oscar Wilde: Art and Egotism*, Macmillan, London 1977.
- Sinfield, A., *Out On Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven and London 1999.
- Sheridan R. B., *The School For Scandal*, A & C Black, London 1979.
- Stokes, J., *Resistible Theatres: Entreprise and Experiment in the Late Nineteenth Century*, Elek, London 1972.
- , *Oscar Wilde*, Longman, London 1978.
- Vordtriede, W., *A Dramatic Device in Faust and The Importance of Being Earnest*, in “Modern Language Notes”, 70, 8, 1955, pp. 584-585.

Woodcock, G., *The Paradox of Oscar Wilde*, Macmillan, New York 1950.

Woodfield, J., *English Theatre in Transition 1881-1914*, Croom Helm, London 1984.

Worth, K., *Oscar Wilde*, Macmillan, London 1983.

Petrarca in Hiberno-English: i sonetti tradotti da J. M. Synge

VALENTINA MILLI

I have never heard talk so simple and so
attractive as the talk of these people.
J. M. Synge

1

Gaelico/Hiberno-English

Se la produzione poetica di John Millington Synge è stata trascurata¹, ancor più lo sono state le sue traduzioni, diciassette delle quali sono di sonetti petrarcheschi. Ciò non è solo dovuto alla diffusa inclinazione della critica a dedicare meno attenzioni alla traduzione rispetto alla produzione ‘originale’, ma anche a quella dell’autore stesso che espresse i propri dubbi riguardo al valore letterario di *Poems and Translations* (1909): «I do not feel very sure of them; yet enough of myself has gone into them to make me feel sorry to destroy them, and I feel at times it would be better to print them while I am alive, than to leave them after me to go to God knows where»².

L’idea di pubblicare una raccolta delle proprie poesie e traduzioni nacque tardivamente, quando Synge era già un affermato drammaturgo e direttore dell’Abbey Theatre, e fu realizzata postuma, appena quindici giorni dopo la sua morte, avvenuta il 24 marzo del 1909. Fino ad allora la produzione in versi aveva costituito per Synge un’attività privata, sembra infatti che non avesse mai preso seriamente in considerazione la possibilità di pubblicare né la raccolta giovanile intitolata *Vita Vecchia*³ né le poesie che aveva continuato a scrivere per la fidanzata Molly Allgood e ad allegare alle lettere quotidiane a lei indirizzate. Secondo quanto riporta Robin Skelton, sarebbe stata proprio Molly nel 1907 a incoraggiarne la pubblicazione⁴.



Probabilmente anche il peculiare contesto storico in cui si inserì l'uscita di queste traduzioni contribuì a sminuirne il valore. In Irlanda il primo decennio del Novecento fu infatti caratterizzato da una vivacissima attività traduttiva. Tuttavia le traduzioni dall'italiano e dalle altre lingue continentali mal si adattavano alla causa nazionalista, poiché l'impegno dei traduttori della Gaelic League⁵ era rivolto verso la lingua gaelica, ritenuta l'unica degna di veicolare la *Irishness*. Preferenza assoluta veniva riservata alla traduzione dal gaelico verso l'inglese o viceversa, con il preciso scopo di divulgare l'antica letteratura celtica o di esercitarsi nella produzione di nuova letteratura nell'antica lingua.

Poiché questa intensa attività culturale – nota come Revival celtico – era caratterizzata dal forte impegno politico di chi vi partecipava, il limitato interesse per le traduzioni in Hiberno-English⁶ di un poeta italiano del Trecento potrebbe essere attribuito alla loro apparente estraneità al discorso nazionalista. Ma, certe posizioni dei membri della Gaelic League risultavano poco attente ai fenomeni culturali che tipicamente accompagnano e coadiuvano la ricerca di dignità letteraria delle nazioni, fenomeni di cui Synge, invece, sembrava essere consapevole. La traduzione e l'imitazione dei classici costituiscono dei processi vitali nei momenti di definizione dell'identità nazionale, perché la rielaborazione dei grandi autori del passato aiuta il consolidamento della lingua e della cultura locali. Tradurre i modelli letterari internazionali, come sottolinea Michael Cronin nel suo illuminante *Translating Ireland*⁷, equivale infatti a dimostrare che la lingua indigena è capace di riprodurre le espressioni poetiche più elevate e che la cultura contemporanea è in grado di assimilare quella del passato.

La linearità di questi processi sembra venire meno proprio in contesti in decolonizzazione probabilmente a causa di un'ambiguità di base: qual è la lingua della nazione? Inoltre risulta difficile tentare di abbandonare la lingua del colonizzatore se questa costituisce un potente mezzo per poter avere voce a livello internazionale e di recuperare la lingua indigena allorché la maggioranza della popolazione ha cessato di utilizzarla come prima lingua? Gli esponenti della League si opposero in modo molto deciso all'uso della lingua del colonizzatore, ritenendo che una letteratura nazionale scritta in inglese fosse una contraddizione in termini. L'esaltazione della letteratura in gaelico come l'unica in grado di esprimere fedelmente lo spirito nazionale si stava allora trasformando in un tentativo di cancellare tre secoli di bilinguismo. Per Eoin MacNeill, co-fondatore

dell'organizzazione, l'uso del dialetto «depriv[es] the Irish language of her sole right to express the innermost Irish mind and invest[s] the Anglo-Irish language with a literary dignity it has never hitherto possessed»⁸. MacNeill fu uno tra i più radicali sostenitori della League e giunse perfino a condannare le traduzioni di materiale gaelico alle quali molti suoi colleghi stavano lavorando in quel periodo. La sua reazione alla traduzione dell'antica saga di Cuchulain da parte di Lady Augusta Gregory (1852-1932) fu categorica: «reading translations exposes to the danger of looking at things from the English standpoint»⁹.

Ironicamente, però, il primo importante esempio di impiego del dialetto in ambito letterario fu offerto proprio dall'altro fondatore della Gaelic League: Douglas Hyde. Questi, infatti, oltre a essere curatore di fortunatissime raccolte di materiale folclorico in lingua originale¹⁰, era anche un capace traduttore impegnato a divulgare i testi della tradizione tra i lettori che non conoscevano il gaelico. Nel 1892, diede alle stampe *The Love Songs of Connacht*, una raccolta nella quale di ogni canzone in gaelico forniva due traduzioni: una in versi e una in prosa. Le versioni in prosa avevano una mera funzione didattica, in quanto erano state concepite per agevolare la comprensione degli studenti di gaelico meno esperti e, al contrario di quelle in versi, non avevano alcuna pretesa letteraria. Queste traduzioni letterali, scritte in una lingua semplice, che non rispettavano né lo schema metrico, né la musicalità dell'originale furono accolte con entusiasmo da William Butler Yeats (1865-1939). Volendo esprimersi nel modo più chiaro possibile e traducendo parola per parola dal gaelico, Hyde aveva infatti utilizzato una forma molto vicina allo Hiberno-English, conferendogli involontariamente legittimità letteraria.

Yeats fu uno dei primi intellettuali del Celtic Revival a riconoscere la portata liberatoria della lingua parlata dalla «country people who remember too much Irish to talk like a newspaper»¹¹. La sua critica nei confronti di un uso sempre più appiattito e pseudo-giornalistico della letteratura in lingua inglese si affiancò all'esaltazione del dialetto che divenne simbolo della libertà di espressione e del distacco dall'inglese standard. Gli scrittori irlandesi sarebbero infatti stati più liberi dai cliché della lingua e avrebbero potuto così inventare neologismi prodotti da calchi sul gaelico, oppure creare dei ritmi originali modulati su quelli della sintassi gaelica. Il dialetto poteva costituire una risorsa inesplorata da rivalutare a fini artistici. Infatti, mentre l'inglese standard e il gaelico avevano già lustro letterario e presentavano delle forme codificate che le

rendevano parzialmente stereotipate, lo Hiberno-English, mancando completamente di modelli e di *topoi*, permetteva una maggiore libertà creativa.

Anche Synge si espresse in modo contrario all'uso 'di massa' del gaelico, specialmente da parte degli scrittori non madrelingua, perché ciò rischiava di privarlo della sua «unconscious beauty»¹². L'ironia dell'autore verso i risultati mediocri della nuova letteratura in gaelico divenne sempre più pungente e scrisse persino una lettera, pubblicata postuma, dall'eloquente titolo *Can We Go Back into Our Mother's Womb?*¹³ in cui attaccava piuttosto duramente il gaelico dei Leaguers definendolo «incoherent twaddle passed off as Irish»¹⁴. Secondo il drammaturgo questa lingua «incoerente» aveva poco in comune con la «magnificent language spoken by the peasantry»¹⁵, la musicalità della quale, forse proprio a causa della sua formazione di violinista¹⁶, lo aveva affascinato fin dal primo momento. Tale ammirazione è emblematicamente descritta nel brano di *The Aran Islands* (1907) in cui, appena giunto sull'isola di Aranmor, l'autore sente per la prima volta parlare il gaelico dagli autoctoni e, pur senza comprenderne il significato, riporta: «they spoke with a delicate exotic intonation that was full of charm, and told me with a sort of chant how they guide 'ladies and gintlemins' in the summer to all that is worth seeing in their neighbourhood»¹⁷. In seguito scrisse anche uno *script* per un'aspra satira contro i risibili e vani tentativi di ripristinare il gaelico nell'isola dal titolo altrettanto significativo: *Deaf Mutes for Ireland*¹⁸.

Prima di Synge già Lady Gregory aveva realizzato alcune interessanti traduzioni in Hiberno-English. Pur non avendo grandi competenze di gaelico e dovendosi avvalere di traduzioni precedenti, infatti, riuscì a portare a termine una sua versione del mito di Cuchulain – *Cuchulain of Muirtheinne* (1902)¹⁹ – che, oltre a consolidare un aspetto tipico del Revival quale l'esaltazione dei valorosi eroi guerrieri della tradizione celtica, costituì un modello fondamentale per la lingua in seguito utilizzata da Synge. L'autore stesso riconobbe la grande influenza del *kiltartanese*²⁰ di Lady Gregory sulla propria lingua in una lettera a lei indirizzata: «your Cuchulain is a part of my daily bread»²¹. Tra il 1906 e il 1908 l'Abbey Theatre produsse, tra l'altro, alcune commedie di Molière e di Goldoni²² tradotte in dialetto da Lady Gregory.

Accettare lo Hiberno-English come mezzo efficace per esprimere l'alterità identitaria corrispondeva a una posizione lucida e

attenta alla reale situazione linguistica del paese. Il numero di parlanti madrelingua stava subendo infatti un drastico e irreversibile calo: nel 1891 solo il 9,5% della popolazione era monoglotta²³. Il progetto di ripristinare il gaelico in tutta l'isola era ormai di impossibile attuazione giacché per la maggioranza degli irlandesi il gaelico era diventata una lingua straniera. Contrariamente a MacNeill, Synge era convinto del fatto che la *Irish mind* potesse essere rappresentata a pieno diritto dalla lingua inglese. La popolazione si era ormai impossessata del mezzo linguistico del colonizzatore ed era pronta a utilizzarlo per trasmettere agevolmente contenuti irlandesi: «the linguistic atmosphere of Ireland has become definitely English enough, for the first time, to allow work to be done in English that is perfectly Irish in essence»²⁴.

Prendere le difese del dialetto, forma espressiva nella quale almeno parte della cultura tradizionale sopravviveva attraverso le peculiarità linguistiche, poteva rappresentare un possibile compromesso in grado di proporre un discorso per la nazione che fosse «future-oriented»²⁵, al contrario di quello proposto dai Leaguers. Scegliere di esprimersi in Hiberno-English poteva infatti divenire una forma alternativa di resistenza alla lingua coloniale. Come indica Cronin, scrivere in dialetto era un modo per sovvertire l'imposizione dell'inglese britannico, stravolgendo le dinamiche coloniali perché corrispondeva a permettere a «the target language, the language of the coloniser, to be colonised in its turn by the language of the colonised»²⁶.

La connotazione ideologica delle scelte linguistiche di Synge è confermata dal valore che l'autore attribuisce alla poesia. Nella sua ottica, infatti:

it is the timber of poetry that wears most surely and there is no timber that has not strong roots among the clay and worms. [...] The strong things of life are needed in poetry also, to show that what is exalted, or tender, is not made by feeble blood. It may almost be said that before verse can be human again it must learn to be brutal²⁷.

La «brutalità» e la vitalità di una cultura 'in rinascita' potevano essere veicolate in modo efficace solo da una lingua parlata quotidianamente da una moltitudine di persone, una lingua cioè ancora in divenire come lo è il dialetto. Anche per Synge sostituire il gaelico – lingua che considerava naturalmente musicale – con l'inglese corrispondeva

a una sofferta rinuncia. Eppure, pur avendolo studiato approfonditamente²⁸ – e, secondo lo studioso bilingue Kiberd²⁹, l'autore aveva raggiunto una notevole competenza linguistica, soprattutto in confronto a molti suoi illustri contemporanei che, invece, scrivevano nell'idioma celtico – decise di non adottare questa lingua e di sfidare le critiche – talvolta violente – dei Leaguers.

2

Synge/Petrarca

La traduzione di Petrarca ha spesso rappresentato un esercizio per il raffinamento dello stile in cruciali momenti della storia delle lingue europee³⁰. Lingue ritenute prive di valore letterario, percepite talvolta come rudi e barbariche venivano ingentilite per divenire portatrici di contenuti alti, come dimostrano le opere di Wyatt, Surrey e Ronsard. Tradurre Petrarca corrispondeva a inventare una nuova lingua letteraria attraverso l'imitazione di un modello ritenuto formalmente ideale.

Synge iniziò a interessarsi a Petrarca durante un soggiorno a Roma nel 1896. L'acquisto di una copia del *Canzoniere* è riportato nella sua agenda alla data del cinque marzo di quell'anno: «Comprato le Rime di Petrarca (Ed. 1748) per due soldi»³¹. Sempre nel 1896, una volta tornato a Parigi, seguì almeno due corsi del Professor Émile Gebhart sul poeta italiano presso la Sorbona. Nella stessa agenda sono infatti indicate le date di quei seminari al primo e all'otto dicembre. Synge, come sua abitudine molto accurato nell'indicare nei propri taccuini le eterogenee letture quotidiane, riportava inoltre di essersi dedicato allo studio del *Canzoniere* per tutto il resto del mese di dicembre.

L'inizio del lavoro alle traduzioni petrarchesche risale però a venti anni dopo l'acquisto della copia del *Canzoniere*, quando le sue già precarie condizioni di salute si stavano aggravando³². Come riportato da Robin Skelton³³, questa tardiva decisione di tradurre Petrarca è probabilmente da attribuire alla particolare affinità tra il tema della morte di *In morte di Madonna Laura* – l'autore, infatti, tradusse solo sonetti compresi in questa sezione del *Canzoniere* – e lo stato d'animo di Synge nei suoi ultimi anni di vita. Tale scelta sarebbe legata al bisogno intimo dell'autore di trovare una voce poetica con cui instaurare un dialogo in un processo simile a quello

che nelle poesie giovanili lo aveva fatto identificare con altri poeti medievali quali Ronsard e Villon³⁴. Potremmo citare a tal proposito la brillante definizione di Renato Poggioli che vede nel traduttore un «personaggio in cerca d'autore»³⁵ perché ben si adatta alla rilevanza psicologica e intimistica delle tematiche contenute nei testi scelti da Synge³⁶.

È indubbio che in queste traduzioni la sensibilità del drammaturgo sembra imporsi come protagonista e sostituire quella di Petrarca. Piuttosto significativamente, molte delle tematiche dei sonetti scelti da Synge corrispondono ai contenuti delle sue poesie di venti anni prima³⁷. Del *Canzoniere*, infatti, oltre al tema della morte, anche quello amoroso lo toccava particolarmente da vicino, visto che non solo fin dalla gioventù aveva subito numerose delusioni sentimentali³⁸, ma si stava anche rendendo conto dell'imminente fine del tormentato e passionale rapporto con Molly Allgood con la quale il sogno condiviso di unirsi in matrimonio stava per svanire definitivamente a causa della malattia. Fare riferimento a un amore che sopravvive alla morte come quello di Francesco per Laura poteva rappresentare una sorta di consolazione per Synge che sperava di non essere dimenticato dopo la sua scomparsa.

La scelta di cimentarsi in queste traduzioni potrebbe anche essere ricondotta a una necessità di carattere strettamente pragmatico. Infatti, come è riportato nella corrispondenza con Molly³⁹, Synge voleva farle leggere il poeta rinascimentale, ma, poiché la donna non conosceva l'italiano come lui, era necessaria una traduzione in inglese. Tale intento potrebbe spiegare sia la scelta del registro linguistico familiare che la scelta della prosa in luogo della poesia⁴⁰. Mi pare che questa volontà di condivisione dei sonetti d'amore con la fidanzata – e, in particolare, l'operazione di traduzione e di semplificazione – possa avvicinare ulteriormente la figura di Synge a quelle dei rimatori medievali. Come spiegava Dante, i letterati del Medioevo avevano abbandonato il latino per usare il volgare con il preciso scopo di essere capiti dalle dame a cui dedicavano i loro componimenti: «E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini»⁴¹.

Secondo quanto indicato da Skelton⁴², in origine le traduzioni non erano intese per essere pubblicate, bensì erano state concepite come una sorta di esercizio stilistico propedeutico alla stesura di *Deirdre of the Sorrows* (1910, incompiuto), che probabilmente necessi-

tava di una preparazione linguistica particolare essendo il suo primo *play* di tono tragico che, inoltre, era ambientato nel Medioevo e non in epoca contemporanea come i precedenti: «It seems certain that they [the translations] were, at first, intended rather to act as a self discipline than as anything else»⁴³.

Concordo con Reed Way Dasenbrock⁴⁴ nell'asserire che le traduzioni dei sonetti non potevano essere semplicemente un esercizio di stile e che sarebbe più plausibile interpretarle come una conferma delle precedenti scelte stilistiche e linguistiche dell'autore. Il fatto che si collocino posteriormente alla sua affermazione come drammaturgo mi sembra da non sottovalutare non solo per i significati emotivi e biografici che ho evidenziato, ma anche per il valore del mezzo espressivo scelto. Avendo capito i limiti del *peasant drama* – forse anche in seguito ai feroci scontri provocati da *The Playboy of the Western World* (1907)⁴⁵ – Synge sembrerebbe infatti aver sentito l'urgenza di estendere l'uso della propria lingua letteraria a un altro genere, quello del poema in prosa.

Toni O'Brien Johnson⁴⁶ associa l'azione di Synge a quella dei poeti medievali che sceglievano il vernacolo per dimostrare la loro fiducia nella lingua indigena e popolare e il rifiuto della lingua imperiale. Credendo nel valore letterario di forme linguistiche fino a quel momento ritenute 'basse' avevano innalzato i volgari ad un uso 'monumentale'. La scelta rivoluzionaria di Synge e di una ristretta cerchia di suoi contemporanei fu di scegliere come forma alternativa alla lingua imperiale il dialetto creando la proporzione:

LATINO : VOLGARE = INGLESE : HIBERNO-ENGLISH

Rifiutando quella che avrebbero preferito i sostenitori della Gaelic League:

LATINO : VOLGARE = INGLESE : GAELICO

Già all'inizio del Novecento, il gaelico non godeva di buona salute perché era tenuto in vita da una ristretta minoranza di parlanti relegati in un'area limitata chiamata Gaeltacht, spesso isolati nelle realtà rurali. Il dialetto, invece, esattamente come il volgare all'epoca di Petrarca, aveva il vantaggio di essere una lingua viva, in pieno fermento. Per questo si potrebbe suggerire una nuova proporzione

che spiegherebbe in modo ancora più efficace la posizione di Synge. Il dialetto poteva essere interpretato come l'evoluzione moderna del gaelico, prodotto dall'incontro tra l'inglese del colonizzatore e il gaelico del colonizzato:

LATINO : VOLGARE = (GAELICO + INGLESE) :
HIBERNO-ENGLISH

Ciò spiegherebbe l'intento di Synge di creare una lingua che veicolasse ideali cosmopoliti e che fosse in grado di congiungere diverse esperienze, mostrando l'ormai irreversibile processo di ibridazione avvenuto tra colonizzatore e colonizzato. Lo Hiberno-English era il risultato della violenza coloniale, ma se trasformato in espressione letteraria poteva essere innalzato a simbolo dell'incontro tra la tradizione celtica e quella anglosassone ed essere considerato un'evoluzione di entrambe le lingue. Synge opponeva dunque il concetto di ibridazione tra culture a quello di purezza e di chiusura dalle influenze esterne rincorso dai Leaguers alla vigilia dell'indipendenza. Questa visione per molti versi lungimirante era senza dubbio stata influenzata dagli appassionanti seminari di Letteratura Celtica tenuti dal Professor d'Arbois de Jubainville⁴⁷ che Synge frequentò assiduamente alla Sorbona nel 1898 e nel 1902. De Jubainville, infatti, proponeva una prospettiva comparativa evidenziando i numerosi punti di contatto tra le mitologie celtiche – bretone e irlandese – e la mitologia greca. Questo approccio 'continentale' al folclore irlandese confutava le idealizzazioni nazionalistiche e fu di particolare rilievo anche per le opere di James Joyce, anch'egli a Parigi in quegli stessi anni⁴⁸.

Il respiro europeo della scelta operata da Synge è evidente anche nell'implicito parallelismo tra la situazione del Rinascimento italiano e quella dell'Irlanda del Revival. I poemi in prosa che produsse volevano essere vicini alla sensibilità di entrambe le culture. L'intento sembrava quello di indicare che la rinascita culturale – e forse anche quella sociale – poteva avvenire solo guardando all'esterno e al futuro e non, come suggerito dalla League, ripiegando sul proprio passato leggendario. Petrarca rappresentava una sorta di radice comune europea che, se assorbita anche in Irlanda, avrebbe potuto aprirne la cultura a molteplici influenze esterne. Vale la pena ribadire che nell'immaginario comune, l'opera di Petrarca era stata 'rimodellata' dalle voci di tutti i

suoi traduttori del continente ed era talmente conosciuta da essere diventata una sorta di ‘sostrato’ culturale internazionale. Guardare al futuro era, nell’ottica di Synge, aprirsi a un classico senza tempo come il poeta italiano.

L’intento di Synge potrebbe sembrare affine a quello di Petrarca nel voler dar lustro a una lingua fino a quel momento percepita ‘bassa’ come quella dei contadini irlandesi. Tuttavia, mentre per Petrarca l’uso di un idioma diverso dal rispettato latino si confondeva ambiguamente con la sua sete di rivalsa nei confronti della lingua dantesca di *La vita nova* (1292-1293)⁴⁹, la posizione di Synge potrebbe essere diversa. Malgrado la poesia lirica fosse ormai abitualmente composta in volgare⁵⁰, per Petrarca il vernacolo restava una lingua bassa e limitata rispetto al latino, da qui il significativo sottotitolo del *Canzoniere: De Rerum Vulgarium Fragmenta*. L’originalità del Poeta Laureato non risiedeva nella volontà di popolarizzare il genere lirico, bensì nella sua ricerca di raffinatezza e nel suo tentativo di rendere meno grezzo questo mezzo comunicativo popolare. La lingua di Petrarca è infatti una lingua raffinata, unitaria, «aristocratica e selettiva»⁵¹, estremamente formulaica, che, attraverso temi di carattere universale quali l’amore, il culto della bellezza e la fugacità del tempo, si muove in una dimensione atemporale e ideale.

La scelta di Synge, invece, si connotava fortemente in senso ideologico all’interno del dibattito di quegli anni. Mettersi alla prova con la traduzione del *Canzoniere* era una scelta importante e coraggiosa, non soltanto perché imponeva un confronto con la ragguardevole tradizione traduttiva che dal Rinascimento in poi aveva coinvolto una lunghissima serie di poeti di tutti i paesi europei, ma anche per le sfide tecniche e linguistiche che offriva allo Hiberno-English. Si trattava di dimostrare che il dialetto era perfettamente all’altezza di esprimere concetti nobili quali quelli espressi dalla poesia di Petrarca. Confrontarsi con un tale modello di purezza formale e osare ‘abbassarlo’ alla realtà dei contadini irlandesi creava un effetto dirompente e, al contempo, corrispondeva a una dimostrazione di fiducia nelle possibilità di quel particolare mezzo linguistico e, dunque, dell’intera cultura di cui era espressione. Probabilmente Synge non scelse di tradurre autori la cui espressione aveva già delle caratteristiche ‘popolari’ come Dante o Boccaccio⁵² perché non avrebbe prodotto lo stesso effetto.

3

Artefatto letterario/riproduzione fedele

Oltre a esprimere un rifiuto delle posizioni della Gaelic League, per Synge l'uso del dialetto rappresentava la scelta di un distacco dalle proprie origini e, in particolare, dalla madre Kathleen⁵³. Provenendo da una famiglia benestante della *Ascendancy*⁵⁴, lo scrittore non aveva appreso il dialetto, bensì una lingua colta che gli adulti sembravano voler salvaguardare dal nefasto contatto con quelle espressioni ritenute poco raffinate che fin da piccolo lo avevano affascinato in modo particolare: «I had a very strong feeling for the colour of locality which I expressed in syllables of no meaning, but my elders checked me for talking gibberish when I was heard practising them»⁵⁵.

In età adulta, questo purismo castrante della lingua materna venne ricusato in favore di un idioma libero e creativo e, dal suo punto di vista, meno rigido e più adatto all'espressione artistica rispetto all'inglese standard. Attraverso l'uso di una lingua comprensibile a un vasto pubblico, il drammaturgo riuscì a diffondere la fantasia della cultura gaelica al di là dei confini irlandesi conferendo un carattere internazionale alla cultura locale irlandese. Tuttavia, il dibattito sull'idioletto di Synge è ancora aperto. Per il momento, i critici non hanno trovato accordo sulla natura di questo «melancholy dialect of his», come fu definito da Yeats⁵⁶. Tutti concordano che alla base della lingua syngiana vi è il dialetto con cui era venuto a contatto durante i soggiorni sulle Aran⁵⁷; mentre alcuni sostengono che gli interventi manipolatori su questa 'lingua naturale' siano stati piuttosto consistenti, altri ne difendono e ne ammirano la fedeltà realistica.

Certamente, il pubblico a cui Synge intendeva rivolgersi non era quello dei contadini che fungevano da modello linguistico, bensì un pubblico urbano acculturato. Il suo scopo, che seguiva i dettami degli altri scrittori del Revival, era presentare il materiale tradizionale recuperato in lingua originale direttamente nelle zone del Gaeltacht, ma rimaneggiato e tradotto in inglese. Synge è conosciuto per il suo rifiuto di proporre una visione idealizzata delle popolazioni rurali e per aver messo in scena i loro aspetti più brutali puntualmente censurati dagli altri Revivalist, tuttavia va ricordato che talvolta edulcorava le proprie fonti, come nel caso del finale di *In the Shadow of the Glen* (1902) in cui la moglie, invece di essere uccisa dal marito infuriato, riesce a fuggire e a salvarsi. La scelta di

presentare un finale meno crudo per un pubblico urbano che ha una sensibilità diversa da quella delle popolazioni dell'ovest⁵⁸ potrebbe apparire come un tradimento della versione originale e avvalorare l'interpretazione dell'artificiosità del rapporto tra Synge e le realtà che intendeva rappresentare. Forse proprio questo termine e i diversi valori a esso attribuibili potrebbe aprirci una strada interpretativa in grado di conciliare i due punti di vista.

Per una maggiore comprensione del valore della lingua dell'autore, ritengo che sia necessario analizzarne la funzione. Jiro Taniguchi vede nell'uso del dialetto un mero strumento per conferire maggiore intensità alle opere e rileva una tendenza all'esagerazione dei tratti dialettali per fini strettamente artistico-estetici: «[Synge] improperly exaggerated and enhanced the characteristics of the dialect in order to fill his works with local colour»⁵⁹. Questa posizione potrebbe sembrare affine a quella di Kiberd quando sostiene: «his language represents not the talk of the folk, but a colourful intensification of the peculiarly Irish elements of their idiom»⁶⁰. Tuttavia, secondo lo studioso irlandese, lo scopo di Synge non era né di riprodurre in modo fedele la parlata rurale, né di abbellire la propria opera con degli elementi folcloristici tipici del gusto dell'epoca, piuttosto quello di promuovere il dialetto come lingua d'arte.

Vi è un'ulteriore differenza tra la posizione di Taniguchi e quella dello studioso irlandese. Mentre il primo ritiene che Synge attingesse direttamente dallo Hiberno-English che aveva udito personalmente parlare nelle zone dell'ovest, Kiberd attribuisce gli elementi artificiali della lingua a un processo di traduzione parola per parola dal gaelico. La lingua di Synge risulterebbe sovente avere una sintassi gaelica e un lessico inglese. Talvolta, secondo Kiberd, persino il lessico sarebbe posticcio perché Synge inventerebbe dei neologismi coniati sul gaelico estranei al dialetto reale⁶¹. Non è rilevante ai fini di questo studio giungere a conclusioni definitive sul problema se Synge si basi direttamente sul gaelico o sullo Hiberno-English che presenta profonde influenze gaeliche: a tal proposito rimando ai fondamentali lavori di Taniguchi⁶² e di Markku Filppula⁶³.

Piuttosto significativamente, Synge descrisse la lingua da lui usata come l'equilibrato incontro tra artificio letterario e autenticità della *folk speech*: «I am glad to acknowledge how much I owe to the folk-imagination of these fine people [...] All art is a collaboration»⁶⁴. E, volendo ulteriormente sottolineare il proprio debito nei confronti delle popolazioni rurali, insisteva con spiccata modestia

intellettuale: «In countries where the imagination of the people, and the language they use, is rich and living, it is possible for a writer to be rich and copious in his words»⁶⁵. Ritengo che questi contributi dello scrittore, pur esaltando l'elemento popolare come maggiore fonte di ispirazione, non escludano la presenza di sofisticazione. Anzi, nell'idea stessa di «collaboration» sembra palese che sia la componente popolare che la componente colta influiscano sul prodotto finale. Donna Gersternberg, alla stregua di Kiberd, spiega in modo estremamente efficace il senso di questa doppia matrice nella lingua di Synge. L'autenticità convive con una raffinata letterarietà e contribuisce alla formazione di un nuovo, originale idioletto: «Synge's language in his plays and translations is, then, a heightened use of an authentic speech and its rhythms»⁶⁶.

Clara Ferranti, invece, non è d'accordo nell'attribuire l'idea di 'falsificazione' alla lingua di Synge. Per lei, l'autore avrebbe compiuto un innalzamento letterario della lingua dei contadini semplicemente denudandola dalle funzioni più strettamente pragmatiche. Si tratterebbe dunque di una ripresa fedele del dialetto tale e quale lo aveva udito dagli abitanti delle zone rurali dell'ovest senza aggiunte o intensificazioni, ma, al contrario, ottenuto con un processo di sottrazione: «La lingua di Synge, in quanto arte, rivela quella 'bellezza essenziale' insita nell'idioma popolare, che è però celata dalla sua natura pragmatica»⁶⁷. La presenza di parole stravaganti o di neologismi non sarebbe dunque da attribuire alla fantasia di Synge o alla traduzione alla lettera dal gaelico – che Kiberd indica come una «mistranslation» – sarebbe stata invece direttamente prodotta dai parlanti autoctoni inconsciamente influenzati dalle strutture lessicali e morfologiche del gaelico. Questa tesi sembra confermare le famose parole di Synge in difesa dell'autenticità della lingua dei propri drammi: «I have used one or two words only, that I have not heard among the country people of Ireland»⁶⁸.

Reed Way Dasenbrock utilizza a mio avviso la parola chiave che potrebbe essere in grado di sbrogliare il complesso dibattito ancora in atto sulla lingua di Synge: «Synge had perfected a style and an idiom that was superbly successful in *representing* peasants and peasant speech in the west of Ireland»⁶⁹. La risposta è da ricercarsi nel significato attribuito al concetto di 'rappresentazione'. Se si ritiene che rappresentare implichi interpretare, allora è necessariamente coinvolta una manipolazione del reale che nega la possibilità di una mimesi, di una ri-produzione pedissequa. La scrittura può

essere interpretata come un atto di traduzione, di trasformazione, un traslare alcuni elementi – linguistici, contenutistici – dal campo della vita a quello della letteratura. In questo viaggio effettuato dalle parole, come è noto, vi è necessariamente implicato un ‘tradimento’, poiché è la funzione stessa del discorso di origine a essere alterata. Mentre nell’uso quotidiano questo è rivolto alla vita, nell’uso letterario il destinatario è ‘esterno’ a quel mondo, non si ha dunque un prodotto autentico, bensì una ri-produzione.

Mi sembra dunque legittimo asserire che la lingua di Synge sia un artefatto in quanto nasce per un uso letterario. Non a caso, essa presenta numerosi aspetti contraddittori se analizzati dal punto di vista della ‘verosimiglianza’, come la presenza di un unico registro linguistico utilizzato sia dai personaggi nobili che dai contadini. Cercare di rispondere al quesito sul grado di autenticità e sul grado di artificialità della lingua usata da Synge risulta piuttosto limitante. Si tratta ovviamente di una lingua artistica e non di una riproduzione mimetica del reale. In questo orizzonte di indagine, la discussione potrebbe estendersi fino al dibattito sul rapporto tra *fact* e *fiction* che qui non è possibile approfondire.

Questa analisi è valida anche per l’interpretazione della lingua adottata nelle traduzioni dei sonetti petrarcheschi. È difficile immaginare i protagonisti del *Playboy* con in mano il volume delle traduzioni di Petrarca intenti a declamarlo. Tuttavia, la forza di Synge risiede proprio nell’accostare brutalità e poesia, violenza e amore, cultura rurale e cultura urbana, cultura popolare e raffinata istruzione. Riscrivendo Petrarca nella *folke speech*, l’autore vuol farci immaginare quegli stessi personaggi messi in scena nei drammi che narrano l’amore per Laura, esattamente come per secoli hanno narrato le leggende di Deirdre, di Càitlin e di Cuchulain. Pur senza mai giungere all’idealizzazione romantica, Synge vuol esaltare la cultura contadina che tanto lo ha affascinato e, al contempo, farla uscire dall’isolamento facendola dialogare con le culture continentali.

Mi sembra di poter concludere con Skelton – il quale, significativamente, sostituisce l’idea di «simplified diction» a quella di «perfected style» sostenuta da Dasenbrock – che la lingua di Synge non può essere incasellata nel dualismo su cui si dibatte la critica; essa non è né naturale né sofisticata e, al contempo, è entrambe:

The success of his translations of Petrarch is, to a great extent, due to his setting a much simplified diction against a

highly elaborate construction of thought; it is also due to his bland refusal ever to question or even indicate his premise that poetry of this kind is a natural rather than a falsely sophisticated activity⁷⁰.

4

La lingua delle traduzioni

*Poems and Translations*⁷¹ è il titolo della prima raccolta delle poesie e delle traduzioni di Synge, l'unica a essere stata direttamente curata dall'autore. Essa fu pubblicata nel 1909 dalla casa editrice Cuala in 250 copie. Conteneva sedici poesie e undici traduzioni; gli otto sonetti petrarcheschi – corrispondenti al 272, al 273, al 278, al 300, al 310, al 315, al 321 e al 346 del *Canzoniere* – avevano la peculiarità di essere dotati di titoli che fungevano da sinossi del contenuto, un'aggiunta dell'autore rispetto agli originali il cui titolo, come è noto, corrisponde convenzionalmente al primo verso. *The Work of John M. Synge* uscì l'anno successivo a cura di Yeats per la casa editrice Maunsel. Si trattava di una raccolta in quattro volumi; nel secondo volume, dedicato alle poesie e alle traduzioni, figuravano sei poesie e sei traduzioni in più rispetto alla raccolta della Cuala Edition. Yeats aveva aggiunto quattro traduzioni di sonetti di Petrarca – il 279, il 292, il 333 e il 338 – e aveva inserito, inventandoli, dei titoli alla maniera di Synge. La terza edizione, che può essere considerata la prima edizione critica delle opere syngiane, uscì nel 1961 per la Dolmen e per la Oxford University Press. Il curatore, Skelton, oltre a riesaminare i manoscritti e ad apportare alcune correzioni⁷² ai sonetti già pubblicati, recuperò e aggiunse cinque ulteriori sonetti – il 280, il 281, il 282, il 293 e il 344 – inserendo dei titoli secondo il criterio già adottato da Synge e da Yeats, che poi decise di eliminare nella successiva edizione *Collected Works I: Poems* (1982).

Secondo quanto riportato da Skelton, non ci sarebbero punti di contatto tra le traduzioni di Synge e quelle dell'amica Agnes Tobin⁷³, mentre ce ne sarebbero con quelle contenute nell'edizione Bohn⁷⁴, ad opera di vari traduttori. Ciò sarebbe confermato dal fatto che Synge possedeva una copia di tale edizione nella propria biblioteca personale. Che Synge abbia avuto bisogno del supporto di una traduzione in inglese è molto probabile dato che aveva studiato l'italiano oltre dieci anni prima. Come indicato nelle biografie⁷⁵,

infatti, nel 1895 aveva seguito delle lezioni a Dublino con il signor Morosini e aveva continuato a Parigi con il Dottor Meli fino al viaggio in Italia del 1896, dopo il quale interruppe lo studio. Pare che avesse raggiunto un buon livello di conoscenza della lingua – nel suo epistolario e nelle sue agende si trovano lettere e appunti in un italiano quasi impeccabile – però, come indicato da Skelton, non era in grado di effettuare una traduzione che poneva tanti problemi tecnici, come quella dei sonetti petrarcheschi, senza l'appoggio di una versione in inglese.

Ritengo che il messaggio ideologico che emerge in modo molto chiaro nei *plays*, sia evidente non soltanto nelle poesie, ma anche nelle traduzioni. Synge, infatti, vi fa convivere aspetti colti e aspetti popolari, ibridandoli, creando ambiguità e incoerenze, esattamente e forse in modo ancora più dirompente di come aveva fatto nei drammi. Una delle novità di questi poemi in prosa è l'utilizzo di un lessico e di una sintassi estremamente familiari per esprimere i contenuti aulici della poesia petrarchesca. Nella voce di Synge il tono solenne che conferiva valore universale alle esperienze del poeta italiano trova una connotazione locale e personale. Dal punto di vista formale, la lingua utilizzata nelle nuove versioni in prosa è talmente semplice e così poco attenta alla grammatica da conferire un tono domestico alla sofferenza per la morte di Laura e da permettere una rielaborazione personale di contenuti che l'autore viveva empaticamente. Synge non scelse di tradurre Petrarca solo per raccontare la propria vicenda personale, ma anche per rendere accessibile e condividere la propria passione per il poeta per mezzo di un linguaggio immediato, in grado di parlare ai suoi connazionali.

Vorrei mostrare alcuni esempi della libertà con la quale Synge è intervenuto sui sonetti scelti. Tutte muovono nella stessa direzione: trasformare la voce di Petrarca in *folk speech* per gli scopi cui ho accennato sopra. Fu l'autore stesso ad ammettere nella prefazione di aver tradotto in modo talvolta libero al fine di essere coerente con il registro – basso – che aveva scelto di adottare: «The translations are sometimes free, and sometimes almost literal, according as seemed most fitting with the form of language I have used»⁷⁶.

Per appropriarsi del Poeta Laureato e trasportarlo nella realtà irlandese contemporanea, dovette far scomparire tutti – o quasi⁷⁷ – i riferimenti alti alla mitologia classica. Nel sonetto 310, Zephyro diventa molto più semplicemente «the south wind», Giove «the sun», Progne e Philomena «the swallow and the nightingale» e nel 281, il

termine «nimpha» viene omesso. Anche alcune delle allusioni alla creazione letteraria, che avrebbero reso più lontane le esperienze del poeta dalla sensibilità del pubblico di non-poeti, vengono liberamente sopresse. Per esempio, la «cetera» del sonetto 292 non viene tradotta e «de voci de' sospir' miei in rima» del sonetto 293 è reso con «the voice of my grief». Un altro elemento piuttosto evidente di questo generale affievolimento del tono solenne di Petarca sono le descrizioni del paradiso, che appare come un luogo molto più terreno e tangibile. Le parafrasi sinonimiche usate dal poeta italiano per riferirsi al paradiso – «il ciel», «quest'alto soggiorno», «nuovo albergo» – vengono tutte rese con un esplicito «heavens» con la lettera minuscola e al plurale⁷⁸. L'arrivo di Laura in Paradiso ha infatti un tenore molto diverso nelle traduzioni, si trasforma, ad esempio, in una sorta di passeggiata: «the first day she passed up and down through the heavens» traduce «il primo giorno che madonna passò» (346). In questo sonetto, tra l'altro, Laura è molto più umanizzata da Synge e il passivo di «si paragona pur coi più perfecti», parafrasabile 'si colloca al pari degli angeli di maggior perfezione', viene reso con un riflessivo «matching herself with the most perfect that were before her», che corrisponde a un ben più presuntuoso 'si confronta con le anime più perfette che furono prima di lei'.

In questo processo, anche la spiritualità del messaggio petrarchesco subisce un abbassamento. È vero che nel *Canzoniere* è assente il messaggio sacro che caratterizzava la *Divina Commedia*, però indubbiamente la ricerca della trascendenza ne costituisce un fattore essenziale. Viene dunque da domandarsi come ciò si potesse conciliare con l'ateismo perentorio di Synge. Ho già evidenziato la convinzione del suo distacco dalla religione portando l'esempio della rinuncia al legame con Cherry Matheson, una donna di famiglia protestante che aveva amato profondamente e che non poté sposarlo proprio a causa del suo rifiuto della fede. Per comprendere il rapporto tra l'autore irlandese e la religiosità di Petarca, è forse necessario ricordare che le dinamiche del *Canzoniere* si organizzano su una struttura conflittuale, che oppone e non sempre concilia la passione per Laura e il raggiungimento di una matura quiete. Da un lato vi è l'attrazione irrefrenabile per la donna che lo porta contraddittoriamente a rasentare la blasfemia; al sonetto 61 il poeta giunge a definire benedetto il giorno in cui ha incontrato la donna: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto, / e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto

/ da' duo begli occhi che legato m'anno»⁷⁹. Dall'altro, vi è la vergogna e il pentimento per questo sentimento dirompente, definito fin dal prologo «il mio primo giovanile errore»⁸⁰, e il bisogno di rivolgere le proprie scuse ai lettori perché «di me medesimo meco mi vergogno»⁸¹. L'ossessione passionale per la donna amata viene mitigata dall'altra tendenza del poeta, cioè l'aspirazione all'ideale e all'equilibrio⁸². Nei sonetti selezionati da Synge, sopravvive solo l'aspetto passionale e doloroso dei sentimenti di Petrarca perché escluse quelli che descrivevano il pentimento del poeta per tale passione, facendo così cadere la tensione tra malattia d'amore e ravvedimento.

Occorre anche tenere presente che l'amore per Laura descritto nel *Canzoniere* è meno astratto di quanto si pensi. Laura è stata interpretata come un pretesto letterario attraverso il quale il poeta italiano poté raccontare il proprio amore per la Bellezza, un valore talmente sublimato da essere posto al pari della divinità. Ma l'immagine ieratica e incorporea della donna-angelo celebrata dagli stilnovisti viene decisamente superata da Petrarca. In effetti, anche se le descrizioni della bellezza di Laura attingono al repertorio canonico della donna angelicata – basti ricordare lo stereotipo delle «trece bionde»⁸³ – essa perde parte della propria funzione salvifica nei confronti del poeta. Laura non appare più come l'intermediaria tra l'uomo e il cielo e sembra acquisire una tridimensionalità assente nelle figure femminili descritte dai poeti precedenti. A differenza di Dante, l'interesse di Petrarca, pur accompagnato da sensi di colpa, si rivolge molto più alla vita terrena che a quella ultraterrena. L'amore di Synge per le donne della propria vita – sia per quelle che gli causarono durissime delusioni che per la fidanzata Molly – potrebbe apparire allora molto meno distante da quello di Francesco per Laura.

* * *

L'elemento distintivo più evidente di un dialetto rispetto alla lingua standard è quello sonoro, l'accento con cui vengono pronunciate le parole. Di solito, in letteratura questa deviazione è riprodotta con l'uso di un'ortografia non standard. Synge, invece, evita la trascrizione fonetica della parlata che vuol rappresentare e opera sulle anomalie di lessico e sintassi. Per esempio, la tipica loquacità degli irlandesi è riprodotta attraverso l'uso di frasi lunghe e complesse. Secondo lo studio di Taniguchi⁸⁴, la media delle sillabe contenute

nelle frasi dei drammi di Synge è di 27 contro le 12 dell'inglese standard⁸⁵. La presenza di frasi eccessivamente lunghe nello Hiberno-English sembra dovuta a una serie di peculiarità linguistiche. Per esempio, poiché in gaelico non esistono dei corrispondenti per *yes* e *no*, nelle risposte compare la ripetizione del verbo lessicale, della copula oppure dell'ausiliare. Nello Hiberno-English *yes* e *no* vengono spesso sostituiti con un calco dal gaelico: in luogo di *yes/no* + elaborazione, è stato riscontrato il solo uso dell'elaborazione oppure della risposta eco⁸⁶. Sono causa di un notevole incremento del numero di sillabe anche l'uso del *Present Continuous* – tra l'altro, applicato persino ai verbi di stato, che nell'inglese standard non ammettono la forma in *-ing* (*think, believe, want, know, belong*) – in luogo del *Simple Present* e l'uso della costruzione *after* + *Gerund* per indicare un'azione appena compiuta.

Anche nelle traduzioni si osserva la presenza di frasi particolarmente estese. Questa caratteristica è visivamente molto chiara quando si confronta la versione petrarchesca alla traduzione in prosa perché le frasi di Synge sono più lunghe di come lo sarebbero in inglese standard e, addirittura, anche rispetto all'originale in italiano. Come risulterà chiaro dall'analisi che segue, questo fenomeno di dilatazione è anche dovuto al fatto che Synge spesso apporta delle aggiunte rispetto all'originale traducendo, ad esempio, un aggettivo con una frase relativa oppure sconvolgendo la struttura della frase per renderla *noun-centred* come in gaelico.

Un altro elemento tipico della parlata dialettale che è possibile riscontrare in queste traduzioni è la ripetizione del lessico. Taniguchi attribuisce questa tendenza alla scarsa ricchezza di vocabolario dei parlanti irlandesi. Nella mia analisi ho riscontrato l'alta frequenza delle seguenti parole:

- *Time* è un termine molto presente nelle traduzioni perché lo scorrere del tempo è uno degli elementi tematici più forti, ma questo eccesso giustificato è accompagnato da un uso particolare che vede il sintagma *the time* non seguito dalla preposizione sostituirsi allo standard *when*, una diretta traduzione dal gaelico *an t-am*. Nei sonetti 278 e 338: «quando aver suol Amor in noi più forza» è reso con «the time Love has his mastery», e «non la conobbe il mondo mentre l'ebbe» con «the world didn't know her the time she was in it». Questo termine viene anche preferito agli avverbi *always, once* e *often*. Nel sonetto 321 troviamo «sempre» tradotto da «all times»; nel 321 «di occhi tuoi solean far giorno» è reso da «one time her eyes

would make sunshine», dove «one time» rafforza l'uso del «would» creando una ridondanza; nel 281 «spesso» è tradotto da «one time and again». È rilevante anche la traduzione di «notti» del sonetto 282 come «night-time».

- *Day* è un altro vocabolo particolarmente frequente a causa della sua rilevanza tematica; tuttavia, come nel caso di *time*, ho osservato una notevole tendenza alla ripetizione. Nel sonetto 272 Synge crea una *geminatio* assente nell'originale: «et le cose presenti et le passate mi danno guerra, et le future anchora» è restituito da «the days about me, and the days passed over me, are bringing me desolation, and the days to come will be the same surely»; nel 273 l'aggiunta di «every day» costituisce un'enfasi rispetto all'originale: «non rinnovell' quel che n'ancide» è tradotto da «let you not be giving new life every day to your own destruction»; lo stesso vale per il 281, dove «or l'ò veduto» è reso da «other days I have seen». Si può inoltre rilevare l'interessante uso della locuzione «this day» in luogo di *today* e di *now* nei sonetti 278 e 338 in cui traduce rispettivamente «oggi» e «or». Taniguchi⁸⁷ evidenzia l'uso di *the day* come forma dialettale in sostituzione di *today*.

- *Thing* compare dodici volte, conferendo un senso di poca accuratezza lessicale tipico del modo di parlare semplice che l'autore voleva riprodurre e mettere in contrasto alla precisione della lingua di Petrarca. Nel sonetto 272 un sobrio e diretto «l rimembrar et l'aspettar» è tradotto con un verboso «all things that I am bearing in mind, and all things I am in dread of»; questa scelta è dovuta al fatto che lo Ibero-English, a causa dell'influsso del gaelico, tende a prediligere le costruzioni *noun-centred*. «Thing» compare anche come elemento aggiunto nel 273 dove «s'alcun dolce mai» è reso «if any sweet thing» e «mal» è reso «poor thing»; nel 278 la frase «ciò che s'indugia è proprio per mio danno» è resa con «but what is delaying me is the proper thing to lose me utterly»; nel 292 «et la cetera mia rivolta in pianto», dove la «cetera» simboleggia l'ispirazione poetica che viene meno a causa del grave dolore, è tradotto con «and everything I have is turned to complaint» che, da un lato estende a tutti gli ambiti della vita questa sofferenza, dall'altro, eliminando il riferimento alla composizione poetica, permette anche a un pubblico più ampio di identificarsi in questo sentimento; nel 315 «dolce honestade» diventa «sweet thing» e «dir che lor incontra» si trasforma in «say out all things are in their hearts»; nel 344 «fu forse dolce cosa amore» è reso con «it was a sweet thing to love»; nel 344 «è sì amara» con «it is a bitter thing», e «ben» con «good thing».

- *Great* compare sedici volte e traduce: «gran» (272), «turbati» (272), «tanto» (278), «grave» (278, 344), «gravi» (310), «molti» (282). Viene anche aggiunto laddove non figura nell'originale, ed è, per esempio, usato come rafforzativo di una serie di sostantivi semanticamente forti: «beltà»: «great beauty» (273); «guerra»: «great sadness»⁸⁸ (300); «sospetti»: «great wariness» (315); «co' sospir'»: «with the great sighs» (281); «in numero più spesse»: «a greater number» (293); «piene di meraviglia»: «in great wonder» (346). Come ho sottolineato, in alcuni casi la costruzione della frase viene modificata per privilegiare l'uso di un sostantivo in luogo di un verbo, il nome può dunque essere rafforzato dall'aggettivo *great*: «amai tanto» è reso con «I had such a great love» (292).

- *Sweet* compare quindici volte per tradurre una vasta gamma di aggettivi petrarcheschi: «dolce» (272, 310, 315, 320, 321 e 344), «santa e dolce» (300), «felice» (282), «soavi» (273 e 293), «bel» (278), «belle» (310), «cara» (315). In due casi Synge aggiunge questo aggettivo producendo un'intensificazione dell'effetto nostalgico: nel primo *sweet* accompagna un sostantivo presente nell'originale, «parole» (321), che viene tradotto con «sweet words»; nel secondo figura all'interno di un'apposizione assente nell'originale, «my sweet river» (281), che di certo è inserita per esplicitare il riferimento al fiume Sorga altrimenti oscuro per il lettore irlandese. Infine, il verbo «consolar» (282) è tradotto «put sweetness», mostrando ancora una volta la preferenza accordata all'uso dei sostantivi rispetto a quello dei verbi.

- *Sorrow* compare nove volte e traduce le varie sfumature del dolore espresse da Petrarca per la morte di Laura: «pene» (315), «sospetto» (281), «danni» (282), «affanni» (282), «sospirar» (293), «dolore» (344), «duol» (244). L'aggettivo «dolente» (333) viene reso con «sorrowful».

- *Lonesome*, come ha evidenziato Rosanna Autera Johnson⁸⁹, è un aggettivo particolarmente caro a Synge poiché ha un alto tasso di incidenza sia nelle lettere indirizzate a Molly che nelle poesie. Ne ho constatata la presenza anche nelle traduzioni. «Anima sconsolata» (273) è tradotto «lonesome heart» (da notare anche la desacralizzazione del tono nella scelta di «heart» in luogo di «soub»); «et fatto singular da l'altra gente» (292) è tradotto «and making me a lonesome man among all people»; infine «et m'ài lasciato qui misero et solo» (321) è tradotto «and she has left me after her dejected and lonesome».

Ho inoltre osservato la presenza di alcuni vocaboli la cui frequenza è da attribuirsi a peculiari costruzioni del dialetto anglo-irlandese, come *like*, *way*, *let* e il suffisso *-self*:

- *Like* è presente nella locuzione *the like of*, tipico costrutto del dialetto utilizzato in funzione di aggettivo, che modifica il sostantivo che lo precede, di avverbio o di sostantivo. «Quella beltà» (273) è tradotto «a great beauty, the like of her»; «e 'l lampeggiar de l'angelico riso» (292) è tradotto «and brightness of the smile that was the like of an angel's»; in un caso, l'uso di questa costruzione trasforma la metafora dell'originale in una similitudine: «e 'n belle donne honeste atti soavi sono un deserto» (310) è reso da «and the sweet ladies, with their grace and comeliness, are the like of a desert»; «abito s'adorno dal mondo errante a quest'alto soggiorno non salì mai in tutta questa etate» (346) è modificato in «the like of herself hasn't risen up these long years from the common world»; «in tanta libertà mi stessi» (280) è tradotto «I had the like of this freedom».

- *Way* compare nove volte, talvolta come traduzione letterale dall'italiano, altre derivante dall'uso irlandese dell'espressione *the way* nel senso di *how* la cui origine è da rintracciarsi nel gaelico *amblaidh*⁹⁰. Quest'uso si riscontra nel sonetto 278, dove «come i miei pensier' dietro a lei vanno» è tradotto con «it is that way my soul would follow her»; nel 279 si trova l'espressione «and hear the way that she feels»; nel 310 troviamo una frase aggiunta con scopo enfatico «and it is this way I am»; nel 315 «et rivolgea in gioco mie pene acerbe» è reso con «the way she was wringing a sweet thing out of my sharp sorrow»; nel 344 «com'ò fatt'io» diventa «and that is the way I am with» e «non so più mutar verso» diventa «I don't know at this day what way I'd turn a verse». Nel 272 troviamo il sintetico «or quinci or quindi» tradotto con «in this way one time, in that way another time». Infine si riscontra un uso standard nei sonetti 315 e 293: «a mezza via» è tradotto da «in the way» e «in qualche modo» da «in any way».

Un'altra costruzione particolare utilizzata da Syngé è l'imperativo formato da *let* seguito dalla seconda persona singolare. Esempi di questa forma si trovano nel sonetto 273 dove «non rinovellar» è tradotto «let you not be giving new life» e «cerchiamo» «let you seek» che vede anche un cambiamento di pronomi rispetto all'italiano forse proprio perché *let's seek* sarebbe risultato un uso regolare dell'imperativo e non avrebbe contribuito all'effetto voluto dall'autore; nel 333 «ite» è reso da «let you go down», «chiamate» da «let you call», «ditele» da «let you say».

Il suffisso *-self*: mentre nello standard il pronome riflessivo deve sempre affiancare un altro elemento, nello Hiberno-English viene usato anche in modo indipendente ed è chiamato Riflessivo Assoluto. Questo ha la funzione di porre una maggiore enfasi sulla persona a cui si riferisce e può fungere da soggetto, da oggetto o, se preceduto da preposizione, formare un complemento. Il Riflessivo Assoluto in funzione di soggetto è presente nei seguenti sonetti: nel 279 «and herself that heaven shows me» («dei che 'l ciel ne mostrò»); nel 310 «great sighing and trouble, which herself is drawing out of my deep heart, herself that has taken the key of it up to heaven» («tornano i più gravi sospiri, che del cor profondo tragge quella ch'al ciel se ne portò le chiavi»); nel 333 «herself that is in the heavens» («ella è nel ciel»); nel 346 «the like of herself hasn't risen up these long years» («abito s'adorno [...] non salì mai in tutta questa etate»), «and herself, well pleased with the heavens» («ella, contenta aver cangiato albergo») e «and turning her head back to see if myself was coming after her» («et parte ad or ad or si volge a tergo, mirando s'io la seguò»); nel 280 «but yourself are calling to me» («ma tu, ben nata, che dal ciel mi chiami»; con l'omissione dell'apposizione «ben nata»); nel 344 «herself that was the honour of our age» («quella che fu del secol nostro honore»). In funzione di complemento: nel 278 «that day breaking that will be my first day with herself in paradise» («l'ultimo dì ch'è primo a l'altra vita»); nel 338 «the race of men that is left without herself, like a meadow without flowers or a ring robbed of jewellery» («l'uman lignaggio, che senz'ella è quasi senza fior' prato, o senza gemma anello»); nel 281 «seeking always in my thoughts for herself that death has taken away from me» («cercando col penser l'alto diletto che Morte à tolto») e «yet showing me in her look she has pity for myself» («mostrando in vista che di me le 'ncresca»); nel 282 «and I singing of yourself» («cantando andai di te molt'anni»).

Anche la scelta dei verbi contribuisce all'abbassamento del registro, visto che si tratta prevalentemente di monosillabi. *Make* è uno dei verbi con la maggiore occorrenza e in molti casi permette il tipico passaggio dell'enfasi dalla forma verbale al sostantivo; lo si trova in traduzione di «risponde» come «makes answer» (279 e 333) e di «consola» come «make up for the loss» (344). Per quanto riguarda la riproduzione dell'uso di forme verbali non standard, Synge utilizza alcune delle costruzioni tipiche dello Hiberno-English. Si rilevano le seguenti strutture peculiari:

- *After + Gerund* è una costruzione molto diffusa nel dialetto per esprimere il passato recente. Quest'uso si deve al fatto che il gaelico non possiede un corrispondente per il *Present Perfect*, e usa una struttura piuttosto complessa per indicare un'azione appena avvenuta o compiuta: *tá* (verbo essere) + soggetto + *tréis* (dopo) + verbo. La costruzione dello Hiberno-English è un evidente calco dal gaelico: soggetto + *be + after + Gerund*. Questa peculiarità ha solo due occorrenze nelle traduzioni di Synge. Nel sonetto 292: «che m'avean sì da me stesso diviso» è reso da «that are after calling me away from myself»; nel 300 «ciel che chiude et serra» è tradotto con «the heavens that are after taking her».

- Il *Do* perifrastico è utilizzato per esprimere una consuetudine o un'azione abituale in luogo dello standard *to be used to*. Esso può essere seguito dal verbo alla forma base oppure dal verbo *to be* seguito dal verbo alla forma in *-ing*. Questo particolare uso sembra essere un retaggio del Middle English, ma le sue origini sono ancora dibattute⁹¹. Synge fa un uso molto ampio della forma *do + be + forma in -ing*:

279: that's where I do be stretched out thinking of love
(là 'v'io seggia d'amor pensoso);

300: the heavens that do push their bolt against so many
(et per altrui sì rado si diserra!);

321: I do be making much of for her sake only
(che per te consacrato honoro et còlo);

333: it is of her only I do be thinking
(sol di lei ragionando);

346: because I do hear her praying
(perch'io l'odo pregar);

280: one I do be wishing to see when I do not see
(quel che veder vorrei poi ch'io nol vidi);

281: and breaking the air with the great sighs I do be giving
(rompendo co' sospir' l'aere da presso);

282: sweet spirit you that do be coming down so often
(alma felice che sovente torni).

Si trovano anche esempi al passato, come l'interessante esempio del sonetto 321, dove non solo Synge ripete il sostantivo creando un effetto estremamente ridondante che impone un consistente aumento delle sillabe, ma propone anche due diversi modi per esprimere il passato abituale: l'uso standard con *would* e quello dialettale con *did*:

321: Where is that beautiful face, where light would be shining
out, the face that did keep my heart like a flame burning?
(ov'è il bel viso onde quel lume venne che vivo et lieto
ardendo mi mantenne?);

321: my phoenix that did hold me under her wing
(che sotto le sue ali il mio cor tenne);

321: the face that did keep my heart like a flame burning?
(che vivo et lieto ardendo mi mantenne?).

282: in the places where I did see you often
(a' suoi usati soggiorni);

282: where I did go long years
(là 've cantando andai di te molt'anni).

Tra tutti i dialetti inglesi, lo Hiberno-English è quello in cui si registra il più frequente impiego del *Present Continuous*, utilizzato molto spesso anche in sostituzione del *Simple Present*. Tale uso crea un'ambiguità tra il valore che assume nell'inglese standard – indicare un'azione che si svolge in un preciso momento, un'azione ripetuta nel presente oppure un futuro imminente – e il valore attribuito dai parlanti irlandesi, cioè un modo alternativo per esprimere il presente semplice. La scelta di questo tempo verbale da parte di Synge è un altro fattore che contribuisce a connotare le traduzioni a un livello più pragmatico rispetto al testo originale proprio a causa del suo ambiguo senso di contingenza. Il sonetto 272 costituisce uno degli esempi più emblematici dello scarto tra il Presente Assoluto petrarchesco e il *Present Continuous* di Synge. Mentre l'*incipit* dell'originale si connota su un piano generale, quasi universale, con i famosissimi versi «[l]a vita fugge, et non s'arresta una hora, et la morte vien dietro a gran giornate», la traduzione di Synge sposta fortemente l'attenzione sulla sensibilità dell'io poetico

e sulla sua condizione personale attraverso l'uso di questo tempo verbale e dei sintagmi «from me», «my track», «about me» e «over me». È chiaro che Synge si sta riferendo all'imminenza della propria morte: «[L]ife is flying from me, not stopping an hour, and death is making great strides following my track». Anche al sonetto 300 l'uso del *Present Continuous* fa capire l'immedesimazione del traduttore. Il dolore di Petrarca per la morte di Laura sembra trasformarsi nel dolore per i frequenti litigi tra il drammaturgo e la fidanzata e per la morte che sta per separarli: «quanta invidia ti porto» è tradotto «what a grudge I am bearing», dove anche la scelta lessicale costituisce un evidente indizio del rifiuto del registro petrarchesco: *grudge* ha una connotazione molto più familiare di *envy*.

Per quanto riguarda la struttura del periodo, lo Hiberno-English utilizza in modo preferenziale la congiunzione *and*, creando sovente effetti ridondanti⁹². Nelle traduzioni di Petrarca, il polisindeto sostituisce spesso l'asindeto:

310: There is a cheerful look on the meadows, and peace in the sky, and the sun is well pleased, I'm thinking, looking downward, and the air and the waters and the earth herself are full of love, and every beast is turning back looking for its mate.

(Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena, Giove s'allegra di mirar sua figlia; l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; ogni animal d'amar si riconsiglia);

338: You've left liveliness stripped, and beauty without shade to her, and all courtesy in chains, and honesty thrown down into a hole.

(Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo oscuro e freddo, Amor cieco e inerme, leggiadria ignuda, le bellezze inferme, me sconsolato, et a me grave pondo).

L'altra peculiarità dello Hiberno-English è l'uso di *and* non solo per introdurre le coordinate, ma, a causa di un calco dal gaelico *agus*, anche per introdurre le subordinate temporali, causali o concessive. Si spiegherebbe così il tipico andamento paratattico della parlata irlandese. Taniguchi ha osservato che, mentre nell'inglese standard questa congiunzione compare con una media di 0,4 volte in ogni frase, nel dialetto anglo-irlandese si rileva 1,1 volte⁹³. Esistono due tipi di costruzione: *and* + Pronome Soggetto + forma in *-ing*, (una

diretta traduzione dal gaelico *mo dbá ghlúin*), oppure *and* + Verbo a un modo infinito/Aggettivo/Sintagma nominale/Sintagma preposizionale. Nelle traduzioni si riscontrano numerosi esempi di entrambe le tipologie.

Primo caso:

273: Would be destroying your peace and she living or dead
(Se viva et morta ne devea tór pace);

278: And I crying out: Ohone, when will I see that day breaking
that will be my first day with herself in paradise?
[Synge inserisce una dichiarativa assente nell'originale per
introdurre il discorso diretto; è interessante anche notare
l'esclamazione tipicamente irlandese «Ohone», derivante dal
gaelico *ochòn* e corrispondente all'inglese *alas*]
(Deh perché me del mio mortal non scorza l'ultimo di ch'è
primo a l'altra vita?);

281: I have seen her on the fresh grass and she picking flowers
like a living lady
(l'ò veduto su per l'erba fresca calcare i fior' com'una donna
viva);

282: Where I did go long years, and I singing of yourself
(Là 've cantando andai di te molt'anni);

315: My flowery and green age was passing away, and I feeling
a chill in the fires had been wasting my heart
(Tutta la mia fiorita et verde etade passava, e 'ntepidir sentia
già 'l foco);

321: My phoenix that did hold me under her wing, and she
drawing out sweet words and sighs from me?
(Che sotto le sue ali il mio cor tenne, et parole et sospiri
ancho ne elice?);

333: It is of her only I do be thinking, and she living and
dead,
(Sol di lei ragionando viva et morta);

338: The air and the earth and the seas would have a good
right to be crying out – and they pitying the race of men that
is left without herself

(Pianger l'aer et la terra e 'l mar devrebbe l'uman lignaggio, che senz'ella è quasi senza fior' prato, o senza gemma anello).

Secondo caso:

273 And it a poor thing if a great beauty, the like of her
(Ché mal per noi quella beltà si vide);

279: Thinking of love, writing my songs, and herself that heaven shows me though hidden in the earth I set my eyes on, and hear the way that she feels.

(Là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva, lei che 'l ciel ne mostrò, terra n'asconde, veggio, et odo, et intendo ch'anchor viva di sì lontano a' sospir' miei risponde);

281: How many times, and I heavy with sorrow, I have stretched out in shady places and woods
(Quante fiata sol, pien di sopetto, per luoghi ombrosi et foschi mi son messo);

293: It is the one pleasure I am seeking that she would call to me and I silent and tired out.
(Or vorrei ben piacer; ma quella altera tacito, stanco dopo sé mi chiama);

338: And with it gone what place will we find a second?
(Spento il primo valor, qual fia 'l secondo?);

346: Gentle and simple were left standing, and they in great wonder, saying one to the other:
(Li angeli electi et le anime beate [...] piene di meraviglia et di pietate [...] dicean tra lor).

Lo spostamento dell'avverbio alla fine della frase costituisce un altro elemento tipico dello Hiberno-English. Nel sonetto 272 «and the days to come will be the same surely»; nel 292 «and brightness of the smile that was the like of an angel's surely»; nel 293 «I would have made a greater number surely». Nel sonetto 292 «and everything I have is turned to complaint only»; nel 321 «I do be making much of for her sake only»; nel 333 «it is of her only I do be thinking»; nel 338 «though it isn't myself only has a cause to be crying out»; nel 282 «it is when I have great sorrow only that I find rest».

L'uso del pronome relativo *that* al posto di *who/which* anche nelle relative non restrittive caratterizza lo Hiberno-English come molti altri dialetti dell'inglese. Una particolarità tipica del dialetto parlato in Irlanda è l'omissione di *that* anche in contesti in cui non sarebbe ammessa, cioè quando ha la funzione di soggetto. Nelle traduzioni di Synge, ho rilevato una netta predominanza del pronome relativo *that*: ce ne sono ben diciannove contro quattro *who* e due *which*. Poiché la scomparsa del pronome produce una maggior scorrevolezza del discorso, Synge ha sfruttato anche questo aspetto del dialetto. L'omissione del pronome *that* si osserva nei seguenti casi: «the little looks and sweet words you've taken» (273); «say out all things are in their hearts» (315); «let you go down, sorrowful rhymes to the hard rock is covering my dear treasure» (333); «it isn't myself only has a cause to be crying out» (338) e «it's you have left Love without eyes» (338); «a look from those eyes death has not quenched» (282).

Lo Hiberno-English presenta numerose anomalie nell'uso delle preposizioni. Come spiega Filppula⁹⁴, parallelamente all'accezione convenzionale, *on*, *in*, *with* e *of* possono introdurre dei complementi particolari. Nella lingua usata da Synge in queste traduzioni ho potuto riscontrare solo due casi che riproducono l'uso dialettale del sistema preposizionale. Il primo è quello di *on*, usato con un calco dal gaelico *ar*, per introdurre un Dativo di svantaggio, cioè per indicare la persona che prova una sensazione fisica o mentale negativa o che è vittima di una situazione particolarmente svantaggiosa⁹⁵. «[A]nd the masts and the ropes on them are broken» traduce «et rotte arbore et sarte» (272). L'altra forma dialettale utilizzata è quella di *in* con valore esistenziale; si tratta di un calco dal gaelico *ann* e si osserva in modo particolare nella costruzione *in it* che sostituisce *there* oppure *in existence*. «[T]he world didn't know her the time she was in it» in traduzione di «non la conobbe il mondo mentre l'ebbe» (338); «that I should put small store on the world or on the tricks are in it» in traduzione di «preghi ch'i' spezzi 'l mondo e i suoi dolci hami» (280); «I never saw any valley with so many spots in it where a man is quiet and peaceful» in traduzione di «né già mai vidi valle aver sì spessi luoghi da sospirar riposti et fidi» (280).

L'ultima peculiarità da prendere in esame è quella delle *Focusing Devices*. Nello Hiberno-English è stato registrato un uso molto più frequente rispetto all'inglese standard del *Clefting* – l'uso predicativo di *it is* – perché si tratta di una struttura che ha la peculiarità

di mettere in rilievo il nome. Nelle traduzioni, l'impiego di questa costruzione apporta dei consistenti cambiamenti nella struttura delle frasi rispetto all'italiano, che, come è noto, tende a prediligere il verbo rispetto al nome:

272: It's long ago I'd have given up my life
(I' sarei già di questi pensier' fora);

273: What is it you're thinking, lonesome heart? For what is it you're turning back ever and always to times that are gone way from you? For what is it you're throwing sticks on the fire where it is your own self that is burning?
(Che fai? Che pensi? Che pur dietro guardi nel tempo, che tornar non pote omai? Anima sconsolata, che pur vai giugnendo legne al foco ove tu ardi?);

278: My thoughts are going after her, and it is that way my soul would follow her, lightly and airily, and happily
(Ché, come i miei pensier' dietro a lei vanno, così leve, expedita et lieta l'alma la segua);

278: What is delaying me is the proper thing to lose me utterly
(Ciò che m'indugia è proprio per mio danno);

282 How much it is a joy to me
(Quanto gradisco);

282: It is when I have great sorrow only that I find rest, for it is then when I turn round I see and know you
(Sol un riposo trovo in molti affanni, che, quando torni, te conosco e 'ntendo);

292: It is for this I am making a complaint
(Onde mi doglio et sdegno);

293: And now it is the one pleasure I am seeking that she would call to me and I silent and tired out
(Or vorrei ben piacer; ma quella altera tacito, stanco dopo di sé mi chiama);

310 : And what is coming to me is great sighing and trouble
(Ma per me, lasso, tornano I più gravi sospiri);

310: And it is this way I am, that the singing of birds, and
the flowers of the earth
(Et cantar augelletti, et fiorir piagge);

333: Let you say to her that it is tired out I am with being
alive
(Ditele ch'ì son già di viver lasso);

333: It is of her only I do be thinking
(Sol di lei ragionando);

338: Ah, Death, it is you that have left the world cold and
shady, with no sun over it. It's you have left Love without
eyes
(Laciato ài, Morte, senza sole il mondo oscuro e freddo,
Amore cieco et inerme);

338: I am making lamentation alone, though it isn't myself
only has a cause to be crying out
(Dogliom'io sol, né sol ho da dolerme);

346: It's for that I'm lifting up all my thoughts
(Ond'io voglie e pensier' tutti al ciel ergo).

Queste costruzioni si riscontrano anche al passato:

293: And it was weep I was seeking and not the honour men
might win of it
(Pianger cercai, non già del pianto honore);

344: There was one time maybe when it was a sweet thing
to love
(Fu forse un tempo dolce cosa amore).

* * *

Come è emerso da questa analisi, Synge non utilizza tutte le peculiarità dello Hiberno-English, ma seleziona quelle che ritiene più rappresentative della *folk speech* e quelle che meglio si adattano alle sue finalità artistiche dimostrando che il suo idioletto è un mezzo letterario che si ispira, ma non imita, un reale modo di parlare con il quale dialoga e syngeanamente «collabora». Ciò mi

pare confermi l'idea di ibridazione a cui ho accennato. Synge non suggerisce solo la possibilità di un incontro tra la lingua inglese e quella gaelica, tra il registro alto di Petrarca e quello popolare dei contadini irlandesi, e dunque tra la lingua modello di un poeta rinascimentale e quella ripetitiva, poco accurata e senza apparente valore letterario utilizzata nelle zone rurali del proprio paese, ma fa anche convivere l'istanza cosmopolita con un senso di localismo estremo prodotto dall'uso del dialetto.

Anche sul piano formale Synge propone una tipologia ibrida: le sue traduzioni appartengono a quel genere misto definito 'poema in prosa' che, rifiutando la disciplinata divisione in versi dei sonetti originali, ne conserva la musicalità e il senso del ritmo, riuscendo a creare un equilibrio tra prosa e poesia. Certamente, Synge non avrebbe potuto trascurare gli effetti sonori di ciò che scriveva vista l'importanza da lui attribuita alla musicalità del linguaggio. Del resto, l'ex violinista considerava l'aspetto armonico come la componente essenziale nella vita di ognuno⁹⁶ e riteneva che compito precipuo dello scrittore, dello scultore e del pittore fosse quello di tradurre la musica della vita in un'altra espressione artistica: «Every life is a symphony, and the translation of this life into music back to literature or sculpture or painting is the real effort of the artist»⁹⁷.

Inoltre, Synge unisce la descrizione dell'esperienza strettamente autobiografica – il lettore ha l'impressione di essere coinvolto in una specie di bilancio privato della sua esistenza che sta volgendo a termine – a quella di un dolore che è universale e che affligge l'intero genere umano. Ho sottolineato il modo in cui molte delle deviazioni rispetto all'originale – le aggiunte, le omissioni, le variazioni di struttura – contribuiscono a conferire un tono estremamente personale al messaggio, ponendo, per esempio, enfasi sull'io poetico attraverso l'uso ripetuto dei pronomi *I* e *me* e del *Present Continuous*.

Gli opposti non si danno battaglia, ma esistono sullo stesso piano in un ammirabile equilibrio, componendo una 'sinfonia' in cui brani strumentali apparentemente dissonanti sembrano accordarsi. Credo che questa immagine di convivenza pacifica sia centrale in tutta la produzione syngiana, basti ricordare che la parodia del finto parricida nel *Playboy* suggerisce un netto rifiuto della violenza e dell'esaltazione del mito dell'eroe guerriero che caratterizzava le opere di molti suoi contemporanei. La scelta di Synge di non tradurre la parola «guerra» presente negli originali petrarcheschi appare dunque estremamente emblematica.

5

Appendice: Le traduzioni dei sonetti

272

LAURA BEING DEAD,
PETRARCH FINDS TROUBLE
IN ALL THE THINGS OF THE
EARTH

Life is flying from me, not stopping
an hour, and death is making great
strides following my track. The days
about me, and the days passed over
me, are bringing me desolation, and
the days to come will be the same
surely.

All things that I am bearing in mind,
and all things I am in dread of, are
keeping me in troubles, in this way
one time, in that way another time,
so that if I wasn't taking pity on my
own self it's long ago I'd have given
up my life.

If my dark heart has any sweet thing
it is turned away from me, and then
farther off I see the great winds
where I must be sailing.

I see my good luck far away in the
harbour, but my steersman is tired
out, and the masts and the ropes on
them are broken, and the beautiful
lights where I would be always
looking are quenched.

272

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
Et la morte vien dietro a gran
giornate,
Et le cose presenti et le passate
Mi danno guerra, et le future an-
chora;

E 'l rimembrare et l'aspettare m'
accora,
Or quinci or quindi, sì che 'n ve-
ritate,
Se non ch'ì' ò di me stesso pietate,
I' sarei già di questi pensier' fora.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai
Ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
Veggio al mio navigar turbati i vènti;

Veggio fortuna in porto, et stanco
omai
Il mio nocchier, et rotte arbore et
sarte,
E i lumi bei che mirar soglio,
spenti.

273

HE ASKS HIS HEART TO
RAISE ITSELF UP TO GOD

What is it you're thinking, lonesome heart? For what is it you're turning back ever and always to times that are gone way from you? For what is it you're throwing sticks on the fire where it is your own self that is burning? The little looks and sweet words you've taken one by one and written down among your songs, are gone up into the heavens, and it's late, you know well, to go seeking them on the face of the earth.

Let you not be giving new life every day to your own destruction, and following a fool's thoughts for ever. Let you seek heaven when there is nothing left pleasing on the earth, and it a poor thing if a great beauty, the like of her, would be destroying your peace and she living or dead.

273

Che fai? Che pensi? Che pur dietro
guardi
Nel tempo, che tornar non pote
omai?
Anima sconsolata, che pur vai
Giugnendo legne al foco ove tu ardi?

Le soavi parole e i dolci sguardi
Ch'ad un ad un descritti et depinti ài,
Son levati de terra; et è, ben sai,
Qui ricercarli intempestivo et tardi.

Deh non rinnovellar quel che n'ancide,
Non seguir più penser vago, fallace,
Ma saldo et certo, ch'a buon fin ne guide.

Cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne
piace:
Ché mal per noi quella beltà si
vide,
Se viva et morta ne devea tór pace.

278

HE WISHES HE MIGHT DIE
AND FOLLOW LAURA

In the years of her age most beautiful and most flowery – the time Love has his mastery – Laura, who was my life, has gone away leaving the earth stripped and desolate. She has gone up into the heavens, living and beautiful and naked, and from that place she is keeping her lordship and her reign upon me, and I crying out: Ohone, when will I see that day breaking that will be my first day with herself in paradise? My thoughts are going after her, and it is that way my soul would follow her, lightly, and airily, and happily and I would be rid of all my great troubles. But what is delaying me is the proper thing to lose me utterly, to make me a greater weight on my own self. Oh, what a sweet death I might have died this day three years to-day!

278

Ne l'età sua più bella et più fiorita,
Quando aver suol Amor in noi più forza,
Lasciando in terra la terrena scorza,
E' l'aura mia vital da me partita,

Et viva et bella et nuda al ciel
salita:
Indi mi signoreggia, indi mi sforza.
Deh perché me del mio mortal
non scorza
L'ultimo di ch'è primo a l'altra vita?

Ché, come i miei pensier' dietro a lei
vanno,
Così leve, expedita et lieta l'alma
La segua, et io sia fuor di tanto affanno.

Ciò che s'indugia è proprio per mio
danno,
Per far me stesso a me più grave salma.
O che bel morir era, oggi è terzo
anno!

279

LAURA IS EVER PRESENT
TO HIM

If the birds are making lamentation, or the green banks are moved by a little wind of summer, or you can hear the waters making a stir by the shores that are green and flowery, that's where I do be stretched out thinking of love, writing my songs, and herself that heaven shows me though hidden in the earth I set my eyes on, and hear the way that she feels my sighs and makes an answer to me.

"Alas," I hear her say, "why are you using yourself up before the time is come, and pouring out a stream of tears so sad and doleful.

"You'd do right to be glad rather, for in dying I won days that have no ending and when you saw me shutting up my eyes I was opening them on the light that is eternal."

279

Se lamentar augelli, o verdi fronde
Mover soavemente a l'aura estiva,
O roco mormorar di lucide onde
S'ode d'una fiorita et fresca riva,

Là v'io seggia d'amor pensoso et scriva,
Lei che 'l ciel ne mostrò, terra
n'asconde,

Veggio, et odo, et intendo ch'anchor viva
Di sì lontano a' sospir' miei risponde.

"Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume?
– mi dice con pietate – a che pur versi
Degli occhi tristi un doloroso fiume?"

Di me non pianger tu, ché' miei dì fersi
Morendo eterni, et ne l'interno
lume,
Quando mostrai de chiuder, gli
occhi apersi?"

SONNET 12

I was never anyplace where I saw
clearly one I do be wishing to see
when I do not see, never in a place
where I had the like of this freedom
in my self, and where the light of
loving making was strong in the sky.
I never saw any valley with so many
spots in it where a man is quiet and
peaceful, and I wouldn't think that
Love himself in the Cyprus had a
nest so nice and curious.

The waters are holding their di-
scourse on love, and the wind with
them and the branches, and fish,
and the flowers and the grass, the lot
of them are giving hints to me that
I should love forever. But yourself
are calling to me out of Heaven to
pray me by the memory of the bitter
death that took you from me that I
should put small store on the world
or on the tricks are in it.

280

Mai non fui in parte ove sì chiar vedessi
Quel che veder vorrei poi ch'io nol
vidi,

Né dove in tanta libertà mi stessi,
Né 'mpiessi il ciel de sì amorosi stridi;

Né già mai vidi valle aver sì spessi
Luoghi da sospirar riposti et fidi;

Né credo già ch'Amor in Cipro avessi,
O in altra riva, sì soavi nidi.

L'acque parlan d'amore, et l'òra e
i rami

Et gli augelletti e i pesci e i fiori et l'erba,
Tutti insieme pregando ch'ì sempre
ami.

Ma tu, ben nata che dal ciel mi
chiami,

Per la memoria di tua morte acerba
Preghi ch'ì' spezzi 'l mondo e i suoi
dolci hami.

SONNET 13

How many times, running away
from all people and from myself if
I was able, I go out to my little nook,
with my two eyes crying tears on my
breast and on the grass under me,
and breaking the air with the great
sighs I do be giving.

How many times, and I heavy with
sorrow, I have stretched out in shady
places and woods, seeking always in
my thoughts for herself that death
has taken away from me, and calling
out to her one time and again that
she might come near me.

Then in some form of a high
goddess I see her rising up out of
the clearest pool of the Sorga, my
sweet river, and putting herself to
sit upon the bank.

Or other days I have seen her on the
fresh grass And she picking flowers
like a living lady, yet showing me in
her look she has pity for myself.

281

Quante fiate, al mio dolce ricetta
Fuggendo altrui et, s'esser po', me
stesso,
Vo con gli occhi bagnando l'erba
e 'l petto,
Rompendo co' sospir' l'aere da presso!

Quante fiate sol, pien di sopetto,
Per luoghi ombrosi et foschi mi
son messo,
Cercando col penser l'alto diletto
Che Morte à tolto, ond'io la chiamo
spesso!

Or in forma di nimpha o d'altra diva
Che del più chiaro fondo di Sorga
esca,
Et pongasi a sedere in su la riva;

Or l'ò veduto su per l'erba fresca
Calcare i fior' com'una donna viva,
Mostrando in vista che di me le
'ncresca.

SONNET 14

Sweet spirit you that do be coming
 down so often to put a sweetness on
 my sad night-time with a look from
 those eyes death has not quenched,
 but made more deep and beautiful:
 how much it is a joy to me that you
 throw a light on my dark days, so
 that I am beginning to find your
 beauty in the places where I did see
 you often.

Where I did go long years, and
 I singing of yourself, I go now,
 making lamentations for my own
 sharp sorrows.

It is when I have great sorrow only
 that I find rest, for it is then when I
 turn round I see and know you, by
 your walk and your voice, and your
 face, and the cloak round you.

282

Alma felice che sovente torni
 A consolar le mie notti dolenti
 Con gli occhi tuoi che Morte non à spenti,
 Ma sovra 'l mortal modo fatti adorni:

Quanto gradisco che' miei tristi giorni
 A rallegrar de tua vista consenti!
 Così comincio a ritrovar presenti
 Le tue bellezze a' suoi usati soggiorni,

Là 've cantando andai di te molt'anni,
 Or, come vedi, vo di te piangendo:
 Di te piangendo no, ma de' miei danni.

Sol un riposo trovo in molti affanni,
 Che, quando torni, te conosco e
 'ntendo
 A l'andar, a la voce, al volto, a'
 panni.

292

HE CEASES TO SPEAK OF
HER GRACES AND VIRTUES
WHICH ARE NO MORE

The eyes that I would be talking of so warmly, and the arms, and the hands, and the feet, and the face, that are after calling me away from myself and making me a lonesome man among all people; the hair that was of shining gold, and brightness of the smile that was the like of an angel's surely, and was making a paradise of the earth, are turned to a little dust that knows nothing at all.

And yet I myself am living; it is for this I am making a complaint, to be left without the light I had such a great love for, in good fortune and bad, and this will be the end of my songs of love, for the vein where I had cleverness is dried up, and everything I have is turned to complaint only.

292

Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente,
Et le braccia et le mani e i piedi e
 'l viso,
Che m'avean sì da me stesso diviso,
Et fatto singular da l'altra gente;

Le cresse chiome d'or puro lucente
E 'l lampeggiar de l'angelico riso,
Che solean fare in terra un para-
 diso,
Poca polvere son, che nulla sente.

Et io pur vivo, onde mi doglio et sdegno,
Rimaso senza 'l lume ch'amai tanto,
In gran fortuna e 'n disarmato
 legno.

Or sia qui fine al mio amoroso
 canto:
Secca è la vena de l'usato ingegno,
Et la cetera mia rivolta in pianto.

SONNET 25

If I had thought that the voice of my grief would have a value I would have made a greater number surely of my first sorrow and in a finer manner: but she who made me speak them out and who stood in the summit of my thoughts is dead at this time, and I am not able to make these rough verses sweet or clear.

And in surety those times all I was wishing was to ease my sad heart in any way I was able and not to gain an honour for myself, and it was weep I was seeking and not the honour men might win of it, and now it is the one pleasure I am seeking that she would call to me and I silent and tired out.

293

S'io avesse pensato che sì care
Fossin le voci de' sospir' miei in rima,
Fatte l'avrei, dal sospirar mio prima,
In numero più spesse, in stil più rare.

Morta colei che mi faceva parlare
Et che si stava de' pensier' miei in cima,
Non posso, et non ò più sì dolce lima,
Rime aspre et fosche far soavi et chiare.

Et certo ogni mio studio in quel
tempo era
Pur di sfogare il doloroso core
In qualche modo, non d'acquistar fama.

Pianger cercai, non già del pianto
honore:
Or vorrei ben piacer; ma quella altera
Tacito, stanco dopo sé mi chiama.

300

HE IS JEALOUS OF THE
HEAVENS AND THE
EARTH

What a grudge I am bearing the
earth that has its arms about her,
and is holding that face away
from me where I was finding
peace from great sadness.

What a grudge I am bearing the
heavens that are after taking
her, and shutting her in with
greediness, the heavens that do
push their bolt against so many.

What a grudge I am bearing
the blessed saints that have
got her sweet company, that I
am always seeking; and what
a grudge I am bearing against
death, that is standing in her
two eyes and will not call me
with a word.

300

Quanta invidia ti porto, avara terra,
Ch'abbracci quella cui veder m'è tolto,
Et mi contendi l'aria del bel volto,
Dove pace trovai d'ogni mia guerra!

Quanta ne porto al ciel, che chiude et serra
Et sì cupidamente à in sé raccolto
Lo spirto da le belle membra sciolto,
Et per altrui sì rado si diserra!

Quanta invidia a quell'anime che 'n sorte
Anno or sua santa et dolce compagnia
La qual io cercai sempre con tal brama!

Quant'a la dispietata et dura Morte,
Ch'avendo spento in lei la vita mia,
Stassi ne' suoi begli occhi, et me non
chiama!

310

THE FINE TIME OF THE
YEAR INCREASES
PETRARCH'S SORROW

The south wind is coming back, bringing the fine season, and the flowers, and the grass, her sweet family, along with her. The swallow and the nightingale are making a stir, and the spring is turning white and red in every place.

There is a cheerful look on the meadows, and peace in the sky, and the sun is well pleased, I'm thinking, looking downward, and the air and the waters and the earth herself are full of love, and every beast is turning back looking for its mate.

And what is coming to me is great sighing and trouble, which herself is drawing out of my deep heart, herself that has taken the key of it up to heaven.

And it is this way I am, that the singing of birds, and the flowers of the earth, and the sweet ladies, with their grace and comeliness, are the like of a desert to me, and the wild beasts astray in it.

310

Zephiro torna, e 'l bel tempo ri
mena,
E i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
Et garrir Progne et pianger Philomena,
Et primavera candida et vermiglia.

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
L'aria et l'acqua et la terra è d'amor
piena;
Ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi
Sospiri, che del cor profondo tragge
Quella ch'al ciel se ne portò le
chiavi;

Et cantar augelletti, et fiorir
piagge,
E 'n belle donne honeste atti soavi
Sono un deserto, et fere aspre et
selvagge.

315

HE UNDERSTANDS THE
GREAT CRUELTY OF DEATH

My flowery and green age was
passing away, and I feeling a chill in
the fires had been wasting my heart,
for I was drawing near the hillside
that is above the grave.

Then my sweet enemy was making
a start, little by little, to give over
her great wariness the way she was
wringing a sweet thing out of my
sharp sorrow. The time was com-
ing when Love and Decency can
keep company, and lovers may sit
together and say out all things are
in their hearts. But Death had his
grudge against me, and he got up in
the way, like an armed robber, with
a pike in his hand.

315

Tutta la mia fiorita et verde etade
Passava, e 'ntepidir sentia già 'l foco
Ch'arse il mio core, et era giunto al loco
Ove scende la vita ch'al fin cade.

Già incominciava a prender securtade
La mia cara nemica a poco a poco
De' suoi sospetti, et rivolgeva in gioco
Mie pene acerbe sua dolce honestade.

Pressi era 'l tempo dove Amor si scontra
Con Castigate, et agli manti è dato
Sedersi insieme, et dir che lor incontra.

Morte ebbe invidia al mio felice stato,
Anzi a la speme; et feglisi a l'incontra
A mezza via come nemico armato.

321

THE SIGHT OF LAURA'S
HOUSE REMINDS HIM OF
THE GREAT HAPPINESS HE
HAS LOST

Is this the nest in which my Phoenix
put on her feathers of gold and
purple, my phoenix that did hold
me under her wing, and she draw-
ing out sweet words and sighs from
me? Oh, root of my sweet misery,
where is that beautiful face, where
light would be shining out, the face
that did keep my heart like a flame
burning? She was without a match
upon the earth, I hear them say, and
now she is happy in the heavens.

And she has left me after her
dejected and lonesome, turning
back all times to the place I do be
making much of for her sake only,
and I seeing the night on the little
hills where she took her last flight
up into the heavens, and where one
time her eyes would make sunshine
and it night itself.

321

E' questo 'l nido in che la mia fenice
Mise l'aurate et le purpuree penne,
Che sotto le sue ali il mio cor tenne,
Et parole et sospiri ancho ne elice?

O del dolce mio mal prima radice,
Ov'è il bel viso onde quel lume
venne
Che vivo et lieto ardendo mi man-
tenne?
Sol'eri in terra; or se' nel ciel felice.

Et m'ài lasciato qui misero et solo,
Talché pien di duol sempre al loco torno
Che per te consacrato honoro et còlo;

Veggendo a' colli oscura notte
intorno
Onde prendesti al ciel l'ultimo volo,
Et dove li occhi tuoi solean far
giorno.

333

HE SENDS HIS RHYMES
TO THE TOMB OF LAURA
TO PRAY HER TO CALL HIM
TO HER

Let you go down, sorrowful rhymes
to the hard rock is covering my dear
treasure, and then let you call out till
herself that is in the heavens will
make answer, though her dead body
is lying in a shady place.

Let you say to her that it is tired out
I am with being alive, with steering
in bad seas, but I am going after her
step by step, gathering up what she
let fall behind her.

It is of her only I do be thinking,
and she living and dead, and now
I have made her with my songs so
that the whole world may know
her, and give her the love that is
her due.

May it please her to be ready for
my own passage that is getting
near; may she be there to meet me,
herself in the heavens, that she may
call me and draw me after her.

333

Ite, rime dolente, al duro sasso
Che 'l mio caro tesoro in terra asconde,
Ivi chiamate chi dal ciel risponde,
Benché 'l mortal sia in loco oscuro
et basso.

Ditele ch'i' son già di viver lasso,
Del navigar per queste horribili onde;
Ma ricogliendo le sue sparte fronde,
Dietro le vo pur così passo passo,

Sol di lei ragionando viva et morta,
Anzi pur viva, et or fatta immor
tale,
A ciò che 'l mondo la conosca et
ame.

Piacciate al mio passar esser
accorta,
Ch'è presso omai; siami a l'incontro,
et quale
Ella è nel cielo a sé mi tiri et chiami.

338

ONLY HE WHO MOURNS
HER AND HEAVEN THAT
POSSESSES HER KNEW HER
WHILE SHE LIVED

Ah, Death, it is you that have left the world cold and shady, with no sun over it. It's you have left Love without eyes or arms to him, you've left liveliness stripped, and beauty without a shape to her, and all courtesy in chains, and honesty thrown down into a hole. I am making lamentation alone, though it isn't myself only has a cause to be crying out; since you, Death, have crushed the first seed of goodness in the whole world, and with it gone what place will we find a second?

The air and the earth and the seas would have a good right to be crying out – and they pitying the race of men that is left without herself, like a meadow without flowers or a ring robbed of jewellery.

The world didn't know her the time she was in it, but I myself knew her – and I left now to be weeping in this place; and the heavens knew her, the heavens that are giving an ear this day to my crying out.

338

Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo
Oscuro et freddo, Amor cieco et inerme,
Leggiadria ignuda, le bellezze inferme,
Me sconcolato et a me grave pondo,
Cortesia in bando et Honestate in fondo.
Dogliom'io sol, né sol ò da dolerme,
Ché svelto'ài di vertute il chiaro germe:
Spento il primo valor, qual fia il secondo?

Pianger l'aer et la terra e 'l mar devrebbe
L'uman lignaggio, che senz'ella è quasi
Senza fior' prato, o senza gemma anello.

Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe:
Conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi,
E 'l ciel, che del mio pianto or si fa bello.

SONNET 72

There was one time maybe when it was a sweet thing to love – though I would be hard set to say when it was – but now it is a bitter thing and there is nothing bitterer. The man who is teaching a truth should know it better than any other, and that is the way I am with my great sorrow.

Herself that was the honour of our age, [and] now is in the heavens where all cherish her, made my [times of ease] in her days short and rare, and now she was taken all rest from me. Cruel Death has taken every good thing from me, and from this out no good luck could make up for the loss of that beautiful spirit that is set free.

I used to be weeping and making songs, and I don't know at this day what way I'd turn a verse, but day and night the sorrow that is banked up in my heart breaks out on my tongue and through my eyes.

344

Fu forse un tempo dolce cosa amore,
Non perch'io sappia il quando: or
è sì amara,
Che nulla più; ben sa 'l ver chi
l'impara
Com'ò fatt'io con mio grave
dolore.

Quella che fu del secol nostro honore,
or è del
Ciel che tutto orna et rischiara,
Fe' mia requie a' suoi giorni et breve et rara:
Or m'à d'ogni riposo tratto fore.

Ogni mio ben crudel Morte m'à tolto:
Né gran prosperità il mio stato adverso
Pò consolar di quel bel spirito sciolto.

Piansi et cantai: non so più mutar
verso;
Ma di et notte il duol ne l'alma
accolto
Per la lingua et per li occhi sfogo
et verso.

346

LAURA WAITS FOR HIM IN
HEAVEN

The first day she passed up and
down through the heavens, gentle
and simple were left standing, and
they in great wonder, saying one to
the other:

“What new light is that? What new
beauty at all?

The like of herself hasn’t risen up
these long years from the common
world.”

And herself, well pleased with the
heavens was going forward, match-
ing herself with the most perfect that
were before her, yet one time, and an-
other, waiting a little, and turning her
head back to see if myself was com-
ing after her. It’s for that I’m lifting up
all my thoughts and will into heaven,
because I do hear her praying that I
should be making haste forever.

346

Li angeli electi et le anime beate
Cittadine del cielo, il primo giorno
Che madonna passò, le fur intorno
Piene di meraviglia et di pietate.

“Che luce è questa, et qual nova beltate?
– Dicean tra lor – perch’abito s’ adorno
Dal mondo errante a quest’alto soggiorno
Non sali mai in tutta questa etate?”.

Ella, contenta aver cangiato albergo,
Si paragona pur coi più perfecti,
Et parte ad or ad or si volge a tergo,

Mirando s’io la seguio, et par ch’as
pecti:

Ond’io voglie et pensier’ tutti al
ciel ergo

Perch’io l’odo pregar pur ch’?
m’affretti.

Note

¹ Malgrado molti critici abbiano sottolineato il valore del Synge poeta, la produzione teatrale continua a essere molto più studiata di quella in versi. In *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1991), Reed Way Dasenbrock esalta le doti dell’autore in materia poetica, considerandolo un vero precursore; per lui, Synge avrebbe anticipato molte istanze estetiche di Ezra Pound, tra le quali anche l’idea di originalità e di citazioni libere come interscambio continuo tra i poeti moderni e quelli del passato. Senza dubbio la sua poesia ha influenzato quella di William Butler Yeats. Infatti, le poesie composte dopo il 1908, anno in cui lesse per la prima volta le produzioni in versi dell’amico, propongono una rappresentazione delle classi rurali meno idealizzata delle precedenti, simile a quella che caratterizza la produzione syngeana.

² Citato in D. H. Greene, E. S. Stephens, *J. M. Synge: 1871-1909*, Collier Books, New York 1961, p. 289.

³ *Vita Vecchia: 1895-97*, quattordici poesie legate da una cornice in prosa secondo il modello del *romance* gaelico. Il tema centrale della raccolta è la sfor-

tunata relazione d'amore dello scrittore con Cherry Matheson, una sua cugina che usava passare le vacanze estive con i Synge. La raccolta è contenuta in J. M. Synge, *Collected Works I: Poems*, ed. by R. Skeleton, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.

⁴ «It is certain that she [Molly Allgood] encouraged his work as a poet, and it may have been her encouragement which led him, in 1907, to contemplate the publication of some of his poems», R. Skelton, *Introduction*, in J. M. Synge, *Collected Works I: Poems*, cit., p. xiii. Skelton sottolinea anche il contributo dell'incoraggiamento da parte dell'amica Agnes Tobin (1864-1939): «You ought to write verse. It seems to me you are very strong in the peculiar insight and imaginings of beautiful, subtle, and unusual things and feelings, which are the poet's most inalienable right», J. M. Synge, *The Collected Letters of John Millington Synge*, ed. by A. Saddlemeier, vol. I, Clarendon Press, Oxford 1983, p. 71. Agnes Tobin era una poetessa americana amica di Yeats che sosteneva la causa 'culturale' dell'Abbey Theatre. Nel 1906 conobbe Synge col quale nacque una profonda amicizia favorita, tra l'altro, dai loro comuni interessi letterari. Anche Tobin, infatti, si era dedicata alla traduzione di Petrarca e nel 1902 aveva pubblicato una raccolta di dieci sonetti e una canzone dal titolo *Love's Crucifix*. Su Tobin si veda il bel saggio di L. Sanna, *Agnes Tobin: estasi petrarchesche*, in *Letterature straniere & Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari*, Carocci, Roma 2000, pp. 51-71.

⁵ La Gaelic League fu fondata da Douglas Hyde (1860-1949) e da Eoin MacNeill (1867-1945) nel 1893 con lo scopo di rivitalizzare il folclore e la lingua gaelica.

⁶ Ho scelto di utilizzare il termine Hiberno-English seguendo l'esempio del linguista finlandese Markku Filppula (*The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style*, Routledge, London e New York 1999, pp. 34-35) che lo impiega come termine generale per indicare l'insieme dei dialetti dell'inglese parlati in Irlanda senza attribuirgli la particolare connotazione storica suggerita da altri linguisti che vedono una distinzione tra Anglo-Irish (il dialetto sviluppatosi nell'Ottocento dal contatto tra inglese e gaelico) e Hiberno-English (l'evoluzione dell'inglese portato in Irlanda dai coloni nel Seicento che non ha subito una particolare influenza del gaelico, ma è caratterizzato dalla presenza di arcaismi derivanti dall'Early Modern English). Ho inoltre deciso di evitare la forma italiana anglo-irlandese perché, malgrado in campo letterario sia piuttosto comune parlare di Studi anglo-irlandesi, questo termine non è molto usato in linguistica e in dialettologia.

⁷ M. Cronin, *Translating Ireland*, Cork University Press, Cork 1996.

⁸ Ivi, p. 150.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Leabhar Sgeulnuigheachta*, una raccolta di *folk-tales* pubblicata nel 1899, fu seguita l'anno successivo dalla sua traduzione in inglese: *Beside the Fire*. Synge portò con sé una copia di questo testo in uno dei suoi primi viaggi nelle isole Aran e si ispirò al metodo indicato da Hyde per raccogliere il materiale folclorico in loco.

¹¹ W. B. Yeats, *Preface*, in D. Hyde, *The Love Songs of Connacht* (1893), Irish University Press, Shannon 1969, p. vi. Citato in M. Cronin, *Translating Ireland*, cit., p. 135.

¹² TCD MS 4393, foglio 9.

¹³ J. M. Synge, *Can We Go Back to Our Mother's Womb? A Letter to the Gaelic League*, in Id., *Collected Works II: Prose*, ed. by A. Preece, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982, p. 399.

¹⁴ *Ibid.* In questa critica contro la superficiale infatuazione di molti intellettuali irlandesi nei confronti del gaelico, Synge sembra anticipare la pungente ironia di Flann O'Brien che in *An Beal Bocht* (1941, tradotto in inglese nel 1973 con il titolo *The Poor Mouth*) descrive le masse di accademici dublinesi che si recano nell'ovest dell'isola per scopi 'culturali' e conia il termine dispregiativo «gaeligores» per indicarli.

¹⁵ J. M. Synge, *Can We Go Back to Our Mother's Womb? A Letter to the Gaelic League*, in Id., *Collected Works II: Prose*, cit., p. 399.

¹⁶ Synge aveva seriamente preso in considerazione la possibilità di intraprendere la carriera del violinista professionista; il suo primo viaggio in Europa era motivato proprio dalla volontà di migliorare le proprie competenze di musicista. Fu nel 1895, a Parigi, che cambiò programmi decidendo di dedicarsi allo studio delle lingue, del folclore e della letteratura.

¹⁷ J. M. Synge, *The Aran Islands*, in Id., *Collected Works II: Prose*, cit., p. 52.

¹⁸ Citato in D. Kiberd, *Synge, the Gaelic League, and the Irish Revival*, in Id., *Synge and the Irish Language*, MacMillan Press, London 1979, p. 229.

¹⁹ A. Gregory, *Cuchulain of Muirthemne*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1973.

²⁰ Il termine *kiltartanese* deriva dal nome di un'area nei dintorni di Galway chiamata, appunto, Kiltartan, ed è abitualmente utilizzato per designare la particolare lingua con la quale Lady Gregory scrisse e tradusse opere per l'Abbey Theatre.

²¹ A. Gregory, *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*, The Knickerbocker Press, New York 1913, p. 122.

²² Cfr. A. Gregory, *Collected Works: Plays. Vol. IV: Translations, Adaptations & Collaborations*, ed. by A. Saddlemyer, Colin Smythe, Gerrards Cross 1970.

²³ M. Cronin, *Translating Ireland*, cit., p. 149.

²⁴ J. M. Synge, *Collected Works II: Prose*, cit., p. 384.

²⁵ Questo termine, traslato dal gergo economico, è stato utilizzato da Gerry Smyth in riferimento al valore assunto dal genere del romanzo nella fase di deco-
lizzazione dell'Irlanda. Si veda G. Smyth, *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction*, Pluto Press, London 1997, p. 55.

²⁶ M. Cronin, *Translating Ireland*, cit., p. 141.

²⁷ J. M. Synge, *Collected Work I: Poems*, cit., p. xxxvi.

²⁸ Synge iniziò lo studio del gaelico al Trinity College all'età di venti anni, ottenendo anche un premio per l'ottimo livello raggiunto. Ne proseguì lo studio a Parigi nel 1895 e, a partire dall'anno successivo, compì una serie di soggiorni di studio (1898-1902) nelle isole Aran per approfondirne la conoscenza.

²⁹ D. Kiberd, *Synge's knowledge of Irish*, in Id., *Synge and the Irish Language*, cit., pp. 19-53.

³⁰ Per un'analisi approfondita del Petrarchismo in Inghilterra, si vedano i contributi di M. Domenichelli, D. Pallotti, *Petrarca in Europa: Il Petrarchismo in Inghilterra e Scozia*, in "In forma di parole", I, 2, 2004; W. J. Kennedy, *Authorizing Petrarch*, Cornell University Press, Ithaca 1994; S. Minta (ed.), *Petrarch and Petrarchism: the English Traditions*, Manchester University Press, Manchester 1980.

³¹ TCD MS 4417, foglio 11.

³² Nella primavera del 1908 Synge scopri di avere alcune ghiandole del collo ingrossate; nel settembre dello stesso anno subì un intervento chirurgico per la loro rimozione; nel dicembre iniziarono forti dolori al fianco, causati dal tumore che lo avrebbe portato alla morte dopo pochi mesi.

³³ Skelton cita in proposito l'interessante commento di Yeats: «The translation of poems that he has made his own by putting them into that melancholy dialect of his seems to express his emotion at the memory of poverty and the approach of death», R. Skelton, *The Writings of J. M. Synge*, cit., pp. xxxii-xxxiii.

³⁴ Cfr. poesie *Epitaph: After reading Ronsard's lines from Rabelais, To Ronsard, e On a Birthday*, in J. M. Synge, *Collected Works I: Poems*, cit., pp. 39, 70, 60.

³⁵ Citato in B. Osimo, *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*, Hoepli, Milano 2002, p. 164.

³⁶ Se si ammette che tradurre Petrarca corrispondeva a un'esigenza personale di Synge, allora si potrebbe sostenere che lo scrittore aveva talmente interiorizzato la parlata rurale da adottarla come espressione del suo Io più profondo. Occorre ricordare che il dialetto non era il suo idioma materno, ma quella che l'autore aveva scelto come lingua dei personaggi delle proprie opere teatrali. Prenderlo in prestito anche per tradurre dei testi con una profonda rilevanza emotiva come quelli del *Canzoniere*, a mio avviso, dimostra che Synge aveva fatto cadere il filtro affettivo che di solito rende meno spontanea l'espressione in una lingua non materna. Il linguaggio creato in anni di scrittura per il teatro si era dunque trasformato in una sorta di gergo personale in grado di tradurre lo stato d'animo dello scrittore nel modo più naturale e diretto.

³⁷ Il tema dell'amore infelice e della morte erano pressoché costanti anche nella raccolta *Vita Vecchia* che narrava la sfortunata storia d'amore con Cherry Matheson.

³⁸ Il dramma 'petrarchesco' dell'impossibilità di vivere la relazione d'amore è un'esperienza che afflisse l'autore fino all'età di trentacinque anni; Synge si era quasi sempre innamorato di ragazze di famiglia protestante: la prima donna a cui propose il matrimonio fu Cherry Matheson, seguirono Miss Capps, Miss Zdanowska e Margaret Hardon. Da tutte fu rifiutato a causa del suo ateismo.

³⁹ «In the evenings now I am reading Petrarch's sonnets, with Miss Tobin's translations. I think I'll teach you Italian too so that you may be able to read the wonderful love-poetry of these Italian poets Dante, and Petrarch, and one or two others», Lettera del 27 dicembre 1906, *To Molly Allgood*, in J. M. Synge, *The Collected Letters ...*, cit., p. 267.

⁴⁰ In questa scelta si può notare un'ulteriore influenza di Hyde e delle sue traduzioni in prosa semplificata proposte in *Beside the Fire* che Synge conosceva molto bene.

⁴¹ D. Alighieri, *La vita nova* (1292-1293), Istituto Editoriale Italiano, Milano 1912, p. 122.

⁴² R. Skelton, *Introduction*, in J. M. Synge, *Translations Edited from the Original Manuscripts*, ed. by R. Skeleton, Dolmen Press, Dublin 1961, p. v.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ R. W. Dasenbrock, *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, cit.

⁴⁵ Si tratta del noto *Playboy riot*. Alla prima del *Playboy*, il 26 gennaio del 1907, il pubblico dell'Abbey Theatre si rivoltò contro il modo in cui venivano rappresentati

gli abitanti delle zone occidentali d'Irlanda. Gli spettatori, la maggior parte dei quali pare fossero dei membri della Gaelic League, accusarono l'autore di istigare l'identificazione tra *wild country* e *wild people* attraverso una sorta di caricatura degli abitanti del Gaeltacht, che nel *play* vivono tra illegalità, omicidi e alcolismo. Oggetto della feroce polemica fu anche la peculiare lingua di questi personaggi, tacciata di essere *stage-Irish*, la parlata sgrammaticata e parodica che fin dal teatro elisabettiano aveva caratterizzato lo stereotipo del personaggio irlandese. Per una completa analisi del *riot* rimando a T. Kilroy, *The Playboy Riots*, Dolmen Press, Dublin 1971. Per un maggiore approfondimento sullo *stage-Irish* rimando a A. Truninger, *Paddy and the Paycock: A Study of the Stage Irishman from Shakespeare to O'Casey*, Francke, Bern 1976 e a G. C. Duggan, *The Stage Irishman. A History of the Irish Play and Stage Characters from the Earliest Times*, Talbot Press, Dublin and Cork 1937.

⁴⁶ T. O'Brien Johnson, *Translation*, in Ead., *Synge: The Medieval and the Grotesque*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982, pp. 97-114.

⁴⁷ Alla data del 18 febbraio 1898, troviamo il seguente appunto nell'agenda di Synge: «To tours de Jubainville sur la civilization irlandaise comparée avec celle d'Homère», TCD MS 4419, foglio 8.

⁴⁸ Si veda M. Tymoczko, *The Irish Ulysses*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1997.

⁴⁹ Come ricorda Marco Santagata, infatti, Petrarca criticò i limiti del volgare dantesco di *La vita nova* in quanto la lingua lirica non era autosufficiente ma aveva bisogno del supporto della cornice in prosa. Nel *Canzoniere*, come è noto, le poesie sono raccolte in modo da formare un percorso narrativo senza bisogno di brani in prosa esplicativi. Cfr. M. Santagata, *Introduzione*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano 1996.

⁵⁰ I trovatori provenzali componevano in volgare dalla fine dell'XI secolo. Il loro esempio era stato seguito dai poeti della Scuola Siciliana e da quelli del Dolce Stil Novo. A tal proposito ricordo che Dante Alighieri attribuiva l'uso del volgare da parte dei poeti lirici a una necessità di carattere pragmatico: quella di farsi capire dalla donna amata che non sapeva il latino. Vedi questo lavoro, nota 41.

⁵¹ M. Santagata, *Introduzione*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. xxxiv.

⁵² La lingua dantesca, come è noto, è una lingua più varia e colorita in grado di esprimere toni molto diversi. La lingua boccaccesca è una lingua estremamente colloquiale e popolare (per antonomasia). Un'altra ragione per questa scelta potrebbe essere il fatto che Synge aveva sempre privilegiato la traduzione di opere in versi (Keating, Villon, Ronsard, Leopardi) e, possibilmente, di opere brevi; dunque il sonetto costituiva la forma ideale.

⁵³ Synge rimase orfano di padre il 13 aprile del 1872, quando non aveva ancora compiuto un anno.

⁵⁴ La *Ascendancy* era la classe dei ricchi proprietari terrieri di origine anglosassone e di fede protestante.

⁵⁵ J. M. Synge, *Collected Works II: Prose*, cit., p. 5.

⁵⁶ Si tratta della definizione data da Yeats nella prefazione a *Poems and Translations* della Cuala Edition (1909), riportato in J. M. Synge, *Collected Works I: Poems*, cit., p. xxiii.

⁵⁷ L'influenza, di solito riconosciuta come fondamentale dalla critica, della vita incitazione da parte di Yeats incontrato a Parigi nel 1896 a recarsi sulle Aran

(v. nota 28) – «Go to the Arran Islands!» – è stata messa in discussione da Kiberd. Cfr. D. Kiberd, *Synge and the Irish Language*, cit., pp. 36-37.

⁵⁸ A proposito dello scarto tra la sensibilità contadina e quella urbana si veda il brano di *The Aran Islands* (1907) in cui l'autore descrive una madre che ride della figlia perché soffre di mal di denti o le parti in cui presenta il trattamento feroce e insensibile riservato agli animali. J. M. Synge, *The Aran Islands*, in Id., *Collected Works II: Prose*, cit.

⁵⁹ J. Taniguchi, *A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish English*, Shinozaki Shorin, Tokyo 1972, p. 285.

⁶⁰ D. Kiberd, *Synge and the Irish Language*, cit., pp. 214-15.

⁶¹ «Synge does, in fact, use quite a number of words which have no objective existence in any Irish dialect and which are clearly his own invention. These include such nouns as “dreepiness”, “pitchpike”, verbs such as “swiggle” [...] and adjectives such as “louty”. He also uses unprecedented phrases such as “string gabble”, “curiosity man” and “puzzle-the-world”; and constructions such as “turn of the day” which have definite roots in Irish», D. Kiberd, *Synge and the Irish Language*, cit., pp. 200-01.

⁶² J. Taniguchi, *A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish English*, cit.

⁶³ M. Filppula, *The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style*, Routledge, London & New York 1999.

⁶⁴ J. M. Synge, *Collected Works IV: Plays (Book 2)*, cit., p. 53.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ D. Gerstenberger, *John Millington Synge*, Twayne Publishers, Boston 1965, p. 117.

⁶⁷ C. Ferranti, *L'inglese d'Irlanda come lingua d'arte in John Millington Synge*, in R. Morresi (a cura di), *Le lingue speciali. Atti del convegno di studi dell'Università di Macerata* (17-19 ottobre 1994), Il Calamo, Roma 1998, p. 127.

⁶⁸ J. M. Synge, *Collected Works II: Plays (Book 2)*, cit., p. 53.

⁶⁹ R. W. Dasenbrock, *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, cit., p. 86, corsivo mio.

⁷⁰ R. Skelton, *The Writing of J. M. Synge*, cit., p. 156.

⁷¹ J. M. Synge, *Collected Works I: Poems*, cit.

⁷² Come ho potuto riscontrare dalla lettura dei manoscritti, la grafia di Synge risulta spesso di difficile decifrazione e sembra aver portato i curatori dell'edizione Maunsel a compiere alcuni errori.

⁷³ Cfr. R. Skelton, *The Writing of J. M. Synge*, cit., p. 134. Si veda anche questo lavoro, nota 4.

⁷⁴ F. Petrarca, *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems of Petrarch, Translated into English by Various Hands*, ed. by T. Campbell, Henry G. Bohn, London 1859.

⁷⁵ W. J. McCormack, *Fool of the Family. A Life of J. M. Synge*, Weidenfield & Nicolson, London 2000; D. H. Greene, E. S. Stephens, *J. M. Synge: 1871-1909*, cit.

⁷⁶ J. M. Synge, *Preface*, in Id., *Collected Works I: Poems*, cit., p. xxxvi.

⁷⁷ L'unico elemento mitologico che viene conservato da Synge è la fenice del sonetto 321, forse perché si tratta di una figura molto nota nell'immaginario collettivo irlandese in quanto legata al celebre Phoenix Park di Dublino.

⁷⁸ Nelle correzioni apportate nell'edizione di Skelton del 1961, alcune volte «heavens» figura con la lettera maiuscola. Questo dato non altera il valore di quanto detto.

⁷⁹ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., Sonetto 61, p. 311.

⁸⁰ Ivi, Sonetto 1, p. 5.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Tra l'altro questo contrasto morale riproduce quello del *Secretum* (1353), in cui Petrarca immagina di dialogare con Sant'Agostino.

⁸³ F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., *Canzone 126*, pp. 583-85.

⁸⁴ J. Taniguchi, *A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish English*, cit., p. 236.

⁸⁵ Curiosamente, pare che questa sia una delle cause della difficoltà riscontrata dagli attori nel memorizzare e recitare i suoi drammi.

⁸⁶ Filppula ha evidenziato nello Hiberno-English quattro casi di risposte a domande che prevedono la polarità tra *yes* e *no*. Il primo corrisponde all'uso dell'inglese standard ed è costituito da *yes/no* + elaborazione; il secondo, invece, è quello rappresentato dalla semplice elaborazione e pare essere piuttosto diffuso. Lo studioso cita il seguente esempio esplicativo: «- Do people eat it still? - - They do ->»; un altro uso evidenziato è quello della risposta *eco*, che equivale alla ripetizione dell'ultima parte della domanda per confermarla: «- So you belong to that parish? - - Belong to that parish ->»; infine vi è un altro uso che si riscontra anche nell'uso standard, cioè il semplice *yes/no*. M. Filppula, *The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style*, cit., pp. 200-30.

⁸⁷ J. Taniguchi, *A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish English*, cit., p. 52.

⁸⁸ È interessante rilevare il fatto che la parola «guerra» non viene mai tradotta alla lettera da Synge, ma è sostituita da termini di carattere più astratto come «sadness» o «desolation»; al contrario di Wyatt che la rende con il letterale «war».

⁸⁹ R. Autera Johnson, *The Poetry of John Millington Synge*, ETS, Pisa 1999, p. 60.

⁹⁰ Cfr. J. Taniguchi, *A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish English*, cit., pp. 5-9. Taniguchi evidenzia altri due usi peculiari nel dialetto anglo-irlandese dell'espressione *the way*: in sostituzione di *so that/in order that* e in sostituzione di *because/as*.

⁹¹ M. Filppula, *The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style*, cit., p. 73.

⁹² «In Irish English 'and' is often redundantly used», J. Taniguchi, *A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish English*, cit., p. 124.

⁹³ Ivi, p. 274.

⁹⁴ M. Filppula, *The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style*, cit., p. 321.

⁹⁵ Per illustrare l'uso del Dativo di svantaggio, Filppula cita i seguenti esempi tratti da un *corpus* di interviste: «It will be night on you» e «I had a bad cold on me», ivi, p. 324.

⁹⁶ Le rare descrizioni di serenità presenti nella produzione in versi sono sempre associate a un particolare *soundscape* che di solito descrive contesti naturalistici. La

simbologia del canto degli uccellini come metafora della spensieratezza ricorre anche nella selezione dei sonetti petrarcheschi; ne è emblematico il sonetto 310 «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena».

⁹⁷ J. M. Synge, *Collected Works II: Prose*, cit., p. 322.

Bibliografia

- Petrarca, F., *Canzoniere* (con introduzione di R. Antonelli e saggio *Preliminari sulla lingua del Petrarca* di G. Contini), Einaudi, Torino 1992.
- Synge, J. M., *Translations Edited from the Original Manuscripts*, ed. by R. Skelton, Dolmen Press, Dublin 1961.
- , *(The) Plays and Poems of J. M. Synge*, ed. by T. R. Henn, Methuen, London 1963.
- , *Some Sonnets from "Laura in Death" after the Italian of Francesco Petrarch*, ed. by R. Skelton, Dolmen Press, Dublin 1971.
- , *Collected Works I: Poems*, ed. by R. Skelton, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.
- , *Collected Works II: Prose*, ed. by A. Preece, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.
- , *Collected Works III: Plays (Book 1)*, ed. by A. Saddlemyer, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.
- , *Collected Works IV: Plays (Book 2)*, ed. by A. Saddlemyer, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.
- , *(The) Collected Letters of John Millington Synge*, ed. by A. Saddlemyer, 2 voll., Clarendon Press, Oxford 1983.
- , *Plays, Poems and Prose*, ed. by A. Smith, Everyman, London 1992.
- Alighieri, D., *La vita nova*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1912.
- Autera Johnson, R., *The Poetry of John Millington Synge*, ETS, Pisa 1999.
- Bassnett, S. (ed.), *Translating Literature*, D. S. Brewer, Cambridge 1997.
- Bushrui, S. B. (ed.), *A Centenary Tribute to John Millington Synge 1871-1909*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1979.
- Cronin, M., *Translating Ireland*, Cork University Press, Cork 1996.

- Dasenbrock, R. W., *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1991.
- Domenichelli, M., Pallotti, D., *Petrarca in Europa: Il Petrarcbismo in Inghilterra e Scozia*, in "In forma di parole", I, 2, 2004.
- Duggan, G. C., *The Stage Irishman. A History of the Irish Play and Stage Characters from the Earliest Times*, Talbot Press, Dublin and Cork 1937.
- Ferranti, C., *L'inglese d'Irlanda come lingua d'arte in John Millington Synge*, in R. Morresi (a cura di), *Le lingue speciali. Atti del convegno di studi dell'Università di Macerata* (17-19 ottobre 1994), Il Calamo, Roma 1998.
- Filppula, M., *The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style*, Routledge, London & New York 1999.
- Folena, G., *Volgarizzure e tradurre*, Einaudi, Torino 1994.
- Gerstenberger, D., *John Millington Synge*, Twayne Publishers, Boston 1965.
- Greene, D. H., Stephens, E. S., *J. M. Synge: 1871-1909*, Collier Books, New York 1961.
- Gregory, A., *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography*, The Knickerbocker Press, New York 1913.
- Grene, N. (ed.), *Interpreting Synge*, Lilliput Press, Dublin 2000.
- Kennedy, W. J., *Authorizing Petrarch*, Cornell University Press, Ithaca 1994.
- Kilroy, T., *The Playboy Riots*, Dolmen Press, Dublin 1971.
- Kiberd, D., *Synge and the Irish Language*, MacMillan Press, London 1979.
- Lefevere, A. (ed.), *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Routledge, London 1992.
- Levitt, P. M., *J. M. Synge: A Bibliography of Published Criticism*, Irish University Press, Dublin 1974.
- McCormack, W. J., *Fool of the Family. A Life of J. M. Synge*, Weidenfield & Nicolson, London 2000.

- Minta, S. (ed.), *Petrarch and Petrarchism: The English Traditions*, Manchester University Press, Manchester 1980.
- Munday, J., *Introducing Translation Studies*, Routledge, London 2001.
- Murray, C. (ed.), *The English of the Irish*, in "Irish University Review", Special Issue, 20, 1, 1990.
- O'Brien Johnson, T., *Synge: The Medieval and the Grotesque*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1982.
- Sanna, L., Zacchi, R. (a cura di), *Traduzioni e invenzioni. Esplorando l'ignoto*, Marcos y Marcos, Milano 1998.
- Sanna, L., *Agnes Tobin: estasi petrarchesche*, in *Letterature straniere & Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Sassari*, Carocci, Roma 2000.
- Santagata, M., *Introduzione e Note esplicative*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, Mondadori, Milano 1996.
- Sciarrino, C., *Translating Italy: Notes on Irish Poets Reading Italian Poetry*, Aracne, Roma 2005.
- Skelton, R., *The Writings of J. M. Synge*, The Bobbs Merrill Company, Indianapolis & New York 1961.
- Smyth, G., *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction*, Pluto Press, London 1997.
- Taniguchi, J., *A Grammatical Analysis of Artistic Representation of Irish English*, Shinozaki Shorin, Tokyo 1972.
- Truninger, A., *Paddy and the Paycock: A Study of the Stage Irishman from Shakespeare to O'Casey*, Francke, Bern 1976.
- Tymoczko, M., *The Irish Ulysses*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1997.
- Wall, R., *An Irish Literary Dictionary and Glossary*, Colin Smythe Limited, Gerrards Cross 2001.
- Wyatt, J. C., *Petrarch's Songbook*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, New York 1995.
- Yeats, W. B., *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano 1974.

Manoscritti

Microfilm dei manoscritti di John Millington Synge, Trinity College,
Dublino; MS 4398 – 4417; MS 4418 – 4423; MS 4427 – 4429.

Riscrivere *The Merchant of Venice* nel Novecento: i casi di Charles Marowitz e George Tabori

LORENZO ORLANDINI

1

Introduzione

Nel Novecento, drammaturghi e scrittori in genere hanno sentito con particolare urgenza il bisogno di confrontarsi con la tradizione letteraria e teatrale. Molti autori si sono misurati con riscritture, adattamenti e modernizzazioni di opere preesistenti, in uno sforzo costante di rompere l'aura di sacralità che circonda il Canone, e allo stesso tempo cercando di trovare una propria collocazione all'interno della genealogia della letteratura occidentale. In quest'ottica, non sorprende che uno degli autori più rivisitati in assoluto sia William Shakespeare, una delle figure di maggior peso nella letteratura mondiale di tutti i tempi, una presenza carismatica che sembra rappresentare per gli scrittori un invito costante ad affrontare faccia a faccia la tradizione teatrale più alta, un tradizione ritenuta per secoli del tutto inarrivabile. Di fatto, molti dei più importanti drammaturghi del secolo scorso, da Eugène Ionesco a Bertolt Brecht, da Tom Stoppard a Edward Bond, hanno intrapreso ognuno a proprio modo questa sorta di dialogo con il Bardo.

Il concetto stesso di *riscrittura* ha sollevato negli scorsi decenni un ampio dibattito, da cui sono derivate una miriade di diverse definizioni per le opere che rielaborano i drammi shakespeariani. Nella seguente argomentazione, si utilizzerà la parola *rivisitazione* come termine generico ad indicare tutti gli interventi su un testo preesistente, mentre con *riscrittura* si indicherà qualcosa di più preciso. È fondamentale operare una distinzione preliminare tra *adattamenti* e *riscritture* o *trasformazioni*, concetti questi definiti a partire dalla suddivisione pensata negli anni Settanta da Ruby Cohn¹.



Sotto il termine generico di *offsboots*, Cohn raggruppa tre diverse categorie di testi, che definisce come *reductions/emendations, adaptations, transformations*. Per *reduction/emendation* intende quei testi che hanno subito alterazioni minime rispetto all'originale shakespeariano, tanto che in pratica la categoria si riduce esclusivamente alle tante versioni *abridged* che si vedono rappresentate sui palcoscenici di tutto il mondo, che sono considerate, osserva Cohn, «as theater history rather than literary alteration»². Cohn fissa poi il significato del termine *adaptation* prendendo spunto dalla definizione di Christopher Spencer: «The typical adaptation includes substantial cut of scenes, speeches, and speech assignments; much alteration of language; and at least one and usually several important (or scene-length) additions»³. L'autrice di *Modern Shakespeare Offshoots*, tuttavia, allarga la definizione a tutti quei testi che sono «relatively faithful to Shakespeare's story, however far they depart from his texts»⁴. Infine, il termine *transformation* include per Cohn tutti quei testi in cui i protagonisti shakespeariani, a volte affiancati da nuovi personaggi, «move through a partly or wholly non-Shakespearean plot [...] with the Shakespearean ending scrapped»⁵.

Questa tripartizione è condivisibile in senso generale, ma sarà necessaria una riflessione ulteriore. Come hanno notato già Fernando Cioni⁶ e Roberta Mullini⁷, quello che non soddisfa nella definizione di Cohn è che le distinzioni paiono basarsi sul grado di fedeltà al *plot* originario, per certi versi si direbbe quasi alla *quantità* di testo modificato. Se questo limite può essere tutto sommato ben tollerato nella distinzione tra *reduction/emendation* e *adaptation*, non altrettanto si può dire quando si tratta di distinguere *adaptation* da *transformation*. Fermo restando che ovviamente le linee di demarcazione in questo ambito saranno sempre piuttosto sfumate, vale la pena cercare una maggiore precisione. Senza addentrarsi in discorsi teorici, troppo vasti e complessi per essere affrontati qui, si dirà solo che nella seguente trattazione si distinguerà *trasformazione* da *adattamento* privilegiando come discriminante la *qualità* dell'intervento compiuto sul testo nell'atto della riscrittura: un cambiamento minimo dal punto di vista quantitativo può avere qualità sovversiva rispetto al senso dell'intero dramma, e mutarlo radicalmente.

Innanzitutto, quando si parla di riscritture anche stabilire cosa renda *decisivo* un cambiamento nel testo ai fini del senso può essere legato a interpretazioni personali e quindi soggetto a discussioni. Tuttavia, è necessario almeno precisare che quello che Cohn

ritiene uno dei caratteri distintivi della trasformazione, ovvero l'*invenzione*, può essere presente in maniera decisiva anche laddove la manipolazione del testo sia davvero minima. Naturalmente ciò è possibile anche perché ci si trova davanti a testi teatrali, che possono sfruttare ben altro oltre ai dialoghi e al *plot* per intervenire sul senso del dramma: dai costumi agli oggetti di scena, dalle scenografie alle musiche.

Parleremo quindi di *trasformazione* nel caso di riscritture che contengano l'ingrediente dell'*invenzione* e che vengano messe in atto con intenzione ideologica, che intendano cioè cambiare non tanto o non solo il testo, ma anche e soprattutto il senso del dramma originale in modo radicale. In questa categoria si includono naturalmente i casi dei *sequel* (ed eventuali *prequel*), che rappresentano nient'altro che un tentativo di modificare il senso del testo originale attraverso una continuazione della diegesi, cui si applicano gli stessi processi di variazione descritti sopra⁸. Il termine *riscrittura* verrà qui usato come sinonimo di *trasformazione*.

Useremo invece il termine *adattamento* per indicare riscritture che si mantengano vicine al testo originale non solo nella forma ma anche nel significato.

Si userà infine la parola *rivisitazione* come corrispondente dell'inglese *offshoot* di Ruby Cohn, ovvero come termine generico per indicare sia trasformazioni che adattamenti che riduzioni/emendamenti.

La trasformazione e l'adattamento possono essere entrambi sia intramodali che intermodali, secondo la distinzione fatta da Gérard Genette: per trasformazione *intermodale* si intende una trasformazione che opera un «passaggio da un modo all'altro»; per trasformazione *intramodale* si intende un «cambiamento nel funzionamento interno del modo»¹⁰. Le due trasformazioni che verranno prese in esame qui sono entrambe intramodali. Si resterà perciò sempre all'interno del modo drammatico, e si risconterranno quei tipi specifici di variazione individuati da Genette: una «distribuzione del discorso propriamente drammatico, cioè del discorso dei personaggi», che significa poi «diminuire a vantaggio degli uni la parte di discorso degli altri»; o una redistribuzione della «relazione tra ciò che viene rappresentato sulla scena [...] e ciò che è lasciato dietro le quinte, eliminato durante gli intervalli o prima che si alzi il sipario, ed evocato dagli attori solo attraverso racconti indiretti»¹¹.

2

Riscrivere *The Merchant of Venice* nel Novecento

Riscrivere un lavoro letterario significa in ultima analisi creare un legame tra passato e presente, e rielaborare la creazione originale da una prospettiva contemporanea. Le riscritture sono in questo senso, come osserva Martha Tuck Rozett, una forma di dialogo con il Canone, «a form of interpretation, but interpretation of a particular kind; their main objective is not so much to explain or elucidate as it is to stretch the texts in new directions, testing the resiliency of their characters and structures, and trying out alternative scenarios»¹². Non a caso, *The Merchant of Venice* è una delle opere più riscritte tra tutte quelle di Shakespeare: questo *play* più di altri invita a essere interrogato e invoglia a una replica. Per questo dramma si contano ben diciassette riscritture drammatiche, un gran numero di riscritture in prosa, più innumerevoli rivisitazioni di vario genere, adattamenti musicali e cinematografici, con curiose incursioni nell'ambito della cultura popolare televisiva¹³. Osserva ancora Tuck Rozett che quest'opera si presta in particolare al *sequel*, perché offre non solo un *plot* con un finale che ci lascia curiosi riguardo al destino di Shylock, ma anche ben due *sub-plot* che restano in certa misura aperti: che ne sarà di Jessica e Lorenzo? E che ne sarà di Bassanio e Portia (e, specularmente, di Graziano e Nerissa)?¹⁴ Ma se si prende in considerazione in particolare il Novecento, risulta più che mai chiaro che gran parte degli autori che intraprendono la trasformazione del *Merchant* si sentono provocati alla risposta/interrogazione del *play* soprattutto per la problematicità dell'opera shakespeariana in relazione alla questione dell'antisemitismo. L'eccezionale tensione che caratterizza il rapporto tra cristiani ed ebrei (o meglio, tra i cristiani e l'ebreo), e in particolare l'ambiguità del personaggio di Shylock, non possono che sollevare reazioni forti e sofferte nel secolo in cui la millenaria persecuzione ai danni degli ebrei ha assunto una forma e un'intensità tali da lasciare una cicatrice profonda nella coscienza collettiva. La consapevolezza dei *pogrom*, della persecuzione nazista, del conflitto arabo-israeliano ha un peso nient'affatto trascurabile e spesso prende la forma di uno schiacciante senso di colpa: leggere il *Merchant of Venice* oggi significa per l'appunto confrontarsi direttamente con questo peso, con questa colpa, con questo disagio che spesso ciascuno preferirebbe ignorare. L'argomento è straordinariamente delicato ed attuale, e

c'è chi come Mark Leiren-Young ha preso spunto dal dibattito nato attorno a Shylock per discutere della spinosa questione del rapporto tra *political correctness* e libertà di parola¹⁵.

Il dibattito tra coloro che propendono per una lettura antisemitica del *play* e coloro che invece vedono una certa solidarietà dell'autore verso il personaggio dell'usuraio ebreo è estremamente vasto e vivo, e non pare ancora vicino a una conclusione. Di fatto, la maggior parte dei drammaturghi paiono riscrivere quest'opera per lo più per prendere posizione nell'ambito di questo dibattito, sia che sostengano che Shakespeare mostra simpatia verso Shylock (è questo il caso, ad esempio, di *L'eredità di Shylock* di Luciana Luppi su soggetto di Eduardo De Filippo¹⁶), sia che intendano compiere un ritratto più 'giusto', in un certo senso più umano, di Shylock, accusando dunque più o meno esplicitamente il Bardo di antisemitismo (come fa la maggioranza dei drammaturghi che hanno riscritto quest'opera nel Novecento). Questo dramma va a toccare un nervo tanto scoperto nella sensibilità e nella coscienza contemporanea, che tutte le riscritture hanno un carattere politico più o meno marcato; non ci sono, nel Novecento almeno, trasformazioni di questo dramma che abbiano scopo strettamente estetico¹⁷. Anzi, per molti drammaturghi la scelta di misurarsi con una riscrittura di *The Merchant of Venice* è stata dettata da un'urgenza: il bisogno di confrontarsi con un dolore (come nel caso, lo si vedrà più avanti, di Tabori) o la necessità di dare sfogo a una profonda rabbia (emblematico in questo senso il caso di Wesker¹⁸).

Alle forti reazioni emotive che il tema suscita nella coscienza comune, si aggiunge quasi sempre un aspetto fortemente e dolorosamente autobiografico: la maggior parte dei drammaturghi che riscrivono *The Merchant of Venice* hanno origini ebraiche, e oltre a conoscere in prima persona la condizione dell'essere ebreo oggi, per motivi anagrafici hanno vissuto la *Shoah* se non in modo diretto, almeno attraverso l'esperienza di familiari. Nella maggior parte dei casi, i drammaturghi paiono intenzionati a dare voce alla prospettiva degli ebrei, che in quanto minoranza vessata e discriminata per secoli non hanno avuto diritto ad esprimere la propria prospettiva sul mondo e su se stessi. Lo scardinamento dello stereotipo è al tempo stesso mezzo e scopo in questo sforzo verso il diritto a costruire la propria identità. Ed è infatti proprio nella sovversione (attuata nei modi più diversi) dello stereotipo del diabolico usuraio ebreo, e nella successiva ricostruzione di una nuova identità per Shylock, che sta

uno dei centri nevralgici comuni a tutte le trasformazioni del *play* shakespeariano. In qualche caso si sceglie di demolire lo stereotipo restituendo un'immagine di ebreo più verosimile, spesso con grande attenzione alla ricostruzione storica, come ad esempio in *Moneys for Shylock* di Harold Rubinstein (1939), in *Shylock and His Daughter* di Maurice Schwartz (1946), o nel già citato *Shylock* di Arnold Wesker (1983). In altri casi, invece, lo stereotipo viene corroso dall'arma dell'ironia e dell'iperbole, come in *Shylock's Revenge* di David Henry Wilson (1986), *Overtime* di A. R. Gurney (1995), *A Shylock* di Edward Einhorn (1996).

In questa sede si è scelto di prendere in esame due riscritture ritenute di particolare interesse, *Variations on the Merchant of Venice* di Charles Marowitz e *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock (Vorrei mia figlia morta ai miei piedi con i gioielli negli orecchi. Improvisazioni sullo Shylock di Shakespeare)* di George Tabori. Questi due lavori, che evidenziano alcuni tratti comuni, spiccano per la particolarità della strategia di riscrittura e per l'efficacia del risultato.

2.1. Cambiare il testo lasciandolo (quasi) intatto

Tra le molteplici trasformazioni novecentesche di *The Merchant of Venice*, le *Variations* di Charles Marowitz e le *Improvisationen* di George Tabori costituiscono senza dubbio due casi molto particolari. Si tratta infatti delle uniche due riscritture che lasciano il testo pressoché intatto, cambiandone il senso con interventi minimi: rappresentano insomma due interessanti esempi di quei casi limite di cui si è discusso sopra, che rendono inadeguata la scelta della *quantità* di modifiche apportate al testo come criterio per distinguere una riscrittura da un adattamento. Marowitz, come si vedrà, in sostanza stravolge il senso del testo shakespeariano con una diversa ambientazione geografico-storica (in Israele, nel periodo del protettorato britannico) e con l'inserimento di alcuni versi tratti da *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe¹⁹. Analogamente, Tabori opera sul testo originale dei tagli (anche consistenti) ma non dei cambiamenti. Tuttavia, il senso del dramma viene modificato attraverso l'inserimento di alcuni frammenti di testi non shakespeariani, alcune canzoni a commento degli eventi, e attraverso alcuni elementi non testuali che si vedranno in seguito. È così che nei due lavori il testo shakespeariano non subisce alterazioni significative,

il *plot* rimane per la gran parte invariato, ma i pochi cambiamenti che vengono attuati rendono le *Variations* e le *Improvisationen* qualcosa dal significato radicalmente diverso dall'originale.

È inoltre interessante notare che pur alterando in maniera minima il testo shakespeariano, le riscritture di Tabori e Marowitz sono tra le più radicali nel Novecento, e le uniche a chiamare in causa in maniera esplicita due argomenti spinosi quali la *Shoah* e la questione israeliana (anzi, addirittura la lotta armata sionista).

Entrambi i drammaturghi, significativamente, si avvicinano al processo di riscrittura a causa principalmente della scena del processo. Dice Marowitz:

What had always irritated me about *The Merchant* was the contemptible trial scene in which Shylock is progressively humiliated: stripped of all property and dignity and sent packing from the courtroom, a forced convert, a disreputable father, a disenfranchised citizen, an unmasked villain. It was to try to remove those stains from his blackened reputation that I decided to reorder *The Merchant*²⁰.

Tabori spiega:

Am Ende der Verhandlung steht Shylock entblößt da von allem, was das Leben lebenswert macht oder, was dasselbe ist, das Sterben sterbenswert. Der Autor, der vom jüdischen Weser mehr zu verstehen scheint als die meisten von uns hier und heute, versagt ihm sogar die Tröstungen des Wortes. Othello, Lear, Hamlet, Kleopatra, Macbeth und allen übrigen gestattet er, ihre Vernichtung durch schöne ‚Letzte Worte‘ zu würdigen [...]. Shylock ist nur eines zu sagen gegeben: dass er sich nicht wohl fühlt. [...]. Die Banalität seines Abgang ist gewaltig [...].²¹

Alla fine della rappresentazione Shylock rimane denudato di tutto ciò per cui valga la pena vivere, o, che poi è lo stesso, tutto ciò per cui valga la pena morire. L'autore, che pare capire il carattere ebraico più della maggior parte di noi che ci troviamo qui ora, gli nega persino il conforto delle parole. A Otello, Lear, Amleto, Cleopatra, Macbeth e a tutti gli altri egli concede di andare incontro al loro annientamento con delle magnifiche 'ultime parole' [...]. A Shylock è dato di dire solo una cosa: che non si sente bene. [...]. La banalità della sua uscita è enorme [...].

Entrambi dunque sono insoddisfatti del finale shakespeariano per ragioni affini. C'è però nel loro sguardo sul *Merchant* una differenza di prospettiva che fa sì che i loro lavori, partiti da premesse tanto

simili, realizzati in tempi ravvicinati²² e con strategie per molti versi analoghe, risultino alla fine radicalmente diversi. Nell'analisi che segue si cercherà di mettere in luce le analogie e, per contro, i caratteri distintivi di ciascuna delle due riscritture.

2.2. Charles Marowitz

In *Variations on the Merchant of Venice* di Charles Marowitz, l'azione viene ambientata a Gerusalemme nel 1946, durante gli ultimi anni del protettorato britannico in Palestina, e si lega all'attentato all'Hotel King David effettuato dal gruppo di nazionalisti ebrei Irgun, in cui persero la vita molti ufficiali inglesi. Shylock diventa la mente dei sionisti, Antonio un ufficiale britannico, e il processo coincide con il momento dell'atto terroristico.

Charles Marowitz, americano, nato nel 1934, fu protagonista insieme a Peter Brook di fondamentali esperimenti prossimi al teatro della crudeltà presso il Lambda Theatre di Londra, a partire dai primi anni Sessanta. Dalla metà degli anni Sessanta Charles Marowitz aveva iniziato a lavorare, prima con Peter Brook, poi da solo, su rielaborazioni di testi shakespeariani. I primi due testi con cui si confrontò furono *Hamlet*²³ e *Macbeth*²⁴. Su di essi fece un lavoro decisamente diverso rispetto a quello che effettuò più tardi su *The Taming of the Shrew*²⁵, e ancora differente fu quello che scelse per *Measure for Measure*²⁶ e, appunto, *The Merchant of Venice*. Per *Hamlet* e *Macbeth* Marowitz mise in atto una operazione di *collage*, giustappo-ponendo scene tratte dai drammi shakespeariani, inalterate nelle battute ma presentate senza un apparente ordine logico, «a kind of cut-up of the work which thoroughly abandoned its sequential storyline»²⁷. Con *The Taming of the Shrew*, che conobbe ben quattro riscritture tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, la riflessione di Marowitz sui rapporti tra i sessi poggiò su un testo per così dire 'ibrido': il drammaturgo americano selezionò alcune scene originali cui aggiunse poi un *subplot* scritto da lui stesso, ambientato in epoca contemporanea. Con *Measure for Measure* e *The Merchant of Venice* passò a una modalità di riscrittura che né alterava il testo originale né stravolgeva la linearità della fabula. Naturalmente si tralascerà qui di analizzare *Measure for Measure* e si cercherà invece di fornire una prospettiva generale delle strategie testuali utilizzate in *The Merchant of Venice*.

Il testo, presentato per la prima volta sul palco dell'Open Stage Theatre di Londra, il 17 maggio 1977, trovò almeno all'inizio un'accoglienza non entusiastica. Marowitz racconta di una sorta di delusione da parte della critica davanti alle sue *Variations on the Merchant of Venice*: dopo lo scalpore dello smembramento selvaggio e disorientante di *Hamlet* e *Macbeth*, molti dovettero trovare l'intervento sul testo troppo poco aggressivo. Eppure, a ben vedere, l'operazione che Marowitz fa sul *Merchant* è comunque molto forte, spiazzante, certo più sottile, ma sempre tagliente; come spiega egli stesso, non è né migliore né peggiore, ma semplicemente *diversa*²⁸. Marowitz intende confrontare due diverse visioni del mondo, quella rinascimentale e quella contemporanea, e in particolare i rapporti tra cristiani ed ebrei. E proprio nei modi scelti per questo confronto sta l'intuizione che rende la riscrittura di Marowitz così efficace, e una delle più riuscite. Mentre molti drammaturghi nell'avvicinare *The Merchant of Venice* tentano di ricomporre la frattura tra la (iper)sensibilità moderna al tema dell'antisemitismo e la sfacciata, brutale disinvoltura con cui Shakespeare affronta l'argomento, Marowitz accetta lo stridere delle due voci, e anzi ne fa un'arma decisiva per la riuscita della trasformazione: «Rather than indulge in those strenuous mental calisthenics which enable us to separate our contemporary consciousness from that of Shakespeare's, I prefer to join them up; to yoke them together despite the differences and seeming incompatibilities»²⁹. Marowitz sa che i due ingredienti possono reagire in modo esplosivo se dosati adeguatamente.

Marowitz ha in fin dei conti lo stesso obiettivo di quasi tutti i drammaturghi che hanno riscritto il *Merchant* nel secolo passato: riscattare la figura di Shylock, umiliato e schiacciato, con particolare attenzione riservata alla scena del processo, culmine dell'umiliazione e sconfitta dell'ebreo. L'autore delle *Variations*, però, resiste all'istinto tutto novecentesco di dar sollievo alla tormentata coscienza dell'occidente cristiano dell'era post-*Shoah* cercando la tanto sospirata riconciliazione tra gentili e giudei. Al contrario, fa inasprire il conflitto – cosa a ben vedere niente meno che logica, visto il livello parossistico toccato dall'odio etnico-religioso nel secolo passato. Questo permette di conservare, e anzi accrescere, la tensione drammatica – la soluzione qui scelta non è rendere Shylock più buono, ma semmai rendere Antonio più cattivo: «So long as Antonio remained “a good man”, Shylock must be a villain and

so I set about putting Antonio's character into question»³⁰. Ecco dunque che viene messo in scena lo scontro feroce tra gli spietati oppressori britannici e gli ebrei nazionalisti, che la persecuzione e la tirannia hanno esasperato.

Insieme ad Antonio, tutti i personaggi cristiani assumono connotati morali decisamente negativi, confermando di fatto il giudizio di Shylock secondo cui per tutti loro l'inganno è una regola fissa di comportamento³¹. Graziano tenta più volte di portare via Jessica a quello che è in teoria il suo migliore amico, Lorenzo; e soprattutto, il *plot* di Belmont viene reso da Marowitz la messa in scena della falsità dei cristiani: Bassanio vince la mano di Porzia con l'imbroglio, partecipando alla «lott'ry» in scene dallo straordinario potenziale comico quasi *slapstick*³², prima travestito da Morocco, quindi da Arragon, e solo alla fine (ormai certo del successo) presentandosi con la sua vera identità.

Marowitz si serve del testo shakespeariano inalterato, per poi giustapporlo a elementi di contemporaneità nell'ambientazione che riportano ineludibilmente a pagine dolorose della storia recente. L'odio etnico nel ghetto di Venezia, giustapposto all'odio etnico in Medio Oriente, negli anni Quaranta del Novecento: Rinascimento e contemporaneità paiono seguire cammini tragicamente paralleli, ed è qui che avviene nel pubblico (o in chi legge) il corto circuito. L'antisemitismo dei versi di Shakespeare perde l'alibi dell'essere collocato in un passato lontano, diventa passato prossimo, anzi presente. Si tinge dei toni rosso sangue del conflitto mediorientale, e si illumina della luce fosca della colpa per le millenarie persecuzioni inflitte agli ebrei.

Tuttavia, si noti bene, le *Variations* non cercano di spostare il torto da un lato all'altro della trincea, ma piuttosto vogliono dare il quadro di una situazione più problematica, complessa, e ben più feroce. Non ci sono nuove condanne e assoluzioni, ma una redistribuzione delle colpe: in questo senso, la «variazione» avviene, fa notare ancora Marowitz, sul piano delle «moral implications» del *play*³³.

L'autore infatti non si accontenta di rendere più cattivo Antonio. Lo stesso Shylock diventa più sanguinario: non gli basta esigere la libbra di carne di Antonio, vuole prendersi la vita di decine di cristiani, di nemici, per una rivendicazione politica che ha i tratti della vera e propria sete di vendetta, alimentata dai soprusi dei colonizzatori.

Ed il modo in cui il personaggio dell'ebreo viene reso più cattivo rappresenta un'intuizione interessante ed efficace sul piano del sistema di riscrittura. Marowitz innesta sul testo shakespeariano interi brani tratti da *The Jew of Malta* di Christopher Marlowe. Si tratta, come è ovvio, di passi scelti strategicamente e collocati in modo che vadano a irrobustire il ritratto di uno Shylock diabolico e assetato di sangue quanto Barabas. Nelle *Variations* non sarà un intero convento di suore a fare le spese del suo desiderio di vendetta, ma i politici cristiani in un albergo. In entrambi i casi si tratta di spaventose stragi di cristiani, ma la differenza è sostanziale. Barabas uccide le suore sì perché adirato verso i cristiani, ma soprattutto a causa del tradimento di Abigail, in un atto d'ira dalle dimensioni iperboliche, che all'interno del dramma serve innanzitutto a inasprire il ritratto dell'ebreo spietato e diabolico, e a preparare la sua disfatta attraverso la confessione della figlia morente. Lo Shylock di Marowitz, invece, è figura del tutto diversa e la sua strage non va a rafforzare lo stereotipo dell'ebreo sanguinario, né si configura come semplice vendetta fine a se stessa. Si tratta di un atto di rivendicazione politica, e nel quadro più generale del dramma costituisce la chiave di volta dell'operazione di riscrittura di Marowitz. Di fatto, la gran parte delle battute riprese da Marlowe acquisiscono qui, a causa del contesto in cui sono calate, e in virtù di alcune modifiche minime, un significato politico che nell'originale non avevano.

Il dramma si apre con un «*Sound of explosion followed by pandemonium*»³⁴. Una voce fuori campo racconta l'attentato all'hotel King David di Gerusalemme:

VOICE OVER. (*Slides illustrating events:*)

Jerusalem, July 22nd, 1946. At 12.30 p.m. today a tremendous explosion ripped off an entire wing of the King David Hotel destroying seven floors and 25 rooms occupied by the secretariat of the Palestine Government and the Defence Security Office of the British Military Headquarters. There are 91 known dead, 47 injured and 43 persons including senior government officials missing. Ambulance men are passing water to injured victims still lying buried under concrete blocks and fallen masonry while a way is being cut for their rescue. Across the road, on the white stone wall of the recreation hall of the YMCA building, a huge bloody patch shows where one man had been blown across the road against the wall 50 yards away. The Jewish Underground Terrorist organisation, Irgun,

has claimed responsibility for the atrocity which has been widely condemned by, amongst others, the executive of the Jewish Agency, Dr. Chaim Weitzman and President Harry S. Truman. Known Zionist terrorists are being rounded up throughout Jerusalem. Several have been shot in skirmishes with the British Patrols in the old part of the city.

*(Lights up on dead body covered with kbaki blanket; group of Jew huddled around, SHYLOCK, TUBAL, CHUS, JESSICA, etc.)*³⁵.

Il racconto è accompagnato dalla proiezione di diapositive che illustrano gli avvenimenti narrati: l'effetto è a un tempo emotivamente shockante (dato l'impatto delle immagini), e straniante. Non si può a questo proposito non notare la matrice brechtiana dell'uso delle immagini proiettate³⁶.

Il tipo di uso che viene fatto del materiale marlowiano è evidente fin dalla prima scena³⁷, che è costituita da una serie di battute riprese da *The Jew of Malta*: si tratta del dialogo tra Barabas e un ebreo («First Jew»). Subito lo spettatore viene sorpreso da un esordio del tutto diverso da quello del dramma shakespeariano. Non un dialogo sull'inspiegabile malinconia di Antonio e i piani di Bassanio per la conquista di Portia (dialogo che viene comunque riproposto nella seconda scena), bensì le parole di dolore e le promesse di vendetta mutuate da Barabas. Ma se l'ebreo di Marlowe parlava per sé, e il suo desiderio di rivalsa era limitato a motivi personali, nelle *Variations* tutto, a causa della diversa contestualizzazione, si carica di pesanti implicazioni politiche, tant'è che Marowitz compie qui alcuni dei pochissimi interventi diretti sul testo vero e proprio. Se Barabas diceva «Why did you yield to their extortion? / You were a multitude, and I but one; / And of me only have they taken all»³⁸, nelle *Variations* le parole di Shylock sono fondate su una diversa coscienza della causa comune, e l'opposizione *I/you* viene modificata per introdurre quella su cui si impernia l'intero *play*, ovvero l'opposizione *we/they*: «Why do we yield to their extortion? / We are a multitude, and they but few / That now encompasseth what is our own»³⁹. Si noterà inoltre che il tempo da *past simple* diventa *present simple*, perché non si fa più riferimento a un singolo episodio, ma a un contrasto continuo, una lotta sempre in atto. Quelle di Shylock sono parole da vero leader rivoluzionario, presa di coscienza dell'assurdità dell'oppressione delle masse da parte di una minoranza di colonizzatori che delle masse sfruttano proprio la divisione e la mancanza di consapevolezza.

Fondamentale anche il cambiamento della prima battuta di Tubal: in Marlowe il *First Jew* diceva «Why, Barabas, as hardly can we brook / The cruel handling of ourselves in this: / Thou seest they have taken half our goods»⁴⁰; Tubal invece dice «Know, Shylock, as hardly can we brook / The cruel handling of ourselves in this. / Thou see'st *how they ravine all our lands*»⁴¹. Il valore effimero dei «goods», che richiama lo stereotipo dell'ebreo avido e materialista, viene sostituito da un valore nobile, ideale, quello del sacro suolo patrio da difendere dallo scempio dello straniero occupante. Così, se da un lato si aggiunge a Shylock l'ombreggiatura diabolica di Barabas, d'altra parte si mantiene un certo equilibrio nobilitandone anche la figura, in un certo qual modo. Segue poi il lamento di Shylock per ciò che ha perso, che contiene una implicita minaccia di vendetta («Great injuries are not soon forgot»⁴²). Anche questi versi, così come le repliche di Chus, sono tratti da Marlowe, per la precisione da I, 2, vv. 199-214.

A questo punto Marowitz inserisce il dialogo tra Shylock e Jessica, riguardo a come la giovane debba fare la sua parte nella lotta contro i cristiani seducendo Lorenzo. L'intero scambio di battute è costruito interamente con versi tratti da *The Jew of Malta*⁴³: in questo modo Marowitz può modellare la sua Jessica rivoluzionaria e complice del padre sulla figura di Abigail. Nel *Jew* Barabas chiedeva ad Abigail di sedurre il figlio del governatore per attirarlo in trappola, Shylock chiede qui a Jessica di fare lo stesso con Lorenzo. Tuttavia nelle *Variations* la giovane resterà fino alla fine fedele al padre e alla propria appartenenza religiosa, anzi sopporta a fatica il pensiero di diventare la donna di un cristiano, anche se per finta: quando Shylock le spiega il piano, Jessica parla «*subduing her anger*» e poi «*tries to stifle sobs, falls into SHYLOCK's arms*»⁴⁴.

L'altro massiccio inserimento di materiale ripreso da Marlowe riguarda la chiusura delle *Variations*, e non a caso: lo Shylock di Marowitz non è personaggio da uscire di scena dopo l'ennesimo, clamoroso sopruso chinando il capo in un remissivo «I am content», per cui l'autore attinge di nuovo al feroce personaggio marlowiano. L'interpolazione inizia con una battuta del Doge: «'Tis our sufferance of your hateful lives / who stand accursed in the sight of heaven, / That fierce afflictions are befallen, / And therefore make no further protestation»⁴⁵. Si tratta di una spietata e sommaria accusa agli ebrei come causa di ogni male, e fa crescere ulteriormente la tensione drammatica, già alta a questo punto, ed è in realtà una

battuta di Ferneze, Governatore di Malta. In *The Jew of Malta*, la battuta è leggermente diversa:

No, Jew like infidels.
For through our sufferance of your hateful lives
 Who stand accursed in the sight of heaven,
 That fierce afflictions are befallen,
 And therefore *thus we are determined*⁴⁶.

Comunque la modifica non è, come si vede, sostanziale, ed è probabilmente niente di più che un intervento fatto da Marowitz per ridurre la dissonanza tra lo stile di Shakespeare e quello di Marlowe. È lo stesso drammaturgo, infatti, a dichiarare che una delle sue perplessità riguardo alle *Variations* è relativa a questo problema: «[i]t is not easy to integrate styles as different as Marlowe's and Shakespeare's – particularly in a play well known as *Merchant of Venice* and so, every time Shakespeare's fluent tone-of-voice is interrupted by Marlowe's artifice, the tone tends to droop accordingly»⁴⁷.

La risposta di Shylock al Doge è di nuovo materiale shakespeariano, ma nel *Merchant* la battuta è di Arragon, in II, 9, vv. 39-46:

Most reverend, lord. Let none presume
 To wear an undeserved dignity.
 O, that estates, degrees and offices,
 Were not derived corruptly, and that clear honour
 Were purchased by the merit of the wearer-
 How many then should cover that stand bare!
 How many be commanded that command!
 How much low peasantry would then be gleaned
 From the true seed of honour!⁴⁸.

Anche in questo caso, l'aggiunta di Marowitz (il vocativo iniziale, «Most reverend, lord») non è decisiva. In bocca ad Arragon, questa battuta era una riflessione sul concetto di merito, a commento della frase incisa sullo scrigno d'argento, «Who chooseth me, shall get as much as he deserves». Questo è forse uno degli esempi più lampanti di come Marowitz riesca, semplicemente cambiando il contesto, a mutare radicalmente il senso del testo. In questo caso, la tranquilla e innocua riflessione di un pretendente di Portia diventa l'aspro atto di accusa di Shylock verso un potere corrotto che egli non riconosce e che sfida. Un'invettiva dal sapore rivoluzionario, che prospetta un

rovesciamento di ruoli tra dominati e dominanti che verrà peraltro drammatizzato poco più avanti, quando a seguito dell'esplosione gli ebrei in aula estrarranno le armi che tenevano nascoste e le punteranno contro gli ufficiali britannici dopo averli disarmati⁴⁹.

L'esplosione è il momento della rivalse, anticipata da un'altra battuta presa da *The Jew of Malta*⁵⁰. Shylock «bursts out contemptuously» in una nuova, vigorosa accusa ai cristiani:

Rather had I a Jew be hated thus
 Than pitied in a Christian poverty
 For I can see no fruits in all your faith
 But malice, falsehood and excessive pride.
*(An EXPLOSION is heard outside. It shatters the courtroom and causes the Union Jack to fall. CHUS, TUBAL and OTHERS suddenly reveal weapons). (The BRITISH OFFICERS are disarmed) (JESSICA leaves LORENZO's side and takes up defensive position with SHYLOCK)*⁵¹.

Tenendo sotto tiro gli ufficiali inglesi, Chus pronuncia un'altra battuta tratta dal *Jew*, V, 5, vv. 24-31. Con quelle parole, nell'opera di Marlowe Barabas spiega a Ferneze il suo piano per scacciare i turchi da Malta ed eliminare Calymath con una botola nascosta che lo farà finire in un calderone. Qui la battuta (da cui viene tagliata la parte sul «deep pit past recovery») diventa una dichiarazione che afferma in maniera definitiva la sconfitta dei britannici, che si trovano presi in trappola da un intero esercito, sotto la minaccia di «bombards, whole barrels of gunpowder» capaci di «batter all the stones about your ears / Whence none can possibly escape alive»⁵². A questo punto Antonio non può far altro che riconoscere la propria disfatta con una laconica battuta che è quella pronunciata da Ferneze nel vedersi sconfitto da Barabas: «O fatal day, to fall into the hands / Of such a traitor and unhallowed Jew»⁵³.

Alla luce di questo sorprendente finale, Marowitz può utilizzare il famoso monologo di Shylock in senso del tutto diverso rispetto all'originale, in funzione cioè di una uscita di scena dell'ebreo da vincitore. Ancora una volta, il diverso contesto cambia radicalmente la nostra percezione del testo: in questo caso, più che la perorazione della causa dell'umanità degli ebrei («Hath not a Jew eyes», etc.), spicca la parte finale del monologo, che verte sulla vendetta. In Shakespeare era vendetta promessa ma non realizzata; qui è vendetta reale, e la promessa di ulteriore *revenge* assume un significato politico

ben più ampio: «Why, revenge. The villainy you have taught me I will execute, and it shall go hard but will better the instruction»⁵⁴. Shylock può lasciare il tribunale da vincitore, mentre la sua vendetta si completa con la fucilazione degli ufficiali britannici. Il buio cade sulla scena, di nuovo si sentono rumori di ambulanze e la voce fuori campo riprende la descrizione dell'attentato all'Hotel, sempre accompagnata da diapositive:

VOICE. At midnight, about 200 men of the army and police were working under glare lamps with cranes and bulldozers to reach people still buried under concrete blocks and fallen masonry at the site of the King David Hotel. As the rescue proceeds, all border posts have been shut, all street-corners are blocked with armoured cars and barricades, and a curfew is in force throughout Jerusalem⁵⁵.

Il dramma si chiude così come si era aperto, con immagini di distruzione che adesso sappiamo sanciscono la vendetta di Shylock.

Marowitz apporta anche sostanziali modifiche al modello attanziale rispetto all'originale shakespeariano. È fondamentale per l'impianto generale e per il senso stesso del dramma il fatto che Jessica diventi aiutante di Shylock e non più antagonista, attraverso, come si è visto, una contaminazione con il personaggio marlowiano di Abigail, con materiale proveniente principalmente dalle scene I, 2 e II, 3. La differenza tra il testo marlowiano e quello di Marowitz è tuttavia sostanziale: Barabas usa Abigail al fine di trovare vendetta per la tassazione ingiusta e spropositata con cui il governo gli ha portato via tutti i beni; lo Shylock di Marowitz, invece, coinvolge la figlia nel suo progetto di lotta politica, nel contesto, come osserva giustamente Mariacristina Cavecchi, di «un'esperienza rivoluzionaria al femminile che appartiene tipicamente al mondo moderno e all'immaginario delle *spy stories*»⁵⁶. La relazione tra Jessica e Lorenzo del *Merchant* rimane dunque a livello di *plot*, così come la fuga dei due; ma qui la figlia dell'ebreo sta agendo per amore non del cristiano ma del popolo ebraico, seducendo il giovane per attirarlo in una trappola, facendo il gioco del terrorismo sionista, secondo il piano di Shylock. Una modifica senza dubbio minore per l'impianto complessivo del dramma è l'aggiunta di un aiutante, l'ebreo Chus che in *The Merchant of Venice* non compare mai in scena ma viene citato da Jessica come amico di Shylock⁵⁷. Tuttavia anche questo contribuisce (anche se in maniera più mite rispetto alla conversione del ruolo di

Jessica), a cambiare il bilanciamento del dramma. Tanto Shylock era solo, isolato e impotente vittima degli eventi in Shakespeare, tanto è padrone della situazione e circondato da aiutanti su cui può fare solido affidamento in Marowitz. Anzi, si trova a dirigere le operazioni, fingendosi passivo e innocuo agli occhi dei cristiani per poter poi colpire con maggiore efficacia.

In quest'ottica rientra anche il trattamento dell'elemento del cliché antisemita da parte di Marowitz: Shylock resta un personaggio stereotipato, ma solo quando *sceglie* di recitare quella parte davanti ai cristiani, sapendo che «he is most effective to his own cause by not showing his true mettle, except when he holds the upper hand», per cui compie la scelta di «vigorously playing the caricature Jew in the midst of Antonio, Bassanio and their Jew-baiting British cohorts», ma trasformandosi in un «cold, Talmudic stoic when amongst his people»⁵⁸. Lo stereotipo si rivolta contro chi l'ha creato: la scelta di credere a una rappresentazione della realtà falsata da 'comodi' preconcetti si rivela uno degli elementi che portano i cristiani alla tragedia.

Anche attraverso questo stragemma dello 'sdoppiamento' dei personaggi (uno Shylock 'vero' tra gli ebrei e uno Shylock 'finto' tra i cristiani; una Jessica 'vera' nei colloqui col padre e una Jessica che 'recita' la parte dell'innamorata con Lorenzo), Marowitz conserva ed esaspera la tensione percepita dallo spettatore. Lo stereotipo non viene rimosso, ma serve piuttosto ad allontanare ulteriormente i due universi paralleli di cristiani ed ebrei, e al tempo stesso a prepararne lo scontro frontale nella scena del processo. Stereotipo come elemento straniante insomma, a sottolineare di nuovo il sopraccitato attrito tra la prospettiva rinascimentale e la visione contemporanea; stereotipo che serve a provocare il pubblico a un dialogo (per dirla con Tuck Rozett⁵⁹) con il testo, o meglio con le due voci stridenti che convivono nel testo.

Sempre in questa strategia di straniamento rientrano anche altre scelte di Marowitz: una 'incongruenza' apparentemente evidente è che molti riferimenti del testo all'ambientazione nella Venezia del Rinascimento vengono mantenuti, mentre al tempo stesso scenografie e costumi e persino indicazioni esplicite della voce fuori campo dichiarano il luogo e il tempo dell'azione in un modo che più preciso non potrebbe essere («Jerusalem, July 22nd, 1946»⁶⁰). La precisione non si limita alla collocazione cronologica e spaziale dell'evento, ma si estende anche ai crudi dettagli di cronaca, con un'agghiacciante

descrizione della scena della tragedia accompagnata da diapositive. Assistiamo così all'irruzione nella finzione scenica della Storia, e per giunta di quella più dolorosa. Inizia qui, nel modo più clamoroso, l'attrito tra elementi ipertestuali ed elementi ipotestuali, per un dramma che inizia con un'esplosione e con quella stessa esplosione si chiude. È come se a esplodere fosse lo stesso testo shakespeareano: l'aggiunta da parte di Marowitz di questa sorta di prologo cambia radicalmente il significato di *The Merchant of Venice*. È come se la deflagrazione demolisse il muro di consuetudine per cui chi siede in teatro si aspetta la solita messinscena consolatoria, come se svegliasse il pubblico da un assopimento che Marowitz non intende più tollerare né contribuire a rafforzare. Con queste *Variations* il drammaturgo intende rompere il torpore consueto per cui da una messa in scena di un *play* di Shakespeare ci si aspetta nient'altro che la confortante conferma di una serie di aspettative consolidate, sclerotizzate, e il rafforzamento di una certa visione del mondo. L'intero «Christian Universe» è racchiuso e canonizzato nell'Opera di Shakespeare, che così per molti spettatori diventa una giustificazione di «bourgeois smugness, their conventionality, and their pompous morality»⁶¹. Coloro che si siedono in teatro per assistere a una rappresentazione di un testo del Bardo hanno aspettative ben precise, «(t)hey get what they expect, and they expect what they have been led to expect; and only when they *don't* get what they have been led to expect are they on the threshold of having an experience»⁶². Con quell'esplosione in apertura, Marowitz fa crollare questo muro di consuetudine, dichiarando il proprio rifiuto (che fa pensare a Brecht⁶³ e ad Artaud⁶⁴) da un lato per questo timoroso rispetto verso il Bardo e il Canone⁶⁵, dall'altro lato per il perpetrarsi nelle rappresentazioni shakespeareane di quella prospettiva comodamente borghese. Quell'esplosione ci dice che con la tradizione delle messe in scena del *play* in questione c'è stata una profonda frattura, che il processo di variazione cui il testo viene sottoposto non è affatto innocuo. Tutto il bagaglio di conoscenze che uno spettatore contemporaneo porta dolorosamente con sé riguardo al fenomeno dell'antisemitismo non viene lasciato da parte, come spesso accade, per isolare il testo in se stesso: viene anzi chiamato in causa esplicitamente. La bomba con cui si apre il dramma fa capire che il testo non verrà tenuto in una camera sterile, ma verrà contaminato con tutti i germi della Storia che contaminano anche noi. Come spiega Marowitz:

What happens to a work of art is that, with the passage of time, it becomes steadily infected by the germs that multiply from one generation to another. The work-of-art that weathers those infections emerges a much healthier specimen; and there is no question that over the centuries, the works of Shakespeare have withstood some pretty devastating plagues and national epidemics⁶⁶.

L'esplosione proietta quei germi del tempo e della contemporaneità sul palco, con un effetto che non può che essere deflagrante. Si tratta di un fragore che sveglia il pubblico, con un «salutary shock», per dirla ancora con Marowitz⁶⁷, con cui il drammaturgo fa capire che non intende «put the contemporary consciousness to sleep and only fasten onto the fairy-tale elements of Shakespeare's play»⁶⁸. Le tragedie e i conflitti legati all'antisemitismo cui si è assistito nel Novecento, non sono *dentro il testo* shakespeariano, ma sono *dentro la coscienza* di chi guarda. La bomba annuncia che ciò che è dentro la coscienza del pubblico viene scagliato dentro il testo, come una voce stridente e necessaria, a dare un senso alla rappresentazione di *The Merchant of Venice* oggi.

2.3. George Tabori

Per George Tabori la questione dell'antisemitismo ha implicazioni biografiche particolarmente dolorose. Nato a Budapest nel 1914, si trasferì a Berlino nel 1932 ma quattro anni più tardi fu costretto a lasciare la Germania nazista per le sue origini ebraiche. I suoi familiari rimasero invece in Ungheria e vennero deportati nei campi di concentramento nazisti: la madre e il fratello riuscirono a salvarsi, il padre non tornò mai a casa. Tabori si rifugiò prima a Londra, dove lavorò come giornalista per la BBC. Divenne nel 1941 cittadino britannico, ma nel 1947 lasciò il Regno Unito per trasferirsi negli Stati Uniti, dove tradusse testi di Brecht, Strindberg e Max Frisch, e scrisse per la radio, la televisione e il cinema (è sua tra le altre cose la sceneggiatura di *I Confess* di Alfred Hitchcock). Durante gli anni del maccartismo, finì sulla 'lista nera' come comunista, ma continuò a lavorare in teatro e nel cinema tra Hollywood e New York. Tornò in Germania solo nel 1971, e vi rimase occupandosi prevalentemente di teatro. È noto in particolare per i suoi lavori teatrali, tra cui *Die*

Kannibalen (1969), *Jubiläum* (1983), *Die Goldberg Variationen* (1991) e *Mein Kampf* (1987).

Nella seconda metà degli anni Settanta, Tabori si dedicò in special modo alla pratica dell'improvvisazione, prima su testi di Kafka (con *Vervandlungen - Improvisationen nach Franz Kafka*, e con *Die Hungerkünstler*, entrambi del 1977), poi su *The Merchant of Venice*, ennesimo testo shakespeariano su cui Tabori scelse di lavorare⁶⁹. Già nel 1966 Tabori portò in scena a Stockbridge, Massachusetts, una discussa versione del *Merchant* ambientata nel campo di concentramento di Theresienstadt, in cui i prigionieri rappresentavano il dramma shakespeariano per i gerarchi nazisti. Il *topos* della 'commedia nella commedia' veniva dunque impiegato per una riflessione sull'antisemitismo e sull'Olocausto, temi che fino ad allora nessuno negli Stati Uniti aveva osato chiamare in causa mettendo in scena il *Merchant*⁷⁰.

Improvisationen nach Shakespeares Shylock va in scena per la prima volta a Monaco di Baviera il 19 novembre 1978, poco più di un anno dopo la prima londinese delle *Variations*. Come anticipato, il lavoro di Tabori e quello di Marowitz hanno in comune l'approccio di fondo alla riscrittura: brani più o meno estesi del testo originale⁷¹ vengono impiegati attraverso la formula del *cut-up*, ma il cambiamento dell'ambientazione, e l'inserimento strategico (anche se quantitativamente ridotto) di passi da altri testi fanno sì che il senso del dramma venga significativamente alterato.

L'intervento più evidente sulla trama da parte di Tabori consiste senza dubbio nella soppressione totale del *plot* di Belmont, di cui restano solo pochi elementi sparsi (la canzone di Portia, un frammento del discorso di Bassanio sulle apparenze). Questa scelta dà già un'idea di come Tabori si voglia concentrare sulla figura di Shylock e sul rapporto di questi con Jessica. Ciò è d'altra parte chiaro fin dal titolo: *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen füßen, und hätte di Juwelen in den Obren. Improvisationen über Shakespeares Shylock* (Vorrei mia figlia morta ai miei piedi, con i gioielli negli orecchi. Improvvisazioni sullo Shylock di Shakespeare). Il titolo riprende una delle battute di Shylock quando scopre che Jessica se ne è andata con tutti i suoi averi⁷², per secoli citata al fine della strumentalizzazione antisemita del dramma, come prova insomma della crudeltà e a un tempo dell'avidità dell'ebreo. Tabori vuole sovvertire questa lettura, improvvisando sull'archetipo di Shylock per andare più a fondo non solo nell'identità del personaggio e quello che esso può

rappresentare dopo la *Shoab*, ma soprattutto nel rapporto che noi oggi abbiamo con quello stesso archetipo.

Significativamente, come viene evidenziato nel programma di sala⁷³, il ruolo di Shylock non è assegnato a uno solo degli attori ma a tutti e tredici – ognuno offrirà la propria interpretazione delle battute di Shylock con delle improvvisazioni, e ciascuno deve cercare di trovare un ‘proprio’ Shylock. Ognuno ha in sé uno Shylock, l’ebreo assetato di sangue e l’ebreo vessato, ognuno ha in sé la vittima e il carnefice. Le improvvisazioni diventano così una riflessione sull’ambivalenza del rapporto padre-figlia, sul rapporto ambiguo tra vittime e carnefici, il tutto inserito nella prospettiva storica ineludibile dell’Olocausto. Nel rifrangersi e nel moltiplicarsi del personaggio sta il tentativo di Tabori di esplorarne tutte le molteplici e contraddittorie facce: come nota Anat Feinberg, «(t)his plethora of voices, suggesting a fractured identity, cumulatively conveyed Tabori’s conviction that the truth, irreducible and divergent, lies in the plurality or profusion of voices»⁷⁴. I restanti ruoli vengono distribuiti fra i tredici interpreti. Colpisce che Launcelot venga interpretato da una donna, e Jessica da un uomo.

È innanzitutto necessaria una riflessione preliminare che scaturisce dalla natura dell’operazione in questione. La riscrittura di Tabori prende la forma dell’improvvisazione, e doverne discutere avendo a disposizione solo il testo scritto è più che mai limitativo. Questo inconveniente è tuttavia mitigato da due elementi. In primo luogo, l’intervento di Tabori cambia radicalmente il senso del *Mercante di Venezia* a prescindere dalla qualità delle improvvisazioni: i montaggi e l’interpolazione di testi costituiscono già un intervento decisivo, e vedremo come. In secondo luogo, il testo vero e proprio è corredato da una serie di sostanziose note a margine che spiegano come le singole parti vengano messe in scena, dando un’integrazione fondamentale per la comprensione del lavoro – non a caso, tra l’altro, questi commenti affiancano il testo e sono ad esso omogenei anche dal punto di vista del *layout*.

Varrà la pena ricordare che le *Improvisationen* dovevano inizialmente, nei piani di Tabori, essere messe in scena all’interno del campo di sterminio nazista di Dachau, a conferma di quanto il regista tedesco intendesse stabilire un saldo legame tra il testo e la tragedia della *Shoab*. I permessi per andare in scena a Dachau furono però negati dalle autorità, per cui si ripiegò su un luogo non altrettanto agghiacciante ma senza dubbio inquietante: una

cantina che era stata un tempo la sala caldaie di una fabbrica ormai abbandonata, illuminata da delle fredde luci al neon e da una grossa lampadina che pendeva al centro della stanza, dove era posizionato un pianoforte a coda. Gli spettatori vi arrivarono attraversando un cortile circondato da «run-down flats inhabited by foreign workers, with motley washing hanging out the windows»⁷⁵. Tutt'intorno la stanza, appesi ai tubi del riscaldamento, pendevano dei pupazzi con indosso vestiti trasandati, una valigia in mano e una stella gialla cucita addosso. Come racconta Anat Feinberg, «[i]ronically, the spectators themselves intensified this allusion to the Holocaust as they hung their coats, scarves, and hats on hooks all around the acting area: a spooky reminder of the undressing area leading to the gas chambers»⁷⁶. Il pubblico fu fatto sedere ai quattro lati del pianoforte, su sedie disposte senza un ordine preciso, in modo tale che lo spazio della rappresentazione non fosse separato troppo nettamente dalla platea, e gli attori potessero nel corso delle improvvisazioni muoversi tra gli spettatori ed interagire con loro.

Il testo di Tabori è un atto unico, e segue una suddivisione in scene diversa da quella shakespeariana. Ciascuna scena ha un titolo che spesso serve a chiarificare il senso che il drammaturgo le attribuisce, giocando così un ruolo fondamentale nell'operazione di riscrittura.

Le *Improvisationen* sono precedute da un prologo, che è poi uno dei pochi elementi estranei al testo shakespeariano: una ballata di solito citata come fonte del *Merchant* e spesso in passato erroneamente attribuita a Samuel Pepys, che racconta «the crueltie of Gernutus, a Jewe, who lending to a merchant an hundred crownes, would have a pound of his fleshe, because he could not pay him at the time appointed»⁷⁷. In realtà la ballata non è da attribuirsi a Pepys ma da ritenersi anonima; e poiché la datazione è incerta (oscilla tra il Cinquecento e il Seicento), non è possibile stabilire se sia stata precedente o successiva al dramma, e di conseguenza se possa o meno aver costituito una fonte per il *play* shakespeariano. Nel testo di Tabori viene presentata come «Ein neues Lied nach Samuel Pepys, entstanden im 17. Jahrhundert, gefunden in *The Pepys Ballads*»⁷⁸ (Una nuova canzone tratta da un componimento di Samuel Pepys, scritta nel

Seicento, trovata in *The Pepys Ballads*), ed è più breve dell'originale (29 quartine anziché 42) ma racconta la stessa storia, cambiando il nome dell'ebreo da Gernutus a Shylock. Diversa è anche la musica, che nell'originale era quella di *Black and Yellow*, e qui è una composizione originale scritta per l'occasione da Stanley Walden, un musicista jazz americano che per tutto lo spettacolo si trova al centro del palco, con un clarinetto e un pianoforte a coda. Il piano è il fulcro attorno a cui ruotano le azioni degli attori in scena, divenendo di volta in volta casa di Shylock, rifugio e prigione di Jessica, e così via. Uno degli attori – cui viene assegnato espressamente il ruolo di «Moritatensinger» (Cantore della Ballata dell'Omicidio) – canta questa ballata, mentre gli altri fanno *stretching*, vestiti in modo da incarnare il più classico stereotipo dell'ebreo: hanno indosso un cappello di velluto e un cappotto neri, e un finto naso adunco.

La musica ha un ruolo fondamentale nelle *Improvisationen*. Innanzitutto, è significativa la scelta del jazz, genere nel quale si improvvisa su un tema proprio come il lavoro di Tabori è un'improvvisazione sulla figura di Shylock. Il senso di questa scelta è spiegato dallo stesso Stanley Walden: «wir wollen das ganze Vokabular unserer Kunst und Persönlichkeit benutzen, um herauszufinden, warum dieses vierhundert Jahre alt Relikt seine Kraft behalten hat, warum es gegenwärtig bleibt»⁷⁹ (Vogliamo utilizzare tutto il vocabolario della nostra arte e della nostra personalità per scoprire perché questo relitto vecchio di quattro secoli ha mantenuto la sua forza, perché rimane attuale). Il jazz, insomma, fornisce un modello di quella improvvisazione su una struttura predefinita che è poi l'operazione che Tabori intende fare con questo lavoro. Tabori sceglie Walden proprio perché è un musicista con una grande esperienza in campo teatrale. Famoso principalmente per aver scritto le musiche di *Ob! Calcutta!*, Walden collaborò alla fine degli anni Sessanta con il New York Theater, in un contesto di grande sperimentazione, in cui mise le sue conoscenze a disposizione di registi che cercavano nella musica un elemento che potesse fare da *fil rouge* in spettacoli che abbandonavano sempre più la forma tradizionale e tendevano a inglobare linguaggi assai eterogenei come la danza, il mimo, la pratica stessa dell'improvvisazione. Spiega Walden:

Wo konnte man, ohne den Leitfaden von Szenen oder Akten, die Struktur des Ganzen finden? Im gleichen Bereich, in dem auch der Tanz seine Struktur entdeckte [...]: in der Musik. Ich [...] wurde von einem Autor nach dem anderen gebeten, ihnen mitzuteilen, was ich von musikalische Strukturen wusste, von Thema und Variation, von der Sonatenform, von der Fuge etc.⁸⁰.

Dove si poteva, senza il filo conduttore delle scene o degli atti, trovare la struttura globale? Nello stesso ambito in cui anche la danza ha scoperto la sua struttura [...]: la musica. Un autore dopo l'altro mi invitava a condividere tutto quello che sapevo sulle strutture musicali, sul tema e sulla variazione, sulla forma sonata, sulla fuga, ecc.

Come si vedrà, nell'uso della musica da parte di Tabori è evidente una forte eco brechtiana: il jazz di Walden, e i canti degli attori in scena, svolgono la funzione di commento ai fatti, 'cambiando' il senso del testo alla maniera del teatro epico⁸¹.

Con la ballata si chiamano subito in causa due dei nuclei primari della rappresentazione: la centralità assoluta assegnata alla figura di Shylock e il tema dell'omicidio. Subito dopo, ecco che sul palco viene suggerito un terzo punto fondamentale della riscrittura di Tabori: il legame tra la vicenda del *Merchant of Venice* e lo sterminio degli ebrei nei campi di concentramento. Sul palco si trovano delle bambole nude, che gli attori procedono a smembrare e torturare (secondo il resoconto di Anat Feinberg, «one uses a butcher's knife, another an electric drill, and a third dumps a doll in a plastic tub with nitric acid»⁸²). Consegnano poi pezzi delle bambole al pubblico: a qualcuno tocca una gamba, a qualcuno una testa, e così via. Ciò che rimane viene deposto in un mucchio al centro del palco, sotto il pianoforte a coda, in un quadro agghiacciante che evoca le fosse comuni dei *lager* nazisti. L'immagine assume una valenza ancor più complessa in virtù di quanto si apprende da una nota, in cui si spiega come Tabori invitasse gli attori a vedere in quelle bambole proprio Shylock: «Nehmt die Puppen und zieht sie wie euren Shylock an, bemalt sie, gebt ihnen Haare. Danach quält ihr sie, foltert sie, tötet sie»⁸³ (Prendete le bambole e vestitele come il vostro Shylock, truccatele, aggiungete una parrucca. Poi straziatele, torturatele, uccidetele). Nelle bambole si sovrappongono dunque i due piani tematici che la rappresentazione intende fondere: la sopraffazione e l'annichilimento subiti da Shylock e la sofferenza e l'annullamento subiti dagli ebrei nei campi di sterminio. Più nello

specifico, nel crudele smembramento dei pupazzi va in scena l'omicidio: ovvero l'elemento che, secondo Tabori, regola le relazioni tra ebrei e gentili, attraverso i secoli, e in particolar modo in Germania. Osserva l'autore in un passo straordinariamente significativo della sua introduzione all'opera:

Wenn man das Herausschneiden des Fleisches ernst nimmt, kann man nicht umhin, an Mord zu denken, und der Mord ist es, der Juden und Deutsche bindet. Die Historiker sprechen von sechs Millionen Morden, eine Aussage so nichtssagend wie Abfall. Aber wenn man bedenkt, dass es sechs Millionen mal ein Mord war, kommt man wieder zurück zu Shylocks einem Pfund Fleisch⁸⁴.

Se si prende il taglio della carne seriamente, non si può non pensare all'omicidio, e l'omicidio è quello che lega ebrei e tedeschi. Gli storici parlano di sei milioni di omicidi, una definizione che non dice nulla, non ha valore. Ma se si pensa che quello è stato sei milioni di volte un omicidio, si torna proprio alla libbra di carne di Shylock.

Le membra delle bambole che gli spettatori si trovano tra le mani sono dunque a un tempo la libbra di carne del *Mercante di Venezia* e i corpi dilaniati delle foto e dei filmati dei *lager*, che tutti abbiamo negli occhi. Lo scontrarsi direttamente con questa realtà, e soprattutto l'entrare in qualche modo in contatto fisico con l'orrore, è l'unico modo per esorcizzarla. La rappresentazione assume così nelle intenzioni di Tabori un valore che si direbbe psicanalitico, di liberazione da un'ansia, un'ossessione. Per dirla con Wilhelm Hortmann, le *Improvisationen* «were not meant to be an adaptation or actualization of the play but a combination of anamnesis, diagnosis and therapy undergone by actors and audience alike»⁸⁵. Angoscia che si lega ad aspetti profondi, primordiali del nostro essere: il drammaturgo tedesco non esita a sottolineare il legame indissolubile tra sessualità e morte: «Mord ist ebenso sinnlich wie Sex und noch intimer, die äußerste Verletzung der Haut»⁸⁶ (L'omicidio è sensuale quanto il sesso, e ancora più intimo, l'estrema ferita della pelle). Per liberarsi da quest'ossessione è necessario innanzitutto resistere all'istinto di rimozione, ritrovando un contatto con il ricordo stesso dell'orrore; un ricordo che dev'essere però (quasi proustianamente, dice Tabori⁸⁷), sensuale, pieno. Shylock, «entblösst, ein Nichts [...] wie irgendeiner in den Todeslagern»⁸⁸ (denudato, un nulla [...] come uno degli internati dei campi di concentramento), nullificato perché gli

è stato portato via tutto, è «eine Peinlichkeit für den Autor, für die Zuschauer, für die Mitspieler»⁸⁹ (un fastidio per l'autore, per gli spettatori, per gli attori); bisogna «berühren, schmecken, küssen»⁹⁰ (toccare, assaporare, baciare) questo terribile segreto, altrimenti «wird es uns heimsuchen bis zu den nächsten Morden»⁹¹ (ci perseguiterà fino al prossimo omicidio). Le camere a gas sono state «eine bewusste Methode, den Mord zu entsexualisieren»⁹² (un metodo consapevole per desessualizzare l'omicidio), ma nelle piramidi di corpi abbracciati è rimasto latente e inespresso un terribile segreto che nessuno vuole guardare: ed è quello stesso segreto che si cela dietro alla vicenda altrimenti incomprensibile di un usuraio ebreo che esige ostinatamente la carne di un mercante. Un segreto che Tabori e i suoi attori con questo lavoro hanno cercato di svelare, ma invano: l'hanno forse solo sfiorato, quella volta in cui, durante le prove, gli attori si sono passati di mano in mano una libbra di vera carne, in un'esperienza profonda che però è rimasta irripetibile⁹³. I pupazzi svolgono una funzione analoga a quella della vera libbra di carne: l'impatto è forse più debole ma comunque fortissimo sugli spettatori, molti dei quali raccontano il momento dello smembramento delle bambole come uno dei più shockanti dell'intero spettacolo. Significativa in questo senso la foto di una spettatrice che vedendosi porgere il braccio di un pupazzo si ritrae con una smorfia, tirando indietro la mano per rifiutare la macabra e inquietante offerta. Michael Krüger, da parte sua, racconta di come il piede di bambola che gli è stato consegnato all'inizio del dramma rimanga, anche dopo la fine della rappresentazione, un oggetto potentemente angosciante: Krüger afferma di aver dimenticato la faccia dell'attore che ha torturato la bambola, ma non quella della bambola⁹⁴. L'immagine che resta nel ricordo pare quasi una perfetta allegoria della *Shoah*: una figura senza volto che smembra e nullifica un corpo impotente. Nello sterminio degli ebrei, il carnefice rimane di fatto una autorità nazista tutto sommato senza volto, mentre crudamente impresse nella memoria di tutti restano le immagini degli ebrei internati – facce di cadaveri gettati gli uni sugli altri, o facce di persone ridotte a larve, annullate quasi del tutto. Per Krüger, tuttavia, l'immagine dei pupazzi dilaniati rappresenta anche qualcos'altro: il senso di frammentazione e lacerazione che Tabori pone al centro del suo lavoro. Lo scomporre delle bambole in tanti pezzi è in questo senso un analogo del rifrangersi della voce di Shylock in tredici diverse voci, quella

«plethora of voices» di cui parla Anat Feinberg nel passo sopracitato. D'altra parte, la frammentazione non può che emergere fin dalle prime battute come un elemento chiave di tutto lo spettacolo, che è fatto da attori senza ruoli definiti in senso tradizionale che improvvisano su un testo costituito da frammenti e corrono e gridano su e giù per il palco smembrando delle bambole. Quello della *Puppenzerstörung*⁹⁵ (smembramento delle bambole), scena dal sapore artaudiano⁹⁶, è senz'altro uno dei momenti di maggiore impatto emotivo sul pubblico – ci viene addirittura riferito di una donna che non trattiene le lacrime: «Eine jüdische Frau gestand, sie hätte weinen müssen, weil sie geglaubt hatte, die Leichenteile ihrer Eltern in den Händen der Nazischlagern zu sehen»⁹⁷ (Una donna ebrea ha ammesso di non aver potuto trattenere le lacrime, perché credeva di aver visto brandelli dei cadaveri dei suoi genitori nelle mani degli squadristi nazisti).

Dopo la *Puppenzerstörung*, cala il buio. Compare Shylock, che con una lanterna in mano cerca sua figlia tra il pubblico, chiamando con un filo di voce: «Jessica!». Sotto il piano ci sono dei sacchi, e Shylock si china per frugarvi. Tra vecchi vestiti, scarpe e altre cose che ricordano gli oggetti sequestrati agli ebrei al momento del loro internamento nei *lager* nazisti, trova un anello con un pezzo di carne insanguinata. Con una chiara associazione, Tabori mostra come Shylock venga prevaricato e denudato di tutto ciò che ha: i suoi beni (l'anello) e la figlia, sua «blood and flesh»⁹⁸ proprio come accadeva agli ebrei imprigionati. In altre parole, la violenza subita da Shylock è legata allo stesso odio che ha portato alla *Shoah*. Il pezzo di carne è un riferimento sia a Jessica che alla *pound of flesh* che Shylock esige da Antonio: si crea così un collegamento esplicito tra la ferita inflitta all'ebreo con il rapimento della figlia e l'ostinazione con cui egli chiede di vedere saldato il suo macabro credito.

Dopo un inizio del genere, l'atmosfera sarà tale da far assumere al dialogo di apertura sulla tristezza di Antonio connotati decisamente angoscianti. La pena del mercante è un altro dei misteri non svelati dell'opera shakespeariana. Tuttavia, la riscrittura di Tabori sembra dare almeno un indizio riguardo alla domanda fatidica di Antonio: «How I caught it, found it, or came by it, / What stuff 'tis made of, whereof it is born, / I am to learn»⁹⁹: tutto scaturisce dal quel rapporto tra ebrei e gentili regolato dalla morte. Quell'omicidio è «für Mörder, Opfer und Zeugen gleichermaßen peinlich»¹⁰⁰ (ugualmente doloroso per assassino, vittima e testimoni).

L'inizio del dramma vero e proprio rimane invariato rispetto all'originale: si tratta infatti dei primi 104 versi della prima scena del primo atto. Questa prima scena è intitolata *Antonio ist traurig* (Antonio è triste), e ad essa segue *Bassanio braucht Geld* (Bassanio ha bisogno di denaro), che corrisponde esattamente a Shakespeare¹⁰¹; la successiva *Shylock macht ein Angebot* Shylock fa un'offerta è l'intera terza scena del primo atto, in cui viene stilato il «merry bond»: un contratto suggella il vincolo tra vittima e carnefice, e che al tempo stesso servirà l'ambiguità dei ruoli.

Tabori introduce quindi un altro tema centrale della sua riscrittura: il rapporto tra genitori e figli. Naturalmente l'attenzione verrà concentrata sul problematico rapporto tra Jessica e Shylock, ma il punto di partenza è l'incontro tra Launcelot Gobbo e il padre, che viene riportato integralmente: si tratta dei primi 95 versi di II, 2, con solo un paio di tagli (vv. 81-89; 92-94), divisi però in due parti: *Launcelot Gewissenbisse* (I rimorsi di coscienza di Launcelot) e *Alter Gobbo trifft Jungen Gobbo/Lanzelot* (Il vecchio Gobbo incontra il giovane Gobbo/Launcelot). Quando Launcelot dice a Gobbo che suo figlio è morto, il vecchio intona un canto popolare ebraico, il cui testo nei campi di concentramento era stato adattato alle tragiche circostanze:

*Zehn Brüder waren wir gewesen,
Haben wir gehandelt mit Wein.
Einer ist von uns gegangen
Sind wir geliebt neun.
Jiddel mit der Fiedel,
Moische mit'n Bass
Sing mir mal a Lied!
Müssen wir ins Gas...*¹⁰².

*Eravamo dieci fratelli
commerciavamo in vino
Uno di noi se n'è andato
Siamo rimasti in nove.
Jiddel con il violino
Moische con il basso
Cantatemi una canzone
dobbiamo andare nelle camere a gas...*

La canzone cambia brechtianamente la nostra comprensione del testo: la scena assume significati nuovi proprio in virtù della canzone che viene inserita. È così che diversi piani si intrecciano: il dolore per la perdita del figlio si sovrappone attraverso il canto al dolore di un popolo (il canto è tradizionale) e in particolare al dolore per le tante morti nei *lager*. La canzone ha carattere ripetitivo, la strofa viene reiterata con la sottrazione progressiva di un'unità: si parte con dieci fratelli, si passa a nove, e così via – cosicché si evoca lo sterminio della nazione ebraica. Al tempo stesso, però, si anticipa qui la perdita di una figlia da parte del padre: Shylock di qui a poco perderà in Jessica la sua «flesh and blood»¹⁰³.

La scena successiva è difatti incentrata ancora una volta sulla figura paterna, e in particolare su ciò che fa da premessa alla perdita di Jessica: si tratta della *Vier-Väter-Szene oder Shylock geht aus* (La scena dei quattro padri, ovvero Shylock esce), che corrisponde esattamente a II, 5, vv. 1-35. In una improvvisazione di questa scena descritta in una nota, Jessica è distesa sotto il piano a coda, al centro del palco, mentre tre ‘padri’ le girano intorno pronunciando le battute di Shylock. Stanley Walden riproduce il martellare delle «Abschieds- und Befehlsworte»¹⁰⁴ (parole di addio e di comando) dei tre, tamburellando con le unghie e con un coltello sulle corde del piano. Tutto ciò contribuisce a far crescere la tensione percepita tra padre e figlia: Shylock in questa scena sembra il carceriere di Jessica. In coda viene aggiunto un canto in Yiddish intonato da Shylock:

*Moch zi die Eigel
Dann kimmten Voigl
Die kreizzen dort arum
Zi gehn oif den Weig
A Päckel in de Händ
Das Hois in Asch und Brand
Mir losen sech man Kind
Sichen Glick*¹⁰⁵.

*Chiudi gli occhi
Poi arrivano gli uccellini
Che volano in cerchio
Camminano sul sentiero
Un pacchetto in mano
La casa ridotta in cenere e tizzoni
Lasciamo che il mio bambino
Cerchi fortuna*

Come ha fatto prima Gobbo, Shylock canta una canzone tradizionale che si lega al mondo dell’infanzia. È questo un altro momento brechtiano, in cui la canzone va a modificare il senso del testo. Il tema malinconico dei figli che abbandonano il tetto paterno si intreccia, di nuovo, a quello ancor più doloroso della persecuzione ai danni degli ebrei, popolo costretto a lasciarsi dietro sempre le rovine delle proprie case per cercare una patria altrove. Da una parte dunque Gobbo e Shylock, dall’altra Jessica e Launcelot: sta forse in questa simmetria, in questo legame saldo tra i due ‘figli’ del dramma, il motivo della scelta di Tabori di fare interpretare la giovane ebrea da un attore maschio e Launcelot dall’unica attrice del cast. Nel momento in cui viene intonata la canzone, si ribadisce l’ambivalenza del rapporto tra Shylock e Jessica: il padre non è qui carceriere e tiranno, ma piuttosto un genitore che guarda con tenerezza e malinconia alla figlia.

A questo punto del dramma Tabori opera l’interpolazione forse più significativa, che si intitola semplicemente *KZ-Erzählung*

(Racconto del campo di concentramento), ed è costituita da un frammento tratto da un libro di Hans Heger, *Die Männer mit dem rosa Winkel* (Gli uomini col triangolo rosa)¹⁰⁶. Il brano, piuttosto breve, è il crudo racconto della tortura subita dagli omosessuali internati nei campi di sterminio nazisti, e vale la pena citarlo per intero:

Eines Tages bekamen wir einen neuen SS-Kommandoführer. Er ging die Reihen durch und spuckte erstmal jedem, der einen rosa Winkel hatte, ins Gesicht. Nun stand er vor mir und fragte:

„Woher kommst du schwules Mistvieh?“

„Aus Wien.“

„Wo liegt denn dieses Nest?“

„In Österreich.“

„Das heißt Ostmark, du warmes Stück Scheiße! Du bist also nicht nur schwul, sondern auch Kommunist.“

Ich kam in den Bunker, wurde nackt ausgezogen und mit den Händen so an einen Haken gebunden, dass die Füße nicht den Boden berührten. Die Beine wurden gespreizt und ebenfalls festgebunden...

[...]

Dann ließ er zwei Blechtassen bringen, eine mit kaltem und eine mit heißen Wasser, und sagte:

„Jetzt werden wir dir schwules Miststück erst mal die Eier kochen und abschrecken.“

Dann hielt er mir die Tassen abwechselnd so zwischen die Schenkel, dass die Hoden hineinhiengen.

Un giorno arrivò un nuovo caposquadra delle SS. Passò in rassegna le file e per prima cosa sputò in faccia a tutti coloro che portavano un triangolo rosa. Mi si fermò davanti e chiese:

“Da dove vieni sporco finocchio?”

“Da Vienna”.

“E dove si trova questo buco?”

“In Austria”.

“Si chiama Marca Orientale, brutto finocchio pezzo di merda! Non solo sei frocio, ma sei anche comunista”.

Entrai nella cella, fui spogliato completamente e legato per le mani a un gancio, in modo tale che i piedi non toccassero terra. Mi allargarono le gambe e me le legarono altrettanto strette...

[...]

Poi si fece portare due bacinelle di metallo, una piena d'acqua calda, l'altra piena d'acqua fredda, e disse: “Ora ti cociamo ben bene le uova e poi te le sbucciamo, brutto porco d'un frocio”.

Quindi mi tenne tra le cosce le due bacinelle, in modo che i coglioni mi ci ciondolassero dentro, alternando acqua calda e acqua fredda.

Dieses Wechselbad wurde solange wiederholt, bis mir die Haut in Fetzen herabhing.

Nun meinte er: „Du bist doch ein Arschficker, du sollst auch deinen Genuss haben.“ Er ließ einen Besen holen, der in der Ecke stand... Zur allgemeinen Belustigung wurde ich nun noch an den Fußsohlen, unter den Achseln, zwischen den Schenkeln und an anderen Stellen mit Gänsfedern gekitzelt, bis ich lachen musste, ein Lachen, das sich langsam in Schreie steigerte...¹⁰⁷.

Questo bagno fu ripetuto finché la pelle non mi pendeva a brandelli.

Poi disse: “Dato che sei un rottinculo, devi avere anche tu il tuo piacere”. Fece prendere una scopa che se ne stava in un angolo...

Per il divertimento di tutti, fui poi solleticato con una piuma d’oca sotto le piante dei piedi, sotto le ascelle, tra le cosce, e in altri posti, finché non dovetti ridere, di un riso che lentamente si trasformò in grida...

Il brano viene recitato dallo stesso giovane attore che interpreta Jessica, che viene ‘travestito’ da uomo da Launcelot per poi tornare Jessica poco più avanti. In questo modo, Tabori riprende l’elemento del travestimento già presente nell’originale, spogliandolo però dei connotati comici e leggeri che esso assume in Shakespeare (nella fattispecie negli scambi di battute tra Porzia e Nerissa travestite e Bassanio e Graziano, riguardo alla vicenda degli anelli, nell’ultimo atto). La crudezza del brano assume un impatto ancora più forte specie in virtù della chiosa di Stanley Walden, che si rivolge così al pubblico:

Glauben sie das? Es war gut gespielt, aber es ist nicht war – er ist ein Schauspieler. Vielleicht war es einmal wahr, aber wie kann man das wissen? Wer ist im KZ gewesen – wahrscheinlich niemand von uns hier. War jemand dabei? Ich war auch nicht dort, es sei Dank¹⁰⁸.

Ci credete? Era ben recitato, ma non è vero – lui è un attore. Forse è stato vero una volta, ma come si fa a saperlo? Chi è stato in un campo di concentramento – probabilmente nessuno di noi qui. Qualcuno c’è stato? Nemmeno io ci sono stato, grazie al Cielo.

Questa considerazione crea un doppio corto circuito. Con un’allusione metateatrale, si fa rilevare la natura finzionale della messinscena; d’altra parte, però, tutti gli spettatori sanno che le cose descritte sono davvero accadute, e mettere in dubbio la veridicità del racconto significa toccare un tasto sensibile su cui già troppo spesso ha battuto e batte certo revisionismo. La stessa domanda su chi dei presenti sia stato in un campo di concentramento ha a che fare con uno degli

aspetti più rilevanti della rappresentazione: mettendo in scena *The Merchant of Venice* in Germania nel 1978, Tabori sa che tra il pubblico potrebbero esserci sopravvissuti dei *lager* così come ex membri delle SS. Ancora una volta, la parola chiave è lacerazione: lacerazione tra verità storica e racconto, tra finzione e realtà, tra la volontà di parlare della persecuzione millenaria degli ebrei in senso generale e la necessità di affrontare l'argomento dell'Olocausto, storicizzando in maniera chiara (e dolorosa) la riflessione. È qui di nuovo evidente un'eco brechtiana: Walden che si rivolge direttamente al pubblico evidenziando la natura funzionale della rappresentazione ed invitando implicitamente a una riflessione crea quel *Verfremdungseffekt*, quell'effetto di straniamento proprio del teatro epico¹⁰⁹.

La scena che segue è nel titolo un altro riferimento agli orrori dell'Olocausto. La scena si intitola *Kristallnacht* (La Notte dei Cristalli), che è il nome sotto cui è celebre il violento *pogrom* organizzato in tutta la Germania nella notte tra il 9 e il 10 novembre 1938. Le sinagoghe, le case degli ebrei e i loro luoghi di lavoro vennero distrutti (il nome deriva dalla gran quantità di vetri rotti che restarono per terra al mattino) e dati alle fiamme; 26.000 ebrei furono deportati nei campi di Buchenwald, Dachau e Sachsenhausen. Nel dramma di Tabori, la violenza e la prevaricazione ai danni degli ebrei prendono la forma della sottrazione a Shylock degli affetti e dei beni: è questa la scena del rapimento di Jessica e del furto di gioielli e ducati. *Kristallnacht* è una delle scene più composite, attingendo a ben quattro diverse scene shakespeariane. Si apre con la canzone di Portia («Tell me where is fancy bred...»¹¹⁰), qui intonata dal gruppo di attori («Sänger» ovvero, genericamente, cantanti), per poi accostare battute di Launcelot Gobbo, Lorenzo e Jessica, per la precisione: *Merchant* II, 5, vv. 39-42; V, 1, vv. 49-61; V, 1, v. 70 (verso qui attribuito ai «Cantanti», anziché a Jessica); *Merchant* II, 6, vv. 26-40. La Notte dei Cristalli, esordio tragico della peggiore stagione dell'antisemitismo tedesco, coincide qui con il preludio al rapimento di Jessica. Sembra chiara l' analogia tra due atti di sopraffazione: nella versione di Tabori, Jessica non è consenziente alla fuga con Lorenzo e pronuncia le parole d'amore verso di lui «wie um sich zu trösten»¹¹¹ (come per rassicurarsi). Il suo allontanamento sarà un atto forzato che altro non è che l'inizio delle sopraffazioni inflitte a Shylock. Lorenzo aggredisce Jessica, la afferra e la colpisce gridando «Dov'è la cesta?», mentre tutti gli altri attori le si fanno intorno ugualmente minacciosi, con indosso maschere nere¹¹². Solamente Launcelot la difende, in virtù del legame

particolare tra i due cui si è fatto riferimento sopra. Infine la cesta viene trovata, ed è piena di denti d'oro, ducati, capelli: un macabro riferimento ai campi di concentramento, in cui agli ebrei venivano tolti appunto i denti d'oro e rasati a zero i capelli. A rinforzare questa inquietante associazione di idee con gli internati dei *lager*, vengono passati tra gli attori dei sacchi, pieni di scarpe da bambino, occhiali, portafogli, vecchi vestiti; i sacchi vengono strappati, e il contenuto sparso dappertutto. Quando, a fine scena, tutti escono, si lasciano dietro un atroce scenario di distruzione.

Il titolo della breve scena successiva (che giustappone versi da *Merchant* II, 4 e II, 6), è appunto *Die Entführer* (I rapitori). Nella scena, le battute non sono attribuite ai singoli cristiani ma a dei generici 'rapitori'. Jessica giace sul piano a coda, in posizione fetale, addormentata. La stanza è illuminata solo da una lampadina, e gli attori si mischiano tra il pubblico con indosso delle maschere. Lorenzo si avvicina di soppiatto a Jessica sussurrando le sue promesse d'amore e la rapisce. Di nuovo, nel rapimento della giovane si conferma l'ambiguità dei rapporti nel dramma: Jessica, che da prigioniera di Shylock passa ad essere prigioniera di Lorenzo, con il rapimento viene sì costretta ma al tempo stesso liberata. Come nota Peter von Becker, «Der Christ „nimmt“ die Judin, sie halb vergewaltigend, halb aus körperliche Einklammerung (oder: gesellschaftlicher Verstümmelung) befreiend»¹¹³ (Il cristiano 'prende' l'ebrea, per metà forzandola, per metà liberandola da una costrizione fisica - ovvero da una mutilazione sociale).

La scena che segue è *Lancelot verabschiedet sich* (Launcelot si congeda), che con versi tratti da *Merchant* II, 3 e III, 5 mostra l'addio tra Jessica e Launcelot: nel corso di questa scena Launcelot cambia d'abito l'attore che aveva interpretato l'omosessuale internato nel campo di concentramento, 'ritrasformandolo' in Jessica. Si arriva poi al vero e proprio rapimento di Jessica: Tabori riprende *Merchant* V, 1, vv. 1-21 praticamente *verbatim*.

Tabori sceglie di presentare in maniera diretta ciò che in Shakespeare è solo raccontato: in *Shylock kehrt heim* (Shylock torna a casa) l'ebreo pronuncia una battuta che riprende le parole che Solanio attribuisce all'ebreo in *Merchant* II, 8. Shylock introduce la battuta con pochi versi che non sono in Shakespeare, ma che rappresentano una drammatizzazione di elementi senz'altro shakespeareiani:

<i>Shylock</i> : Das Fest der Christen ist vorbei	<i>Shylock</i> : La festa dei Cristiani è finita.
Ich komme nach Hause,	Torno a casa,
Gehe ich die Treppe hinauf	salgo le scale,
Ich gehe in ihr Zimmer,	entro in camera sua,
Sie ist fort.	lei se ne è andata.
Ich rufe: Jessica?	Chiamo: "Jessica?"
Gruppe in Kanon:	<i>Gruppo in coro</i> :
Jessica? Jessica? Jessica?	Jessica? Jessica? Jessica?
<i>Shylock</i> : Ich suche mein Geld,	<i>Shylock</i> : Cerco il mio denaro,
Das ist auch fort,	se n'è andato anche quello,
Ich sage:	e dico:
O meine Tochter,	Oh mia figlia
O meine Dukaten,	Oh i miei ducati,
Fort mit 'nem Christen –	partiti con un cristiano –
O mein' Christliche Dukaten!	O i miei ducati cristiani!
Recht und Gericht! Mein' Tochter!	Giustizia! Mia figlia!
Mein' Dukaten!	I miei ducati!
O Gerichte! Find't mir das Mädchen! ¹¹⁴	O giusti! Trovatemi la ragazza!

In una delle improvvisazioni, così come ci viene descritta in una nota al testo¹¹⁵, uno degli attori, nei panni di Shylock, cerca Jessica, mentre gli altri ridacchiano come bambini. Jessica è tra di loro, e Shylock la trova, ma a questo punto gli viene portato un secchio con uno spazzolone, e viene costretto a lavare il pavimento: tutti ridono, e Jessica si acquatta per nascondersi. Viene costruita una piccola Dachau di cartone, Shylock vi si sdraia in mezzo a braccia spalancate, faccia a terra, e inizia a raccontare del suo ritorno a casa e della sparizione della figlia e dei ducati con tono epico. Poi si alza, vede che Jessica siede accanto a Lorenzo, corre da lei, la prende a schiaffi, e versa addosso a entrambi della vernice rossa. Questa scena chiave rinsalda tutti i nuclei tematici fondamentali sin qui visti: il rapimento visto come estrema umiliazione di Shylock, che innesca dolore e rabbia, e desiderio di vendetta violenta; e anche il legame tra la mortificazione di Shylock e la *Shoah* (in una nota si dice esplicitamente che il fatto che Shylock venga costretto a lavare il pavimento è una «Assoziation zu dem Asphaltwaschen der Juden in der Kristallnacht»¹¹⁶ (Associazione con il lavaggio dell'asfalto da parte degli ebrei nella Notte dei Cristalli).

Stanley Walden intona qui di nuovo il canto «Moch zi die Eigel. . .», già sentito durante la «Scena dei quattro padri». Il dolore di Shylock

per il rapimento della figlia è qui rappresentato direttamente, ed è di fatto ciò che nella riscrittura di Tabori rende l'ebreo tanto ostinato nell'esigere la libbra di carne. Gli è stata portata via una parte del suo «blood and flesh», Jessica, ed è questo che esige da Antonio. Si può solo supporre in quale modo questa scena potesse nella rappresentazione entrare in dialettica con la scena successiva, in cui Solanio racconta di Shylock disperato per le strade, e Tabori fa improvvisare a ciascuno degli attori una diversa versione dell'ebreo disperato¹¹⁷. Si tratta della «Tannhäuserszene» (Scena di Tannhäuser): i cristiani discutono sul fatto che si prospetta per Antonio un processo davanti al Doge, mentre Solanio racconta la reazione di Shylock, vista poco prima. I versi stavolta sono integralmente shakespeareiani: una battuta di Jessica¹¹⁸, una di Solanio¹¹⁹; battute di Solanio ridistribuite tra Antonio¹²⁰, Lorenzo¹²¹, Graziano¹²²; e una battuta di Salerio assegnata a Graziano¹²³.

Tabori presenta poi la scena *Shylock flüppt aus* (Shylock dà di matto), che unisce *Merchant*, III, 1, vv. 21-41 e l'intera scena *Merchant*, III, 3 (da cui però vengono tagliati i versi 4-11). Si noti che III, 1 è ripresa solo fino al verso 41, quando al verso 44 inizia il famoso monologo di Shylock, che Tabori preferisce spostare nella scena successiva, che si intitola *Vaudevilleszene* (Scena da Vaudeville), e si costituisce del momento in cui Shylock riceve da Tubal notizie su Jessica e su Antonio¹²⁴ e per l'appunto il monologo di Shylock¹²⁵. Dopo la *Tannhäuserszene* Jessica compare in scena comportandosi come una prostituta – per la precisione, come una «prostituta gentile», dice una nota¹²⁶ – che lo bacia. Shylock la abbraccia, le si rivolge con il celebre monologo «Hath not a Jew eyes...», poi va verso il pianoforte al centro della scena, dove si trova un coltello. Preso il coltello, fa per allontanarsi ma gli altri personaggi lo trattengono; infine rimane da solo, e si cambia lentamente d'abito fino a trasformarsi nel Doge per la scena del processo¹²⁷, in cui il ruolo di Shylock verrà ricoperto da un attore diverso. Uno Shylock che si trasforma in Doge, passaggio singolare senza dubbio: un'ulteriore sottolineatura del sovrapporsi costante dei ruoli di vittima e carnefice. Ma soprattutto uno Shylock solitario, e reso tale in ultima analisi dall'abbandono della figlia, che si configura qui per lui come il vero antagonista. Tanto che l'apologo sull'umanità degli ebrei non viene rivolto ai cristiani ma a Jessica, come un modo per invitare alla clemenza davanti alla messa in scena del peggior incubo di Shylock: una figlia che abbandona la casa paterna e diventa prostituta da un

lato per come fa mercimonio della propria identità e dall'altro per come abbraccia i costumi immorali dei cristiani.

Dopo la tensione delle due scene precedenti, si passa *Bassanio berubigt das Publikum* (Bassanio tranquillizza il pubblico), con versi tratti da *Merchant*, I, 1, vv. 164-175 («In Belmont is a lady richly left», etc.) e da *Merchant*, II, 2, vv. 75 e ss. (si tratta, con qualche piccolo taglio, del discorso di Bassanio sull'apparenza delle cose). Bassanio recita il brano rivolto a Shylock, che non reagisce in alcun modo. Con la battuta «Das Gericht! / Hohes Gericht»¹²⁸ (Giustizia! Suprema giustizia!) (che non c'è in Shakespeare) si introduce la *Gerichtszene* (La scena del processo), che riprende fondamentalmente *Merchant*, IV, 1, con pochi tagli: mancano i vv. 14-17, 104-121, 139-141, 152-166 (la lettura della lettera di Bellario ad alta voce); la scena tuttavia finisce con la battuta di Shylock «I am content» (v. 405). Mancano il finale di *Merchant*, IV, 1, l'intera IV, 2 e tutto l'atto V. La scena viene rappresentata come un dibattito televisivo, a cui Shylock non partecipa, ma vi assiste come a un «Alptraum»¹²⁹, un incubo, con in mano un coltello, un codice legale e una bilancia. Uno dei tredici Shylock viene legato a una sedia, i suoi occhi vengono bendati e le sue mani immobilizzate. Gli altri Shylock gli si mettono attorno con dei coltelli, glieli passano addosso, lo costringono a recitare le battute della scena del processo. Shylock prova a difendersi, ma gli altri lo punzecchiano e gli mettono in testa una coperta. Jessica gli si aggrappa al collo e gli sussurra all'orecchio: «Er wird mich zu einer Christin machen»¹³⁰ (Lui mi renderà cristiana). Shylock resta in mezzo al cerchio, mentre gli altri lo deridono, gli tappano le orecchie, lo provocano invitandolo a parlare più forte mentre pronuncia le sue battute. Loro invece dicono le proprie battute in modo volutamente confuso, sovrapponendosi, mischiando il testo, in modo che lui non capisca. C'è un intermezzo in cui ognuno immagina di avere davanti una bestia feroce che non mangia né beve da giorni; poi si immagina di *essere* quella bestia: alcuni dilanano se stessi o lo fanno a vicenda. Shylock si libera da Jessica, la getta per terra, la uccide con il coltello, poi la riprende sulle spalle e continua. A questo punto Balthazar spiega con fare da scolareto «the quality of mercy», mentre Shylock ascolta e dice dopo ciascuna frase: «Non capisco»¹³¹. Antonio viene spogliato e preparato per il coltello di Shylock, i veneziani si disperano, tutti credono che sia la fine per il Mercante, tranne Balthazar che quando il coltello tocca la carne grida: «Ferma!». Alla battuta del Doge «He shall do this or else I do

recant / The pardon that I late pronounced here» (vv. 402-403), Shylock viene battezzato e tutti pronunciano la frase rituale (non presente in Shakespeare) «Fest soll mein Taufbund immer stehn Halleluja»¹³² (Possa il mio battesimo rimanere saldo per sempre alleluia). Durante la cerimonia del battesimo Shylock viene 'trasformato' in ariano: i suoi capelli vengono schiariti e la sua pelle resa più pallida. Gli altri lo circondano, e fanno di lui una «blöde grinsende Statue»¹³³ (statua dal ghigno ebete). Intanto, tutti cantano in coro mentre Stanley Walden suona la melodia che accompagna il Kol Nidre, la preghiera di pentimento e riconciliazione pronunciata durante la festività ebraica dello Yom Kippur. Ci si trova dunque davanti uno Shylock torturato, come le bambole in apertura, come l'omosessuale internato, come tutti gli ebrei nei campi di concentramento; Shylock umiliato, violentato nell'intimo, attraverso una serie di soprusi e un battesimo che qui non viene evocato come in Shakespeare, ma messo in scena e per di più con una certa crudeltà, come il momento in cui gli viene strappata l'identità, una volta per tutte. Ma ci si trova davanti anche uno Shylock che a sua volta ha sete di sangue, di violenza, che schiaffeggia la figlia e lo sommerge simbolicamente di sangue, la uccide e se la porta in spalla, ed esige spietatamente la sua libbra di carne cristiana, in quello che Anat Feinberg definisce «a call for vendetta as well as an act of self-assertion»¹³⁴. E in fin dei conti la condizione di Shylock è proprio quella di un uomo dilaniato, come osserva giustamente Peter von Becker: «Shylock ist ein Zerissener, und Tabori zeigt auch eine Geschichte der Zerissenheit: Der gewaltsamen Abschiedung zwischen Vater und Kind, Judentum und Christentum, älterer Kultur und neuerer Zivilization»¹³⁵ (Shylock è un dilacerato, e Tabori mostra anche una storia di dilacerazione: la violenta frattura tra padre e figlio, mondo ebraico e cristianità, vecchia cultura e nuova civilizzazione). Il punto focale dell'operazione di Tabori è appunto la volontà di esplorare questa frattura, che poi si risolve nella riflessione sull'ambiguità che caratterizza il legame insolubile e profondo – legame di sangue, si direbbe – che lega l'assassino alla sua vittima.

Il dramma si chiude con un una canzone composta e cantata da Stanley Walden, cui tutti gli attori, che nel frattempo hanno rivestito i propri panni 'borghesi', si uniscono per gli ultimi due versi:

It's possible in the afternoon
To play both books and preludes and fugues

And spend the evening gassing Jews
 It's possible in the summertime
 To write the bill of rights due to man
 And spend the winter skinning Indians
 What kind of world is this
 Where monsters play in string quartets
 And artists practice genocide
 And which side are you on
Alle
 It's our world – welcome to it
 Where you been livin' up till now anyhow¹³⁶.

L'effetto è, senza dubbio, straniante, e questo finale è forse il momento più marcatamente brechtiano delle *Improvisationen*. Il pubblico assiste alla drammatica annichilazione di Shylock, ma il commento musicale è un jazz dal ritmo sostenuto (gli spartiti, riportati sul testo a stampa dell'opera, riportano come andamento «driving angry» e come misura i 4/4 che diventano 9/8) con un testo marcatamente grottesco, in cui gli attori si rivolgono al pubblico invitandolo a una presa di posizione rispetto ai due volti opposti del mondo. Le parole della canzone, scritte da Walden, suggellano il nucleo centrale dell'operazione di Tabori: la presa di coscienza dell'ambivalenza e dell'ambiguità dei ruoli di carnefice e vittima («which side are you on?»¹³⁷), e la riflessione sul rapporto tra arte e storia. Se è vero che «artists practice genocide»¹³⁸, è anche vero che l'arte può servire a fare i conti in maniera efficace con gli aspetti più angoscianti del nostro passato, ed è questo che Tabori fa con quest'opera. Prendendo un dramma che per secoli ha costituito uno strumento dell'antisemitismo, lo rovescia in un evento teatrale che è a un tempo una riflessione complessa sulla persecuzione degli ebrei e momento di autoanalisi che serve al liberarsi da scomodi fantasmi.

3

Conclusion

Da questa analisi emerge come Tabori e Marowitz, partendo da premesse comuni e adottando strategie di riscrittura affini, arrivino in realtà a risultati profondamente diversi.

I due lavori denunciano infatti un sostrato comune, con elementi inconfondibilmente brechtiani e artaudiani. Ad esempio, si è visto

come sia Tabori che Marowitz sfruttino il *Verfremdungseffekt* brechtiano, il primo attraverso l'ampio uso di canzoni a commento del testo, il secondo tramite l'impiego di diapositive proiettate a illustrare gli eventi descritti dalla voce fuori campo. Non a caso, le *Improvisationen* si aprono e si chiudono con una canzone, così come le *Variations* prevedono la proiezione delle immagini sia all'inizio che alla fine, a conferma dell'importanza di questi elementi stranianti nell'economia dei due lavori. Lo stesso lavoro di riappropriazione dei classici è sia brechtiano che artaudiano; la ridefinizione del rapporto tra scena e platea operata da Tabori è nello stile del *Théâtre de la Cruauté*.

Si diceva in apertura di un punto di partenza comune per i due autori: l'insoddisfazione riguardo alla scena del processo. Alla luce dell'analisi svolta, è possibile mettere a fuoco la differenza di prospettiva che rende diverse le due opere nonostante le premesse comuni. Marowitz, che si dice «irritato» dalla scena del tribunale e intende «rimuovere» le macchie dall'onore di Shylock¹³⁹, decide di riscattare il personaggio dell'ebreo e, ritenendo la questione di grande attualità, decide di dare un'impronta chiaramente politica al lavoro. Tabori sceglie anch'egli di stabilire un'aperta analogia tra il testo shakespeariano e la Storia recente. Al contrario di Marowitz, però, non fa un'affermazione politica decisa (e in questo Marowitz è decisamente più brechtiano di Tabori), ma piuttosto opera una riflessione sul testo, cercando il motivo della crudeltà infinita che pervade i rapporti tra le persone, nel testo così come nella Storia che ad esso si intreccia. È la stessa scelta della modalità dell'improvvisazione che determina questa differenza: laddove le *Variations* danno voce alle ragioni di Shylock, le *Improvisationen* accolgono in sé una molteplicità di voci per farle coesistere, senza cercare né una sintesi né una gerarchia tra di esse: per dirla con Anat Feinberg, «[l]ike a jam session, the performance offered itself as experience – raw, sensual, unpredictable – and not as argument»¹⁴⁰. Ricerca dunque che è esperienza e non argomentazione: d'altra parte il motivo per cui i rapporti umani siano regolati da crudeltà resta un imperscrutabile mistero, che in fin dei conti è il «Geheimnis»¹⁴¹ (il segreto), di cui appunto parla Tabori.

Questa differenza sostanziale si riflette emblematicamente nel modo in cui i due drammaturghi trattano una delle problematiche centrali del testo shakespeariano. Il *Merchant*, si sa, ha in sé la singolare ambiguità di commedia dalle tinte tragiche, o di tragedia sfiorata. Per usare le parole di Alessandro Serpieri, il *Merchant*, «né tragedia

fino in fondo, né commedia fin dall'inizio»¹⁴², è una «commedia che fa piangere» in cui si delineano i complessi contorni di un «tragico moderno»¹⁴³. Per Marowitz, questa ambiguità costituisce una «prigione» da cui liberare Shylock: «One thing that interests me very much at the moment is to [...] release Shylock from that terrible prison he's in, as a kind of comic character with tragic implications in an artistic context where he sticks out as a sore thumb»¹⁴⁴. Nelle *Variations* l'elemento comico viene attenuato e per così dire dirottato sui cristiani, e le «tragic implications» finiscono con l'essere la caratteristica prevalente del personaggio dell'ebreo, che assume una diversa dignità e trova nel finale la propria vendetta. Tabori, invece, riflette su questa ambiguità tra tragico e comico come carattere costitutivo dei rapporti fra le persone. Le *Improvisationen* si chiudono con Shylock che subisce violenze e umiliazioni ancora maggiori che non in Shakespeare, e subito dopo gli attori in scena intonano un canto dal sapore cabarettistico, in una giustapposizione straniante che sottolinea come bene e male convivano a questo mondo. Non c'è nessuna vendetta, nessun riscatto, nessuna liberazione. Soprattutto, dato che le *Improvisationen* indagano sull'enorme «segreto» nascosto dietro alla crudeltà umana avendo come scopo principale non tanto la soluzione dell'enigma quanto l'esperienza stessa dell'indagine, non ci sono risposte. C'è solo la faticosa domanda, rivolta al pubblico, a dare un senso concreto alla riflessione: in un mondo diviso tra ferocia e civiltà, «which side are you on?».

Note

¹ R. Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, Princeton 1976, pp. 3-4.

² Ivi, p. 3.

³ C. Spencer, *Introduzione* a id. (ed.), *Five Restoration Adaptations of Shakespeare*, University of Illinois Press, Urbana 1965 (cit. tratta da R. Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, cit., p. 3).

⁴ R. Cohn, *Modern Shakespeare Offshoots*, cit., pp. 3-4.

⁵ *Ibid.*

⁶ F. Cioni, «A Mirror Up to Shakespeare»: Hamlet e The Merchant of Venice nel teatro contemporaneo, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *Le riscritture del postmoderno – Percorsi angloamericani*, Palomar, Bari 2002, pp. 249-88.

⁷ R. Mullini, R. Zacchi, K. Elam, *Nuovi Shakespeare Inglesi*, in «Lingua e Stile», 2, 1984, p. 272.

⁸ Il concetto di *sequel* così inteso coincide per molti versi con quello che Genette nel discutere le trasformazioni semantiche chiama «*supplemento*», ovvero una

«trasposizione sotto forma di continuazione» (G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, p. 444).

⁹ Ivi, p. 334.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ivi, p. 342.

¹² M. Tuck Rozett, *Talking Back to Shakespeare*, University of Delaware Press, Newark 1994, p. 7.

¹³ Un episodio della serie TV americana *Buffy the Vampire Slayer* è basato sul dramma di Shakespeare. L'episodio si intitola *Out of Mind, Out of Sight*, ed è andato in onda negli Stati Uniti il 19 maggio 1997 (cit. in L. S. Marcus, *Bibliography*, in W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, ed. by L. S. Marcus, Norton, New York 2006, p. 343. Le citazioni da quest'opera verranno da questo momento indicate solo con la dicitura *Merchant* seguita dell'indicazione relativa all'atto, la scena e i versi).

¹⁴ Spiega Tuck Rozett: «Bassanio's and Portia's courtship differs from the extended courtships of the other middle romantic comedies, so much so that the ring business of Act 5 can easily be seen as the beginning of the process of accommodation and adjustment that leads to a stable union rather than as an ending» (M. Tuck Rozett, *Talking Back to Shakespeare*, cit., p. 40).

¹⁵ M. Leiren-Young, *Shylock*, Anvil Press, Vancouver 1996.

¹⁶ L. Luppi (su soggetto di Eduardo De Filippo), *L'erede di Shylock*, Einaudi, Torino 1984.

¹⁷ Per quanto sia possibile parlare di trasformazioni 'solamente' estetiche e formali, come nota Genette (G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 238).

¹⁸ «The portrayal of Shylock offends for being a lie about the Jewish character. I seek no pound of flesh but, like Shylock, I'm unforgiving, unforgiving of the play's contribution to the world's astigmatic view and murderous hatred of the Jew» (A. Wesker, *Why I Fleshed Out Shylock*, in "The Guardian", 29 August 1981; ora in Id., *Shylock*, Guerin e Associati, Milano 1989, p. 16).

¹⁹ Marowitz ha un'idea di riscrittura più che mai ampia: una riscrittura per lui «may involve the smallest fraction of Shakespeare's original work – perhaps none of his language at all and only some of the ideas lurking beneath his stories and his themes. Or it might involve a radical reorganization of his actual materials – scenes, speeches, characters that are unmistakably Shakespearean but now taken into other hands and transformed for other purposes. Or it may involve modifications, revisions, and adjustments to works with which we are very familiar, perhaps in order to remove some of that familiarity, or to replace familiarity with newly minted ideas» (C. Marowitz, *Shakespeare Recycled*, in "Shakespeare Quarterly", 38, 4, 1987, p. 478).

²⁰ C. Marowitz, *Shakespeare Recycled*, cit., p. 473.

²¹ G. Tabori, *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock*, Hanser, München/Wien 1979, p. 11. Da questo momento si farà riferimento a quest'opera con la dicitura *Improvisationen* seguita dal numero di pagina. Tutte le traduzioni dal tedesco sono mie, salvo dove altrimenti indicato.

²² Le *Variations* sono del 1977, le *Improvisationen* del 1978.

²³ Prima a Berlino, Akademie der Kunst, 20 gennaio 1965.

²⁴ Prima a Wiesbaden, Staatstheater, maggio 1969.

²⁵ Intitolato *The Shrew*, prima all'Aia, Hot Theatre, 18 ottobre 1973.

²⁶ Prima a Londra, Open Space Theatre, giugno 1975.

²⁷ C. Marowitz, *The Marowitz Shakespeare*, Marion Boyars Publishers Ltd., London 1978, p. 11.

²⁸ Ivi, p. 23.

²⁹ Ivi, p. 22.

³⁰ *Ibid.*

³¹ «It's no sin to deceive a Christian/For they themselves hold it a principle» (C. Marowitz, *Variations on the Merchant of Venice*, in id., *The Marowitz Shakespeare*, cit., p. 229). Le citazioni da quest'opera verranno da qui in poi indicate solo con la dicitura *Variations* seguita dal numero di pagina.

³² Ivi, pp. 247-48 e 257-59.

³³ Ivi, p. 22.

³⁴ Ivi, p. 227.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Spiega Brecht: «Le proiezioni non sono affatto un espediente meccanico nel senso di un completamento, un ponte dell'asino; per lo spettatore non hanno valore accessorio, ma di paragone: escludono un'immedesimazione totale da parte sua, interrompono una sua partecipazione meccanica. Grazie ad esse l'*efficacia mediata*» (B. Brecht, *Efficacia mediata del teatro epico*, traduzione di Renata Mertens, in id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, p. 44).

³⁷ C. Marlowe, *The Jew of Malta*, in id., *The Complete Works*, a cura di F. Romany, R. Lindsey, Penguin, London 2003. Le citazioni da quest'opera verranno da qui in poi indicate solo con la dicitura *Jew* seguita dal numero di atto, scena e versi.

³⁸ *Jew*, I, 2, vv. 178-180.

³⁹ *Variations*, p. 228 (corsivi miei).

⁴⁰ *Jew*, I, 2, vv. 175-176.

⁴¹ *Variations*, p. 228; corsivo mio.

⁴² *Ibid.*

⁴³ In particolare da *Jew*, II, 3, vv. 228-233, vv. 311-316, v. 319; I, 2, vv. 269-275, v. 285; I, 1, vv. 119-120, vv. 229-238; II, 3, vv. 172-175; V, 3, vv. 115-116; I, 2, 239, 241. Cfr. *Variations*, pp. 229-30.

⁴⁴ *Variations*, p. 230.

⁴⁵ Ivi, p. 281.

⁴⁶ *Jew*, I, 2, vv. 64-67 (corsivi miei).

⁴⁷ C. Marowitz, *The Marowitz Shakespeare*, cit., p. 23.

⁴⁸ *Variations*, p. 281.

⁴⁹ Ivi, p. 282.

⁵⁰ *Jew*, I, 1, vv. 110-115.

⁵¹ *Variations*, pp. 281-282.

⁵² Ivi, p. 282.

⁵³ *Ibid.*; cfr. *Jew*, V, 2, vv. 12-13.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Ivi, p. 283.

⁵⁶ M. Cavecchi, *Charles Marowitz*, Variations on the Merchant of Venice: un collage 'epico', in M. Tempera (a cura di), *The Merchant of Venice dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1994, p. 236.

⁵⁷ *Merchant*, III, 2, v. 293.

⁵⁸ C. Marowitz, *The Marowitz Shakespeare* cit., p. 23.

⁵⁹ M. Tuck Rozett, *Talking Back to Shakespeare*, cit., p. 6.

⁶⁰ *Variations*, p. 227

⁶¹ C. Marowitz, *The Marowitz Shakespeare*, cit., p. 467.

⁶² Ivi, p. 474.

⁶³ Bertolt Brecht attacca la «pigrizia di cervello e di sentimento dei *routiniers*» e alla «prospettiva rancida e abitudinaria» che impera «nei teatri di una borghesia in disfacimento». (B. Brecht, *Effetto intimidatorio dei classici*, traduzione di Emilio Castellani, in id., *Scritti teatrali*, cit., pp. 110-111). Se entrambi criticano il fossilizzarsi dello sguardo sui classici, la fondamentale differenza è che Brecht intende mettere in risalto l'«originale contenuto ideale» (B. Brecht, *ibid.*) della singola opera, mentre per Marowitz i classici sono «nothing more than the sperm bank from which we must spawn our own offspring» (C. Marowitz, *Shakespeare Recycled*, cit., p. 478).

⁶⁴ Antonin Artaud si scaglia con la tipica furia iconoclasta contro la «nuova forma di idolatria, sull'idolatria dei capolavori consacrati che è uno degli aspetti del conformismo borghese. Questo conformismo ci porta a confondere il sublime, le idee, le cose con le forme che hanno assunto nel tempo e nel nostro spirito – nella nostra mentalità di snob, di preziosi, i esteti che il pubblico non è più in grado di comprendere» (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, in id., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2000, p. 192). Naturalmente, la polemica di Artaud prende poi una direzione leggermente diversa rispetto a quella di Marowitz: la critica del primato del testo scritto, la rivendicazione del diritto di «dire ciò che è stato detto, e anche ciò che non è stato detto, in una forma che ci sia propria, che sia immediata, diretta, che risponda all'attuale modo di sentire» (ivi, p. 191).

⁶⁵ O meglio «what we call, with deplorable anal-retentiveness, the Canon», C. Marowitz, *Shakespeare Recycled*, cit., p. 478.

⁶⁶ Ivi, p. 477.

⁶⁷ Ivi, p. 474.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Riguardo a Tabori e Shakespeare, si veda in particolare il capitolo *Lovers and Lunatics: A Shakespeare Collage*, in A. Feinberg, *Embodied Memory: the Theatre of George Tabori*, University of Iowa Press, Iowa City 1999, pp. 163-72.

⁷⁰ Cfr. A. Feinberg, *Lovers and Lunatics*, cit., p. 211.

⁷¹ Tabori utilizza la celeberrima traduzione tedesca di Schlegel e Tieck del 1798 (cfr. A. Feinberg, *Lovers and Lunatics*, cit., p. 220).

⁷² «I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear!» (*Merchant*, III, 2, vv. 74-75).

⁷³ *Improvisationen*, p. 22.

⁷⁴ A. Feinberg, *Lovers and Lunatics*, cit., p. 216.

⁷⁵ Ivi, p. 229.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ H. H. Furness (ed.), *A New Variorum Edition of Shakespeare*, vol. VII, *The Merchant of Venice*, Dover, New York 1964, p. 288.

⁷⁸ *Improvisationen*, p. 23.

⁷⁹ S. Walden, *Ein paar Gedanken über Improvisation*, in *Improvisationen*, p. 17.

⁸⁰ Ivi, p. 18.

⁸¹ Per Brecht, mentre nel teatro drammatico la musica «salta il testo», «afferma il testo» e «illustra», nel teatro epico la musica «interpreta il testo», «presuppone il testo» e «prende partito» (B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera Ascesa e rovina della città di Mohaganny*, trad. it. di R. Mertens, in id., *Scritti teatrali*, cit., p. 31).

⁸² A. Feinberg, *Lovers and Lunatics*, cit., p. 220.

⁸³ *Improvisationen*, p. 27.

⁸⁴ Ivi, p. 12.

⁸⁵ W. Hortmann, *Shakespeare on the German Stage. Volume 2, the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 260.

⁸⁶ *Improvisationen*, p. 12.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Ivi, p. 11.

⁸⁹ Ivi, p. 12.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ M. Krüger, *Menschenspiele*, in *Improvisationen*, p. 30.

⁹⁵ Così viene battezzato questo momento delle improvvisazioni da Tabori (*Improvisationen*, p. 27).

⁹⁶ In questa scena è chiara l'eco dell'artaudiana «espressione dinamica nello spazio» attraverso un «linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopee» (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, in id., *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, cit., pp. 204-205), e soprattutto del tipo di violenza in scena con cui nel teatro della crudeltà si mira a colpire il pubblico a un livello emotivo profondo.

⁹⁷ *Improvisationen*, p. 90.

⁹⁸ *Merchant*, III, 1, v. 29.

⁹⁹ Ivi, I, 1, vv. 3-5.

¹⁰⁰ *Improvisationen*, p. 11.

¹⁰¹ *Merchant*, I, 1, vv. 119-185.

¹⁰² *Improvisationen*, p. 48.

¹⁰³ *Merchant*, III, 1, v. 29.

¹⁰⁴ Ivi, p. 49.

¹⁰⁵ Ivi, p. 50.

¹⁰⁶ H. Heger, *Die Männer mit dem rosa Winkel*, Merlin, Hamburg 1972.

¹⁰⁷ H. Heger, *Die Männer mit dem Rosa Winkel*, cit. in *Improvisationen*, p. 52.

¹⁰⁸ *Improvisationen*, p. 52.

¹⁰⁹ B. Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese* (trad. it. a cura di Emilio Castellani), in id., *Scritti teatrali*, cit., *passim*.

- ¹¹⁰ *Merchant*, III, 2, vv. 63-71.
- ¹¹¹ *Improvisationen*, p. 54.
- ¹¹² *Ibid.*
- ¹¹³ P. von Becker, *Von Juden und Christen – von Vätern und Kindern*, in *Improvisationen*, p. 102.
- ¹¹⁴ *Improvisationen*, p. 60.
- ¹¹⁵ *Ibid.*
- ¹¹⁶ *Ibid.*
- ¹¹⁷ *Ivi*, p. 62.
- ¹¹⁸ *Merchant*, III, 2, vv. 284-290.
- ¹¹⁹ *Ivi*, II, 8, vv. 12-24.
- ¹²⁰ *Ivi*, III, 1, v. 1.
- ¹²¹ *Ivi*, II, 8, vv. 25-26.
- ¹²² *Ivi*, II, 8, v. 4.
- ¹²³ *Ivi*, II, 8, vv. 8-10.
- ¹²⁴ *Ivi*, III, 1, vv. 61-107.
- ¹²⁵ *Ivi*, III, 3, vv. 44-60.
- ¹²⁶ *Improvisationen*, p. 63.
- ¹²⁷ *Ibid.*
- ¹²⁸ *Ivi*, p. 68.
- ¹²⁹ *Ivi*, p. 70.
- ¹³⁰ *Ivi*, p. 71.
- ¹³¹ *Ibid.*
- ¹³² *Ivi*, p. 84.
- ¹³³ *Ibid.*
- ¹³⁴ A. Feinberg, *Lovers and Lunatics*, cit., p. 218.
- ¹³⁵ *Improvisationen*, p. 63.
- ¹³⁶ *Ibid.*
- ¹³⁷ *Ibid.*
- ¹³⁸ *Ibid.*
- ¹³⁹ Cfr. *supra*, p. 10.
- ¹⁴⁰ A. Feinberg, *Lovers and Lunatics*, cit., p. 215.
- ¹⁴¹ *Improvisationen*, p. 12.
- ¹⁴² A. Serpieri, *Prefazione a Il mercante di Venezia*, Milano, Garzanti, 1987, p. XXXVIII.
- ¹⁴³ *Ivi*, p. LI.
- ¹⁴⁴ J. Burgess, *Charles Marowitz directs An Othello*, in "Theatre Quarterly", vol. II, 8, 1972, p. 81, cit. in M. Cavecchi, *Charles Marowitz, Variations...*, cit., p. 232.

Bibliografia

- Marlowe, C., (*The Jew of Malta*, in id., *The Complete Works*, ed. by F. Romany, R. Lindsey, Penguin, London 2003.
- Marowitz, C., *Recycling Shakespeare*, Applause, New York 1991.
- , (*The Roar of the Canon: Kott and Marowitz on Shakespeare*, Applause, New York 2001.
- , *Variations on the Merchant of Venice*, in id., *The Marowitz Shakespeare. Adaptations and Collages of Hamlet, Macbeth, The Taming of the Shrew, Measure for Measure, and the Merchant of Venice*, M. Boyars, London and New York 1978, pp. 226-83.
- , *Notes on Theatre of Cruelty*, in “The Tulane Drama Review”, 11, 2, 1966, pp. 152-72.
- , *Giving them hell*, in “Plays and Players”, 24, 10, 1977, pp. 15-17.
- , *Shakespeare Recycled*, in “Shakespeare Quarterly”, 38, 4, 1987, pp. 467-78.
- Shakespeare, W., (*Il mercante di Venezia*, a cura di A. Serpieri, Garzanti, Milano 1987.
- , (*The Merchant of Venice*, ed. by J. Halio, Oxford University Press, Oxford and New York 1993.
- , (*The Merchant of Venice*, ed. by L. S. Marcus, W. W. Norton and Company, New York and London 2006.
- Tabori, G., *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Obren. Improvisationen über Shakespeares Shylock*, Hanser, München/Wien 1979.
- Alscher, P. J., ‘*I would be friends with you...*’ *Staging Directions for a Balanced Resolution to The Merchant of Venice Trial Scene*, in “Cardozo Studies in Law and Literature”, 5, 1, *A Symposium Issue on The Merchant of Venice* (Spring 1993), pp. 1-33.
- Armstrong, G., *Shylock*, The Player’s Account, London 1999.

- Artaud, A., *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1938 (trad. it. a cura di E. Capriolo, *Il Teatro e il suo doppio*, in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1968, 2000).
- Artioli, U., *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Shakespeare and Company, Brescia 1984.
- Brecht, B., *Schriften zum Theater. Über eine nicht aristotelische Dramatik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1957 (trad. it. a cura di E. Castellani, R. Fertoni, R. Martens, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962).
- Burgess, J., *Charles Marowitz directs An Othello*, in "Theatre Quarterly", vol. II, 8, 1972, pp. 68-71.
- Cerasano, S. P. (ed.), *William Shakespeare's The Merchant of Venice: a Sourcebook*, Routledge, London and New York 2004.
- Cioni, F., *Textual liaisons: intertestualità e intratestualità in The Philantropist e Les liaisons dangereuses di Christopher Hampton*, ETS, Pisa 1995.
- , "A Mirror Up to Shakespeare": Hamlet e The Merchant of Venice nel teatro contemporaneo, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *Le riscritture del postmoderno – Percorsi angloamericani*, Palomar, Bari 2002, pp. 249-88.
- Cohn, R., *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, Princeton 1976.
- Cournos, J., *Shylock's Choice*, in R. Aldington et al., *The Imagist Anthology 1930*, Chatto and Windus, London 1930.
- Einhorn, E., *A Shylock*, in id., *The Golem, Methuselah, and Shylock. Plays by Edward Einhorn*, Theater 61, New York 1996.
- Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London and New York 1980 (trad. it. a cura di F. Cioni, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988).
- Ervine, St. J., *The Lady of Belmont*, Macmillan Co., New York 1924.
- Feinberg, A., *Embodied Memory: the Theatre of George Tabori*, University of Iowa Press, Iowa City 1999.

- Fiedler, L. A., *The Stranger in Shakespeare*, Stein and Day, New York 1972.
- Furness, H. H. (ed.), *A New Variorum Edition of Shakespeare*, vol. VII, *The Merchant of Venice*, Dover, New York 1964.
- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982 (trad. it. a cura di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997).
- Gross, J., *Shylock: four hundred years in the life of a legend*, Chatto and Windus, London 1992.
- Gurney, A. R., *Overtime. A Modern Sequel to The Merchant of Venice*, Dramatists Play Service, New York 1996.
- Heger, H., *Die Männer mit dem rosa Winkel*, Merlin, Hamburg 1972.
- Hortmann, W., *Shakespeare on the German Stage. Volume 2, the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Johnson, P., *Storia degli ebrei*, Longanesi, Milano 1991.
- Kott, J., *Skice O Szekspirze*, Panstowe Wydawnictwo Naukowe, Varsavia 1961 (trad. it. a cura di V. Petrelli, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1964).
- Kristeva, J., *Semeiotike: recherches pour une semanalyse*, Editions du Seuil, Paris 1969.
- Leiren-Young, M., *Shylock*, Anvil Press, Vancouver 1996.
- Lindfors, B., "Mislike Me Not for My Complexion...": Ira Aldridge in *Whiteface*, in "African American Review", 3, 2, 1999, pp. 347-54.
- Luppi, L., *L'erede di Shylock* (soggetto di E. De Filippo), Einaudi, Torino 1984.
- Mullini, R., Zacchi, R., Elam, K., *Nuovi Shakespeare Inglesi*, in "Lingua e Stile", 2, 1984, pp. 272-88.
- Pagnini, M., *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo 1980.

- Polowe, D., *Shylock*, Paterson, N.J. 1946.
- Rubinstein, H., *Shylock's End*, in id., *Shylock's End and Other Plays*, Gollancz, London 1971.
- Schwartz, M., *Shylock and His Daughter: a Play Based on a Hebrew Novel*, Yiddish Art Theatre, New York 1947.
- Scott, M., *Shylock's Treasure (A Reconciliation)*, Playwrights Canada, Toronto 1978.
- Tempera, M. (a cura di), *The Merchant of Venice dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna 1994.
- Tuck Rozett, M., *Talking Back to Shakespeare*, University of Delaware Press, Newark 1994.
- Wesker, A., *Why I Fleshed Out Shylock*, in "The Guardian", 29 August 1981; ora in id., *Shylock*, Guerini e Associati, Milano 1989.
- Wilson, D. H., *Shylock's Revenge*, in Appendice a D. Schwanitz, *Shylock: Von Shakespeare bis zum Nürnberger Prozess. Mit einem Abdruck von Shylock's Revenge by David Henry Wilson*, Dr. R. Kraemer, Hamburg 1989.

Shakespeare in Medio Oriente: la percezione dell'alterità di Otello nel mondo arabo

SIMONE ROVIDA

I

La tragedia di *Otello*, insieme al *Mercante di Venezia* e a *Tito Andronico*, fa parte di quel nucleo di opere shakespeariane che, più di altre – a causa della diversità etnica dei personaggi – pone al centro del dibattito critico il difficile rapporto fra identità e percezione dell'alterità, fra costruzione del 'Self' e dell'Other' in due culture profondamente diverse come quella occidentale e quella mediorientale, a cui si ispirano celebri prototipi del teatro elisabettiano come le figure (talvolta caricaturali) dell'ebreo, del turco o del 'moro'.

Un tema, questo della percezione dell'Altro, estremamente attuale e delicato soprattutto se si considerano i sempre più difficili rapporti fra le due culture alla luce dei recenti fatti storici, e che, proprio per questo, ha riacceso recentemente – come vedremo – l'interesse per una tragedia il cui protagonista, 'il Moro', viene spesso descritto dalla critica occidentale come figura paradigmatica della 'diversità', simbolo di alterità ed estraneità culturale. Arabo-africano di nascita, di fede (forse) originariamente musulmana e convertito alla cristianità in età matura: un'immagine di Otello assai diffusa in Occidente, che tuttavia non ha mancato di provocare, come avremo modo di approfondire, le più diverse reazioni all'interno del mondo culturale e letterario arabo, e islamico in generale.

Lo scopo di questa ricerca, dunque, è ricostruire le tappe principali della diffusione di *Otello* nei paesi mediorientali, sottolineandone la diversa percezione rispetto alle tradizionali letture critiche occidentali. L'obiettivo è scoprire in quali termini ciò che per l'Occidente è il simbolo dell'alterità si trasforma in uno specchio in cui un orientale riconosce, all'opposto, un riflesso – e



vedremo quanto problematico – del proprio ‘Io’ all’interno di un mondo tradizionalmente rappresentato come ‘Altro’¹. Una sorta di ‘Otello allo specchio’, dunque, dove sarà interessante scoprire cosa cambia quando ruoli, definizioni e stereotipi, che hanno costituito il sostrato culturale della nostra civiltà per secoli, si trovano ad essere letteralmente rovesciati in modo simmetrico e speculare.

Lo studio si articolerà in due parti. Nella prima procederò ad una contestualizzazione della ricerca, accennando brevemente alle ragioni del rinnovato, recentissimo interesse critico, da parte occidentale, nei confronti della rappresentazione di un ‘*Otello* arabo-islamico’, fornendo poi, viceversa, anche un sintetico panorama dello stato degli studi shakespeariani in Medio Oriente. Quindi, dopo aver delineato, in una premessa di carattere metodologico, la prospettiva critica da cui intendo affrontare la ricerca, concluderò con un rapido *excursus* storico sulla considerazione di Shakespeare e del teatro nella cultura dei paesi arabi dalla fine dell’Ottocento a oggi.

La seconda parte dello studio sarà invece dedicata all’analisi del caso specifico di *Otello*, attraverso un confronto fra il dibattito critico occidentale intorno alla questione dell’alterità del protagonista e la diversa lettura che di essa è stata data nei paesi arabi. I testi di riferimento che utilizzerò per delineare i tratti caratteristici di questa lettura saranno, da un lato, le prime e più importanti traduzioni in arabo della tragedia e, dall’altro, l’analisi di una breve rassegna di riscritture e adattamenti, teatrali e non, realizzati negli ultimi quarant’anni.

1

L’attualità di *Otello* nell’Occidente contemporaneo

Se è vero che ogni cambiamento storico epocale determina, più o meno consapevolmente, una rivoluzione dei modi di pensare, di agire e di vivere il quotidiano, il ‘trauma’ che l’Occidente ha subito negli ultimi anni – e che si rinnova ogni giorno di fronte alle costanti minacce del terrorismo islamico – ha determinato, come risposta, un diffuso e rinnovato interesse per il mondo e la cultura arabo-musulmana, testimoniato dal continuo proliferare di nuove pubblicazioni, saggi, articoli e conferenze sull’argomento. Le motivazioni possono essere molteplici: per alcuni si tratta di un’occasione per avvicinarsi e dialogare con una cultura diversa, per altri della

necessità di conoscere il ‘nemico’ per difendersene. Ma in ogni caso, si tratti di ‘Islamofilia’ o di ‘Islamofobia’, quello che è certo è che nella coscienza dell’uomo occidentale dei nostri giorni, ‘il diverso’, ‘l’Altro’, finisce sempre più frequentemente per essere associato e identificato con ‘l’arabo di fede musulmana’².

E anche gli orientamenti della critica letteraria, per venire al campo d’indagine di cui tratterò nel presente studio, sono stati fortemente influenzati da quello che molti hanno definito uno ‘shock’ culturale. Occupandomi di Shakespeare, in particolare, ho potuto constatare come, dopo l’11 settembre 2001, il tema dell’alterità culturale e religiosa all’interno delle sue opere sia diventato un soggetto sempre più studiato e approfondito da attori, registi e critici letterari, con particolare riferimento, come è facilmente intuibile, al caso specifico di *Otello*, ‘il Moro’ per antonomasia.

Basti pensare che il comitato organizzativo del Globe Theatre – come conferma il suo direttore Patrick Spottiswoode³ – proprio in virtù della crisi che l’Occidente sta attraversando, ha intitolato l’intera stagione del 2004 *Shakespeare and Islam*, ospitando spettacoli, lezioni e seminari centrati essenzialmente sulla figura di Otello come incarnazione dell’‘arabo musulmano’ all’interno del canone shakespeariano⁴.

E d’altro canto, su questa linea, iniziano ad essere numerosi anche gli interventi critici che riconsiderano l’identità islamica del Moro alla luce dei ‘fatti dell’11 settembre’⁵, mentre comincia ad affermarsi un nuovo inesplorato campo d’indagine che si occupa della ricezione e della percezione dell’eroe shakespeariano ‘dall’altra parte dello specchio’, ovvero dal punto di vista interno dei ‘mori’, degli arabi musulmani⁶.

Mai come in questi ultimi anni, dunque, si è potuta constatare una simile convergenza di opinioni circa la spinosa questione dell’identità di Otello, sulla quale, in realtà, la letteratura critica occidentale continua incessantemente ad interrogarsi da circa tre secoli⁷, illudendosi ogni volta di fornire una risposta finalmente definitiva a un dibattito che invece continua – per le ragioni che vedremo – a rinnovarsi e a riproporsi in ogni epoca⁸.

Da quale cultura doveva provenire Otello? Era africano o berbero, arabo, ispanico o turco, pagano o musulmano? Chi si indicava con il termine ‘moro’ in età elisabettiana? Come deve essere rappresentato Otello sulle scene? Nero, bianco, appena scuro, olivastro? Questi e altri interrogativi, che oggi, per molti aspetti, ci possono sembrare

al limite anche banali o bizzarri, nascondono invece, in profondità, un problema che la cultura occidentale avverte come estremamente serio e dalla cui ossessione non è mai riuscita a liberarsi.

Otello rappresenta infatti l'emblema, la personificazione dell'Other', dell'altro da sé su cui l'Occidente sente da sempre il bisogno di scaricare i fantasmi del proprio immaginario, le paure e le ansie di un intero sistema ideologico e culturale, allo scopo di affermare e proteggere la dimensione del proprio 'Self', rimuovendo, attraverso questo meccanismo proiettivo, l'indicibile, l'inconfessabile, il mostruoso⁹. E come le tensioni culturali che hanno ossessionato la civiltà occidentale sono state varie e diverse a seconda delle epoche e delle contingenze storiche, così anche la costruzione della 'mostruosa' identità di Otello, proiezione quindi catartica e liberatoria dell'immaginario represso dell'europeo, è stata di conseguenza soggetta a molteplici cambiamenti nel corso dei secoli.

Nel Sei e Settecento il colore della pelle del Moro veniva criticato perché considerato inadeguato ai canoni estetici del tempo; nell'Ottocento, secolo borghese e colonialista, il problema è così conturbante da dover essere esorcizzato come una 'questione accidentale' (l'espressione è di Coleridge), mentre nell'età vittoriana – l'epoca di Darwin e del positivismo progressista – le teorizzazioni pseudoscientifiche hanno visto in Otello il pericolo della *misgeneation*, della mescolanza o, più precisamente, dell' 'inquinamento' della razza bianca attraverso il contatto con altre razze 'inferiori'. E infine, nel Novecento, specie in seguito alle rivendicazioni e ai movimenti di protesta dei neri americani e sudafricani, qualcuno è arrivato a fare dell'eroe shakespeariano persino una bandiera del razzismo, sostenendo che – per il suo carattere, la statura morale, il potere che riveste – non può essere pensato come nero, e deve essere piuttosto rappresentato come un uomo appartenente alla civiltà 'bianca'¹⁰.

Oggi, per l'uomo occidentale del XXI secolo, non c'è dubbio che il 'mostro' sia un Otello che veste minacciosamente i panni di un arabo musulmano, un'immagine che, insieme alle altre, non è che l'ennesimo tentativo di 'definire' la natura in verità ineffabile dell'etnicità del 'Moro di Venezia', un enigma senza risposta che proprio nell'indeterminatezza trova, probabilmente, il suo punto di forza e di maggior fascino; un ritratto che forse lo stesso Shakespeare ha voluto intenzionalmente lasciare incompiuto fin dalla sua creazione, rappresentando un personaggio dalla natura ibrida¹¹, in bilico tra due culture, a metà strada tra il reale e l'immaginario, che

assomma in sé molteplici caratteristiche senza tuttavia riconoscersi completamente in nessuna.

2

La critica post-coloniale negli studi shakespeareiani

Se fino ad oggi la critica shakespeareiana tradizionale si è occupata di studiare la diffusione e la percezione di quello che è considerato «the canon of canons»¹², 'lo scrittore' occidentale per eccellenza, i nuovi e più recenti filoni d'indagine, nati soprattutto all'interno degli studi post-coloniali, stanno prestando una sempre maggiore attenzione alla ricezione e alla riconsiderazione di Shakespeare nei territori delle ex colonie, dove il drammaturgo fu presentato, fin dal XVIII secolo, come una delle voci più autorevoli e 'autoritarie'¹³ dell'Occidente, seguendo, secondo alcuni critici, un preciso progetto di 'colonizzazione culturale'¹⁴, e diventando inevitabilmente, per le popolazioni locali, l'immagine-simbolo del «Western Other»¹⁵ colonizzatore.

Soltanto dagli anni Sessanta del Novecento le letterature africane, asiatiche e oceaniche hanno avviato un'interessante operazione culturale che nei migliori casi ha dimostrato, non tanto di aver saputo appropriarsi di uno 'Shakespeare inglese', ma bensì di averne fornito un'interpretazione diversa e originale, reinventando un nuovo Shakespeare, uno fra i tanti possibili 'Shakespeares'¹⁶, decentrato, 'marginale', figlio di una contingenza storico-politica locale, privo di pretese di 'universalità' (quella finzione culturale che – come vedremo in dettaglio più avanti – è spesso servita da maschera legittimante di strategie politiche coloniali)¹⁷.

Si tratta, in sostanza, di un processo che ha dato corpo e spessore a quello che anche la critica post-coloniale, mutuando il concetto dal pensiero postmoderno, definisce 'un soggetto ibrido'¹⁸, che non può né dimenticare né fare a meno del proprio passato di colonizzato, ma lo può riscrivere secondo una nuova prospettiva 'locale', la quale tuttavia non deve necessariamente venire a coincidere – come sostiene Ania Loomba criticando Fanon e, più recentemente, Bhabha – con le posizioni 'agonistiche'¹⁹ che pure caratterizzano una certa parte delle letterature post-coloniali.

Non si tratta cioè di fornire una 'risposta all'originale', una versione 'rivista e corretta' dettata da uno spirito di rivendicazione

aggressivo, spesso violento, teso solamente a creare una ‘competizione’ fra le culture locali e l’ex potenza coloniale. In realtà, è qualcosa di molto diverso: nel caso di Shakespeare, significa più profondamente ‘farlo parlare’ in un’altra lingua per permettergli di descrivere un’altra cultura, spogliandolo così definitivamente dell’immagine di Bardo dell’imperialismo.

Il mio tentativo infatti, in questo studio, è proprio quello di avvicinare uno Shakespeare ‘che parla arabo’, cercando di fornire un contributo il più possibile originale agli interventi critici che, a onor del vero, fino ad oggi hanno praticamente ignorato – incluso lo stesso filone post-coloniale – la vicenda delle opere del drammaturgo inglese nei paesi mediorientali.

Esistono studi sulle ri-elaborazioni shakespeariane in India, Sud Africa, Kenya, Australia e Nuova Zelanda²⁰, ma quasi mai in quelle aree del mondo arabo che pure sono state ugualmente sottoposte al controllo della Gran Bretagna (si pensi soprattutto all’Egitto e al Sudan, ma anche ai paesi del Golfo Persico, alla stessa Palestina o all’Iraq)²¹.

D’altro canto, gli studi sull’argomento condotti in arabo sono ancora pochi e, fatta qualche eccezione, soprattutto di carattere documentaristico, cioè mirati alla semplice ricostruzione storica – a volte completamente ‘inventariale’ – della ricezione di Shakespeare, oppure ricalcati su modalità interpretative tradizionalmente occidentali²² (considerato che gran parte dei critici arabi che si occupano di Shakespeare hanno studiato – e spesso, poi, anche insegnato – nelle più prestigiose università inglesi e americane).

In molti casi – anche se una generalizzazione *tout court* sarebbe in verità disonesta – manca il tentativo di dare una lettura critica che muova da presupposti teorici fondamentali quali i concetti di ‘location’, ‘decentring of subject’, ‘negotiation’²³, che invece possono aiutarci a definire la consistenza della ‘marginalità’ di Shakespeare, intesa – in senso postmoderno – come una valutazione critica della portata e dell’impatto del ‘canone shakespeariano’ sulla cultura ‘locale’ (in questo caso in riferimento alla società araba e islamica). Si tratta di una strada ancora poco battuta ‘dall’interno’, che solo di recente sta cominciando ad essere percorsa dalle nuove generazioni di critici arabi, che, a onor del vero, negli ultimissimi anni stanno producendo degli interessanti studi²⁴ in cui emerge sempre di più la consapevolezza della necessità di una riconsiderazione della ‘vicenda shakespeariana’ – come afferma Michael Neill – «writing away from the centre»²⁵.

3

Shakespeare e l'evoluzione del teatro nei Paesi arabi

Qualche critico sostiene, sebbene non vi sia alcuna prova, che il mondo arabo abbia conosciuto le opere di Shakespeare già durante il periodo delle campagne napoleoniche²⁶. Tuttavia il primo 'incontro' documentato risale con certezza solo al 1884, quando in Egitto – che da sempre rappresenta una porta attraverso cui Oriente e Occidente si incontrano – fu rappresentata per la prima volta, in pieno regime coloniale inglese, una versione in arabo di *Otello*²⁷.

Tuttavia non è Shakespeare il primo autore occidentale ad essere stato tradotto e poi diffuso nella cultura araba. Anzi, egli arriva con un leggero ritardo rispetto ai grandi drammaturghi francesi di Cinque e Seicento, fra cui senza dubbio fu Molière a riscuotere il maggior successo²⁸. È sua infatti la prima opera occidentale tradotta in arabo: si tratta di *البخيل* (*al-Bakhil*), la traduzione dell'*Avaro* realizzata nel 1847 a Beirut dal libanese Marun al-Naqqash (1817-55), considerato il fondatore del genere drammatico nel mondo arabo²⁹.

Il teatro è quindi non solo la prima forma letteraria occidentale a penetrare in Medio Oriente a partire dal XIX secolo – a cui solo più tardi faranno seguito la poesia e il romanzo francesi e, dagli anni Cinquanta, essenzialmente inglesi³⁰ – ma è qualcosa di assolutamente nuovo, senza precedenti, completamente estraneo alla tradizione, sebbene qualcuno abbia voluto riconoscere forme embrionali di arte drammatica nel teatro delle ombre dell'Egitto ayyubide del XII secolo o nelle rievocazioni a carattere religioso delle feste sciite (come la commemorazione del martirio di Husayn)³¹.

In realtà, non c'è dubbio che si tratti di un genere d'importazione europea che, oltretutto, ha faticato non poco, per molteplici ragioni³², a trovare una propria collocazione e ad affermarsi come genere letterario (e di consumo) all'interno della letteratura e della cultura araba³³. Oggi il teatro viene considerato un importante, apprezzato e studiato mezzo d'espressione artistica e letteraria in tutto il mondo mediorientale: gli viene riconosciuta un'indiscussa dignità letteraria, ha un discreto bacino d'utenza sia nelle città che nelle province, e soprattutto riveste un'importante funzione didattica e informativa. Ma la strada che si è dovuta percorrere per arrivare a questo punto è stata lunga e problematica. Il genere drammatico, nel mondo arabo, ha infatti impiegato non poco tempo prima di emanciparsi dalle strumentalizzazioni di tipo esclusivamente politi-

co-ideologico, attuate prima come mezzo di propaganda anti-coloniale e poi come forma di legittimazione, sostegno e approvazione dei regimi dittatoriali³⁴.

La fortuna di Shakespeare in Medio Oriente dunque si inserisce in questo contesto, e ovviamente non può essere svincolata, come vedremo, da considerazioni culturali più generali, che toccano inevitabilmente anche la sfera politica, sociale e ideologica che ha accompagnato e per certi versi condizionato la ricezione del suo teatro.

La diffusione delle opere shakespeariane è una vicenda che riguarda, almeno fino al secondo dopoguerra, quasi esclusivamente l'Egitto dell'età coloniale, occupato dalle truppe britanniche fin dal 1882, e in cui la ricezione del drammaturgo inglese non fu mai, per le ragioni che analizzeremo, né scontata né pacifica. Qui, all'*Otello* del 1884 fecero seguito una serie di traduzioni arabe di altri testi di Shakespeare che a dire il vero furono inizialmente modellate non sull'originale inglese, bensì su traduzioni francesi, all'epoca più facilmente reperibili nei territori del Vicino Oriente³⁵. Le opere che riscosero maggiore successo di pubblico furono quelle il cui intreccio ricordava storie tradizionali del folklore arabo e della letteratura popolare ispirata alle *Mille e una notte*, come *Romeo e Giulietta* (che riecheggia l'amore udhrita di Mağnun e Layla) o il *Mercante di Venezia* (sulla figura del mercante avaro, diffusa nella prima prosa medievale), opere che pertanto si prestavano ad essere riadattate e riviste in chiave arabizzata, con interventi danzati, cantati, musicati e intervallati dalla declamazione di poesie arabe classiche³⁶.

D'altro canto, il tentativo di manipolare gli originali per renderli più 'appetibili' a un pubblico arabo, tradiva in realtà una verità sulla quale oggi tutta la critica è ormai concorde, ovvero che la prima accoglienza delle opere shakespeariane da parte del pubblico egiziano fu in realtà abbastanza tiepida e per niente entusiastica. E il motivo fu essenzialmente di natura politica.

Non dobbiamo infatti dimenticare che – come ricorda Nada Tomiche³⁷ – il teatro nel mondo arabo, fin dai suoi albori nel XIX secolo, si rivolge prevalentemente a un pubblico di cittadini agiati, senza mai coinvolgere le grandi masse popolari. E fu proprio questa nascente borghesia che al giro di secolo iniziò ad avanzare rivendicazioni indipendentiste sempre più forti, amplificate proprio dall'uso del teatro come mezzo di propaganda, attraverso il quale si rappresentavano *pièce* dal forte contenuto politico, scritte da drammaturghi locali in funzione anti-inglese³⁸.

È evidente che in un contesto del genere, Shakespeare, rappresentando un 'prodotto' della potenza coloniale, non poté certamente incontrare i favori del pubblico locale.

Il governo inglese, dal canto suo, dopo aver concesso all'Egitto un'indipendenza formale (ma non di fatto) nel 1922, attuò – come del resto in tutta l'Africa colonizzata – una vera e propria strategia culturale, incaricando il British Colonial Office di stilare un programma specifico di riforma dell'istruzione da applicare nelle colonie³⁹. Parte centrale di questo programma, oltre ovviamente all'insegnamento della lingua inglese, fu la diffusione e la rappresentazione di opere shakespeariane. Ecco che Shakespeare diventò così 'istituzionalmente', a tutti gli effetti, il rappresentante e il simbolo della potenza coloniale.

In Egitto, questa politica si attuò attraverso una strategia incrociata avallata dal governo filobritannico di re Fuad I: da una parte si incoraggiò, nei Dipartimenti dell'Università del Cairo, lo studio accademico del 'genio universale'⁴⁰, e dall'altro si stanziarono dei fondi per organizzare, per due anni consecutivi, nel 1927 e nel 1928, un'intera stagione teatrale alla *Cairo Opera House*, dedicata alle rappresentazioni di quattordici opere di Shakespeare (allestite appositamente dall'illustre English Shakespeare Company, diretta dal regista Atkins)⁴¹.

Per l'occasione furono mobilitati tutti i *media*. I quotidiani arabi e inglesi in Egitto recensirono entusiasticamente, giorno dopo giorno, l'andamento di tutti gli spettacoli; il Ministero dell'Istruzione propagandò l'evento eccezionale applicando sconti sui biglietti, e le élite inglesi residenti in Egitto si affannarono a sottolineare insistentemente, non senza un certo spirito paternalistico⁴², la portata storica di quella operazione culturale⁴³, che secondo loro non poteva altro che rinsaldare i legami fra il nuovo regno 'indipendente' d'Egitto e la Gran Bretagna⁴⁴.

L'operazione ebbe successo e anzi determinò, durante gli anni Trenta, un sempre maggiore interesse della popolazione locale nei confronti del teatro (anche quello autoctono), che iniziava così a svincolarsi dalle prime forme rudimentali e, grazie al sostegno di esperti del settore formati in Occidente, cominciava a delinearsi come un genere artistico a sé stante in maniera sempre più convincente.

È il periodo che coincide con la grande apertura verso l'Occidente di tutto il mondo arabo: in Egitto una grande personalità come

Taha Husayn, ministro e letterato di grandissima levatura, mise in atto un processo di modernizzazione politica e culturale del paese, il cui obiettivo fu quello di rivitalizzare le forme tradizionali della propria cultura attraverso l'incontro e il dialogo con le più alte forme del pensiero economico, artistico e scientifico dell'Occidente⁴⁵.

Tra gli anni Trenta e Sessanta i governi arabi finanziarono intere campagne di traduzione di opere occidentali, incaricando commissioni formate dalle più alte personalità del mondo accademico. Fu il periodo che vide il più grande proliferare di traduzioni scientifiche di Shakespeare in arabo: fedeli, integrali, condotte sui testi originali da esperti di teatro elisabettiano, e spesso corredate da un apparato di note e da brevi profili di storia della critica⁴⁶. Fu anche il periodo in cui Shakespeare iniziò a entrare nel repertorio d'obbligo di ogni compagnia teatrale da Baghdad a Rabat, diventando contemporaneamente una presenza fondamentale nei *curricula* di tutti gli studenti universitari di materie umanistiche.

Ciononostante la risposta del pubblico sembrava via via privilegiare le sempre più numerose opere originali dei drammaturghi arabi, caratterizzate da un forte contenuto ideologico, quasi sempre di critica o di satira (per ciò che la censura concedeva) nei confronti dei vizi, delle manie e delle aberrazioni della borghesia cittadina (come nel teatro di al-Hakim o di Taymur), fino ad arrivare, tra gli anni Cinquanta e Sessanta (gli anni più intensi del nazionalismo arabo), a diventare un teatro fortemente realista, politicamente impegnato nella costruzione di un futuro o di un'utopia socialista (come nel caso di Nu'man 'Ashur)⁴⁷.

La fine degli anni Sessanta provocò un brusco cambiamento nei rapporti del mondo arabo con la cultura occidentale, i cui effetti, per certi versi, continuano a farsi sentire ancora ai nostri giorni. La lotta per l'indipendenza dell'Algeria, la crisi di Suez ma soprattutto la questione palestinese determinarono una frattura profonda. Irrimediabile. «Il trauma psicologico della disfatta del giugno 1967 contro Israele – dice Tomiche – provocò un'autentica angoscia esistenziale nelle società orientali»⁴⁸, che portò a un violento risveglio dei sentimenti nazionalisti e che si tradusse, sul piano culturale e artistico, nel rifiuto – in certi casi drastico – di ogni forma d'arte occidentale. I teatri divennero piuttosto il mezzo d'espressione di «una minaccia rivoluzionaria», «l'eco del bisogno di distruggere che si sviluppa nel pubblico contro strutture sentite ormai come inadeguate»⁴⁹, a cui farà fronte, negli anni Settanta

(dopo la vittoria contro Israele del 1973), la ripresa di un pugno di ferro da parte delle autorità, che applicheranno una censura rigidissima, accompagnata da vere e proprie campagne di repressione ed epurazione politica ai danni di scrittori, drammaturghi, intellettuali e artisti dissidenti.

In questo contesto storico le rappresentazioni shakespeariane furono sempre meno numerose sulle scene dei teatri mediorientali, anche se, come avremo modo di vedere trattando il caso specifico di *Otello*, con la fine degli anni Sessanta si inaugurerà un nuovo interessante filone letterario su cui varrà la pena soffermarsi: quello delle riscritture e delle rielaborazioni sia teatrali che in prosa delle opere di Shakespeare, in cui emergono con forza i punti di vista 'interni' o 'marginali', in cui il 'dialogo' con il grande drammaturgo occidentale non viene più accettato supinamente sulla base della sua indiscussa universalità, né viene percepito con soggezione dagli scrittori arabi, che hanno iniziato a ridefinire e contestualizzare il loro rapporto con il teatro shakespeariano al di fuori degli schemi culturali e ideologici, e delle eredità coloniali, che ne hanno condizionato a lungo la ricezione nei paesi mediorientali.

II

Questa seconda parte della ricerca è dedicata, come già anticipato, allo studio del caso paradigmatico di *Otello*. In primo luogo, analizzerò le strategie di costruzione dell'identità e dell'alterità all'interno del testo shakespeariano, per evidenziare come le difficoltà incontrate dalla critica occidentale nel creare un'immagine prototipica e univoca del Moro affondino la loro ragion d'essere nell'indeterminatezza con cui lo stesso Shakespeare volle *intenzionalmente* ritrarre il suo personaggio. In secondo luogo, considererò la diversa lettura che di quella stessa indeterminatezza può essere data dal punto di vista arabo, confrontando i diversi modi di costruire il concetto di alterità in Oriente e in Occidente.

Seguiranno le sezioni dedicate allo studio dei testi in arabo, suddivisi in due gruppi corrispondenti alle due diverse fasi della ricezione di *Otello*: quella 'assimilazionistica' (che corrisponde al periodo delle grandi traduzioni), in cui la tendenza è a ritrarre un eroe completamente arabizzato attraverso sensibili rimaneggiamenti del testo originale; e la fase della rilettura critica (a cui appartengono gli adattamenti e le riscritture) che mira a distanziare nuovamente

la figura di Otello per farne, esattamente come in Occidente, il simbolo di un'alterità su cui grava il peso del rimosso culturale, il quale produce – come vedremo – dei ‘mostri’ ben diversi rispetto a quelli che turbano o hanno turbato l'immaginario europeo degli ultimi secoli.

1

Dal ‘Moro’ a ‘المغربي’: la categorizzazione
del concetto di etnicità in Occidente e nel mondo arabo

Una lettura attenta di *Otello* rivela la tendenza estremamente marcata di tutti i personaggi a identificare ‘il diverso’ (di carattere non solo razziale, ma anche sessuale, sociale e religioso) attraverso l'applicazione di stereotipi culturali, che rappresentano un rassicurante tentativo di controllare, o meglio di categorizzare (e in fondo ‘neutralizzare’) la diversità dell'Altro.

Per esemplificare meglio questo concetto, ho isolato i riferimenti a immagini stereotipate che i diversi personaggi utilizzano per definire l'appartenenza etnica e culturale degli ‘altri’, tutti quei *topoi* caratteristici dell'età elisabettiana che sono legati, secondo consuetudini e credenze consolidate, a precise zone geografiche e a specifiche culture. Ho poi visualizzato, su una mappa del XVII secolo (v. Fig. 1), la collocazione delle diverse aree culturali che così vengono evocate. Congiungendo i diversi luoghi (reali o immaginari) che il testo ricorda, ci si può facilmente rendere conto che esistono tre aree culturali entro le quali si inscrivono i vari personaggi a seconda degli stereotipi utilizzati per definirli: una è un'area mediterranea, che ruota attorno all'asse Venezia-Cipro⁵⁰ e che include l'Italia (nello specifico Firenze⁵¹ e Napoli⁵²), la Turchia⁵³, la Grecia⁵⁴ e la Palestina⁵⁵, ed è l'area in cui si inseriscono i personaggi principali della vicenda (Iago, Desdemona, Cassio, Emilia), e in cui tutti gli stereotipi si riferiscono alla sfera religiosa, erotica e militaresca. Un'altra area è quella germanica, fra Inghilterra, Germania, Olanda e Danimarca, collegata allo stereotipo del bere e della crapula⁵⁶.

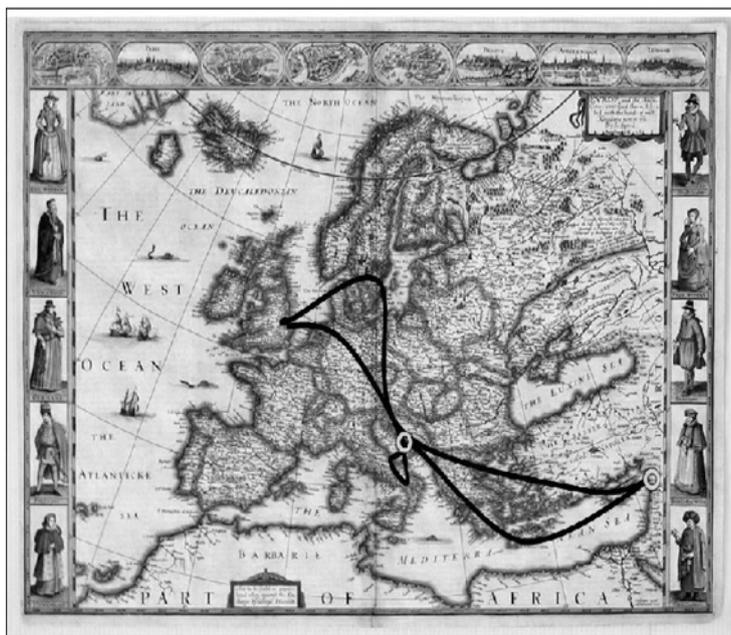


Fig. 1

E la terza è un'area vastissima (Fig. 2), spostata rispetto alle altre, che spazia da Occidente a Oriente, dalla cultura europea a quella indiana attraversando la civiltà africana, quella araba e quella turca⁵⁷: è l'area in cui si inseriscono tutti i riferimenti stereotipati legati all'etnicità di Otello, e che da sola è grande quasi 5-6 volte la somma delle altre due aree.



Fig. 2

Questo da un lato conferma il reiterato ma fallimentare tentativo da parte dei personaggi di ‘delimitare’ la sfuggente alterità di Otello in base a un principio di ‘familiarità’ (ricondurre ‘il diverso’ al ‘familiare’ è infatti alla base della costruzione di ogni stereotipo). D’altro canto, è anche una spiegazione alle difficoltà che i critici di ogni epoca hanno incontrato nell’elaborare a loro volta un’immagine unica e stereotipata del Moro, che potesse tener conto, contemporaneamente, di tutti i piani, reali e fantastici, che concorrono a definirne la figura.

La necessità di costruire uno stereotipo culturale, abbiamo detto, ha origine nell’ansia di conoscere l’Altro, categorizzarne l’esistenza per dominarlo o, al limite, neutralizzarne la ‘pericolosità’. Ma perché, allora, la rappresentazione del Moro di Venezia sfugge ad ogni tentativo di categorizzazione? A cosa è dovuta la vaghezza di quei ‘confini’ culturali che la mappa, e dunque il testo shakespeariano, mettono in evidenza? La risposta a queste domande, a mio avviso, è profondamente radicata nelle strutture profonde del pensiero

occidentale, nel modo che esso ha di costruire immagini mentali stereotipe legate all'etnicità, a fronte delle quali una cultura orientale come quella araba contempla invece, come vedremo tra breve, la possibilità di considerare la questione etnica da una prospettiva completamente diversa.

Gli studi più recenti di semantica cognitiva ci insegnano che una condizione necessaria per creare un'immagine mentale prototipica, in assenza di un *input* visivo, è che i costituenti della categoria concettuale da cui si dovrebbe astrarre l'immagine (i cosiddetti [TYPE]⁵⁸) siano valori 'disgiunti' tra loro, che quindi possano essere disposti in una relazione gerarchica oppure complanare, in modo da garantire una maggiore 'stabilità' alla categoria concettuale⁵⁹. In una categoria stabile, infatti, si possono facilmente individuare [TYPE] che soddisfino le condizioni di 'centralità' e 'tipicità', indispensabili alla creazione di un'immagine standard⁶⁰.

Nei casi in cui questo non è possibile si ottiene invece una categorizzazione 'instabile' che dà luogo a un'immagine che la semantica definisce 'sfocata', ovvero priva di valori standard che permettano l'astrazione di uno stereotipo⁶¹.

L'immagine dell'etnicità di Otello, in questo senso, è sfocata. Non è possibile, cioè, tradurla in un unico stereotipo perché i costituenti [TYPE] della categoria ETNICITA' (razza, colore, appartenenza religiosa, provenienza geografica e così via) non sono disgiunti, ovvero non consentono di esprimere giudizi certi del tipo: '*se* Otello è arabo *allora* non è africano' (perché esistono arabi africani), oppure '*se* Otello è musulmano *allora* non è pagano' (perché il testo sembra fornire indicazioni sia nell'uno che nell'altro senso), e così via.

Ciononostante, come si è visto, la critica in Occidente non ha mai smesso, neppure ai nostri giorni, di cercare di definire un'immagine 'rassicurante' del Moro, segno del potenziale fortemente perturbante di una tragedia che, per le ragioni che abbiamo spiegato, ha sempre toccato le corde più nascoste e sensibili, i nervi più scoperti e i tarli della coscienza dell'uomo occidentale.

A fronte di questa ossessione, invece, la ricezione sul versante arabo si è rivelata apparentemente più omogenea e meno problematica. Dalla prima e più famosa traduzione pubblicata (quella del celebre poeta Khalil Muṭrān, del 1912) fino alle più recenti messinscene (come la produzione egiziana del regista al-Kholī del 2002)⁶², non è mai stata messa in dubbio, in effetti, la definizione di Otello come

personaggio ‘arabo’. Fin dall’inizio, cioè, il mondo mediorientale ha subito riconosciuto nell’eroe shakespeariano il ritratto, più o meno discutibile, di un uomo senza dubbio arabo.

Ciò non significa tuttavia che dietro questa ‘certezza’ si nasconda la risposta all’enigma dell’etnicità di Otello. Significa piuttosto che il pensiero orientale, su questo specifico punto, ha meno difficoltà, rispetto a quello occidentale, ad accettare la ‘sfocatezza’ di un’immagine prototipica, l’impossibilità cioè a produrre uno stereotipo di tipo etnico.

In Oriente il termine ‘arabo’ non ha un significato univoco, ma è sottoposto a quello che in semantica si chiama un ‘giudizio graduato’, in cui non è possibile stabilire le condizioni di ‘tipicità’ che determinano con precisione le caratteristiche che permettono di definire un ‘arabo’⁶³. La stessa storia della parola dimostra quanto il concetto che ad essa è sotteso sia stato sottoposto, nel corso dei secoli, a continui e diversi tentativi di categorizzazione fino al punto di includere [TYPE] estremamente eterogenei, che hanno obbligato costantemente, a seconda dei luoghi e delle epoche, a rivedere e decostruire tassonomie e definizioni⁶⁴.

عرب (*‘arab*), originariamente indicava infatti le tribù nomadi dei beduini del deserto arabico, già in età preislamica⁶⁵. Successivamente è diventato, dopo le guerre di conquista fra VI e VII secolo d.C., sinonimo di ‘aristocrazia’, specie durante il califfato omayyade, segnando l’appartenenza a un lignaggio (anche linguistico) che assicurava diritti e benefici rispetto ai non-arabi di nascita e di madrelingua⁶⁶. Dall’VIII secolo, con l’ascesa degli abbasidi, il concetto è destinato ad allargarsi ulteriormente, affiancando al significato di appartenenza etnica prima, e di distinzione socio-linguistica poi, un terzo elemento, quello religioso, per cui il termine ‘arabo’ tenderà sempre più a creare una dittologia con quello di ‘islamico’, comprendendo individui provenienti dalle più diverse aree geografiche dalla Spagna all’India, accomunati dalla condivisione della stessa fede religiosa indipendentemente dal colore della pelle (tenendo anche conto che gli stessi califfi abbasidi furono spesso figli meticci di schiave nere o di sangue persiano)⁶⁷.

È evidente dunque che per un orientale, ancora oggi, la categoria [ARABO] sia un concetto sfocato che non permette in alcun modo l’estrazione di un’immagine univoca e prototipica. Ed è proprio per questo motivo, dunque, che il Moro di Venezia può essere definito ‘arabo’: che sia bianco, olivastro o nero, che venga dalla Spagna, dal Maghreb o dal Vicino Oriente, non fa nessuna

differenza. Può essere musulmano ma allo stesso tempo conservare tracce di una religiosità popolare e paganeggiante (proprio come avviene ancora oggi soprattutto nell'Islam maghrebino che ha recuperato, più che in Oriente, riti e credenze di origine pagana all'interno dell'ortodossia). Tutti questi [TYPE] sono compresi, senza essere disgiunti (e quindi gerarchizzati), all'interno di una categoria in cui, come si vede, si possono esprimere giudizi graduati, senza incorrere nei paradossi o nei cortocircuiti di una logica aristotelica 'se...allora'.

Lo stesso termine *arabo*, ormai generalmente adottato per tradurre la parola 'Moro' riferita ad Otello, riflette esattamente questo tipo di sfocatezza, questa polisemia, che impedisce di definire giudizi di valore disgiunti.

مغربي (*maghribi*) è un derivativo di **مغرب** (*maghreb*), oggi utilizzato per definire un abitante del Marocco o, più in generale, un qualsiasi nordafricano abitante del Maghreb, letteralmente 'terra d'occidente'. Si noterà innanzitutto che nella traduzione si perde la connotazione originale del colore ('moor') a vantaggio di una definizione etnico-geografica ('maghrebino'), la quale però d'altro canto si arricchisce di altri tratti semantici, riconducibili alla stessa radice verbale **عرب** (*gharab*) da cui proviene **معربي** (*maghribi*) e che riporto schematicamente qui sotto:

غَرَب	(<i>gharb</i>)	occidente, ovest, Occidente
غُرْبَة	(<i>ghurba</i>)	esilio, assenza dal proprio paese
غَرِيب	(<i>gharib</i>)	straniero
مغرب	(<i>maghreb</i>)	Nord-Africa, Marocco
تغريب	(<i>taghrib</i>)	occidentalizzazione, europeizzazione
مُغْرَب	(<i>mugharrab</i>)	esule, espulso
مُنْتَغَرَب	(<i>mutagharreb</i>)	emigrato
مستغرب	(<i>mustaghab</i>)	occidentalizzato
مستغرب	(<i>mustaghab</i>)	strano, insolito, stupefacente

Come si può vedere, ognuno di questi termini individua una caratteristica presente nel personaggio di Otello, e concorre a complicare e ad arricchire di sfumature interessanti il fascio semico a cui appartiene la stessa parola **مغربي** (*maghribi*), determinata come un'intersezione di più 'variabili': una categoria estremamente ampia, priva di valori 'tipici' o 'centrali'.

2

Le traduzioni di Khalīl Muṭrān e Ġabra Ibrahim Ġabra

La diffusione, nel mondo mediorientale contemporaneo, di Otello come *مغربي* (*maghribi*), come personaggio indiscutibilmente arabo, risale alla fortuna delle prime traduzioni letterarie, stampate nel Novecento, a cui va il merito di aver portato a conoscenza del grande pubblico la vicenda del Moro, e che rappresentano, come vedremo tra breve, la prima forma di assimilazione e appropriazione dell'eroe shakespeariano, la prima trasformazione di Otello da soggetto 'Other' (così come è stato concepito da un occidentale come Shakespeare) a espressione di un 'Self' arabo⁶⁸.

Quello della traduzione, in effetti, è un passaggio essenziale nella ricezione della tragedia di *Otello*, su cui vale la pena soffermarsi in dettaglio, poiché ha segnato in modo indelebile la caratterizzazione di tutte le rappresentazioni successive del Moro, dal teatro al cinema fino alle riscritture più recenti.

Le traduzioni che qui ho preso in considerazione sono quelle che la critica araba riconosce unanimemente come le più importanti⁶⁹, quelle che hanno segnato la fortuna della tragedia nei paesi medio-orientali. La prima, considerata tutt'oggi un monumento letterario e adottata in qualche caso ancora sulle scene (nonostante l'arcaicità e l'eccessiva magniloquenza retorica del linguaggio⁷⁰), è quella del poeta libanese Khalīl Muṭrān (1872-1949), a cui fu commissionata dall'attore e regista George Abyad per la stagione teatrale cairina del 1912.

L'altra, più recente, è del 1977 e fa parte di quel filone di traduzioni professionistiche e accademiche finanziate dai governi arabi negli anni Sessanta e Settanta, ed è opera dell'intellettuale Ġabra Ibrahim Ġabra (1919-94), professore universitario, poeta, romanziere e critico di fama internazionale.

A differenza di Muṭrān, di fede cristiana ma fervente fautore dell'arabismo – e, proprio per questo, estremamente legato ai modelli letterari autoctoni e tradizionali (cioè quelli medievali, che fanno capo al 'padre' della poesia araba al-Mutanabbi (905-65 d.C.⁷¹) – Ġabra è, all'opposto, un fautore della *معركة التجدد* (*ma'rakat al-tajdid*) novecentesca, ovvero dell'«impegno per la modernizzazione», che vede nel celebre Taha Husayn il più grande rappresentante del tempo. Di formazione occidentale, Ġabra sostiene fermamente che l'apertura all'Occidente non possa che apportare effetti benefici allo sviluppo della cultura araba, nella convinzione che «the arts of all nations are inter-related»⁷².

Tuttavia, sia Muṭrān che Ġabra celebrano, nelle introduzioni ai loro lavori, il mito di Shakespeare secondo quegli stilemi della tradizione occidentale novecentesca inaugurata dal celebre critico Andrew Cecil Bradley (che Ġabra, ad esempio, considera un'autorità ancora negli anni Settanta), che con il suo *Shakespearean Tragedy*, uscito nel 1904, aveva contribuito a diffondere l'immagine di Shakespeare come 'genio universale'⁷³; immagine che, fortemente contestata dalla critica post-coloniale dei nostri giorni, rifluisce – come abbiamo visto – nei programmi di educazione approntati dal governo inglese nelle colonie a legittimazione di una precisa strategia politica.

I due autori arabi dimostrano di riprendere consapevolmente, anche se in modi diversi, questa prospettiva 'universalista' degli studi shakespeareiani⁷⁴, non perché abbiano passivamente introiettato l'eredità del pensiero coloniale, bensì perché quella prospettiva permette loro di realizzare una più facile assimilazione e appropriazione di un 'soggetto altro', come l'*Otello* occidentale, all'interno di un contesto arabo. Il fatto, cioè, che Shakespeare possa essere un genio capace di parlare ad ogni cultura al di là delle differenze, lo ha reso un autore che, proprio perché non 'appartiene' a nessuno, può 'appartenere' a tutti, così da essere facilmente assimilato da ogni cultura.

È un atteggiamento che, anche in questo caso, sotto la maschera di una pretesa 'universalità', nasconde al contrario un forte sentimento etnocentrico, che tende a elevare i valori 'particolari' di una cultura a 'universalità' assoluti, in modo da confermare, più o meno consapevolmente, una sorta di supremazia morale sull'Altro. Si tratta, in termini antropologici, di una strategia abbastanza diffusa in tutte le culture, che dunque non dipende strettamente dalle dinamiche colonizzatore-colonizzato e che Todorov illustra con precisione, nel suo saggio *Noi e gli altri*, quando afferma che:

L'etnocentrismo è, per così dire, la naturale caricatura dell'universalista: quest'ultimo nella sua aspirazione all'universale, parte ovviamente da un particolare, che si impegna a generalizzare in seguito; questo particolare deve necessariamente essergli familiare, cioè, in pratica, trovarsi nella sua cultura. [...] Egli crede che i suoi valori siano i valori e ciò gli è sufficiente; non cerca mai effettivamente di provarlo. [...]. L'universalista è, troppo spesso, un etnocentrismo che non si riconosce tale⁷⁵.

Se dunque sia Mutrān che Ġabra, introducendo *Otello*, fanno appello al genio ‘transculturale’ di Shakespeare, l’attenta analisi testuale che segue, rivelerà, attraverso una valutazione delle modifiche apportate dai traduttori al testo originale, quella contraddizione di cui parla Todorov: la presenza, a dispetto delle premesse, di una forte tendenza all’arabizzazione di *Otello*, molto più evidente in Mutrān⁷⁶, più nascosta in Ġabra⁷⁷.

3

Islam, cristianità e sessualità nelle traduzioni arabe di Otello

Sono tre, dunque, le aree semantiche che nelle traduzioni rendono evidente il processo di arabizzazione del Moro: la rappresentazione del Turco, che in *Otello* sottintende un’ostilità nei confronti della religione musulmana; la sfera della cristianità, che nell’originale si presta a considerazioni teoriche sull’etica puritana della salvezza opposta alla dannazione; e infine, l’ambito della sessualità, che in *Otello* è fondamentale e spesso degenera (specie con Iago) nella manifesta volgarità e nell’oscenità triviale. Sono tre sfere, come è facilmente intuibile, dal contenuto estremamente delicato per un lettore musulmano, e su cui è necessario soffermarsi in dettaglio.

Nel diagramma che accludo più sotto (Tab. 1)⁷⁸ sono riportate tutte le occorrenze della parola ‘turk’ (e ‘ottomite’) nel testo shakespeariano e le rispettive traduzioni di Mutrān e Ġabra. Un confronto fra i tre testi rivela innanzitutto che Mutrān sostituisce sistematicamente la parola con **عدو** (*‘adu*), ossia un generico ‘nemico’. Non ricorre mai al sostantivo o all’aggettivo ‘turco’. Questo perché il poeta libanese vive in un momento storico (la decadenza ottomana) in cui una gran parte degli intellettuali arabi si schiera contro il dominio turco, accusato di aver portato a un impoverimento economico e culturale tutto il mondo arabo. La scelta di non nominare ‘il turco’ nella traduzione di *Otello* rivela dunque, in Mutrān, la sua totale adesione a una linea di pensiero arabo-centrico, tesa ad evitare ogni riferimento alla criticata politica ottomana, che invece, nel testo shakespeariano, viene temuta e rispettata in quanto espressione di una forte e valente potenza politico-militare⁷⁹.

Ġabra, al contrario, sembra essere, come del resto sostiene la critica, estremamente più fedele nella sua traduzione, anche perché

traduce direttamente dall'inglese, laddove Mutrān aveva utilizzato una versione francese di Georges Duval con soltanto qualche inserimento tratto dall'originale inglese, fatto che probabilmente giustifica la maggiore libertà della sua traduzione rispetto alla fonte shakespeariana⁸⁰.

Tuttavia in Ġabra ci sono alcuni piccoli dettagli, evidentemente ignorati dalla critica, che a mio avviso mettono in dubbio la sua assoluta fedeltà all'originale. Egli traduce sempre la parola 'turco' con il corrispettivo arabo *تركي* (*turki*), eccetto che in due occasioni, che, a ben guardare, sono le uniche due in cui nell'originale è marcata, non l'ostilità contro i Turchi in quanto nemici (come nelle altre occorrenze), bensì l'invettiva esplicita e diretta contro la loro morale o la fede islamica.

In un caso, infatti, Iago associa al Turco la figura del calunniatore («slanderer») evocata da Desdemona («it is true, or else I am a Turk»)⁸¹, nell'altro, Otello, nella sua ultima battuta, dichiara di aver picchiato un turco che egli definisce «circumcised dog»⁸², facendo evidentemente riferimento al rito della circoncisione praticato nella tradizione islamica.

Second senator: «A **Turkish fleet**, [and] bearing up to Cyprus»
(I.iii.8)
Mutrân (31) – Ġabra (70)

اسطول اللدنيّ منجها بأمره نحو قبرص
اسطول تركيا في أمان متوجه إلى قبرص

Sailor: «The **Turkish preparation** makes for Rhodes» (I.vi, 14).
Mutrân (32) – Ġabra (71)

اسطول اللدنيّ منجني رودس
التهيؤات التركية منجها نحو رودس

First senator: «We must not think **the Turk** is so uskalful / To
save that lazest» (I.vi, 28)
Mutrân (32) – Ġabra (71)

لا يذف في روعنا أنهم بظنون ذلك الخطأ بتركهم قبرص
وجب علينا التصبب أن الأتراك من الخطأ

Messenger: «**the Ottomites** / [...] / have these injointed with an
after fleet» (I.vi, 34-6)
Mutrân (32) – Ġabra (71)

الأعداء... عزّروا اسطول لهم بأسطول مساعد
العثمانيين... انضمواً هناك إلى اسطول كان

Duke: «**Aliant Othello**, we must straight employ you, / Against
the general enemy **Ottomanu**» (I.vi, 48-9)
Mutrân (33) – Ġabra (72)

يجب علينا يا عطيل الباسل أن نستخدم عاجلاً على عدو الوطن
عطيل الباسل! علينا في الحال أن نستخدمك ضد العدو
العثماني، عدو الجميع

Second gentleman: «**Segregation of the Turkish fleet**» (II.i.10).
Mutrân (47) – Ġabra (87)

تفرّق اسطول الأعداء
تفرّق اسطول التركي

Montano: «O if the **Turkish fleet** / be not enshelte' d» (I.vi, 17).
Mutrân (46) – Ġabra (86)

اسطول العدو
اسطول التركي

Third gentleman: «the desperate tempest hath [so] banged the
Turko» (I.vi, 21)
Mutrân (48) – Ġabra (88)

المامسة الجوح تركت أسطول الأعداء
ضربت الممامسة الواسعة الأتراك

Desdemona: «O, fie upon thee, slanderer!
Iago: Nay, it is true, or else I am a **Turko**» (I.vi, 116-17)
Mutrân (52) – Ġabra (92)

ويح لك من فذم...
لست ببنام، هي الحقيقة أو أنتsb لأعداء
يا عييل، يا فذم!...
اقول بل والله صحيح ما قول

Othello: «**Are we turkd Turks**, ind to ourselves do that /
which heaven has forbid the **Ottomites**» (II.iii.163-4). Mutrân
(68) – Ġabra (107-8)

كلّوا هذا القتال
البربري، و من اجزا منكم أن يخطو خطوة بعد لثفاء
غلبه ففقه لا قيمة لها عنده...
الظننا الأتراك، فرحنا فعل بالفتنة، ا منحت السماء العثمانين عن فعله؟
تركوا كالمسجونين ونكثوا عن هذا الشجار البربري!

Othello: «set you down this; / And say besides, that in Aleppo
once, / Where a malignant and a turkd Turk / Beat a Venetian
and traduc'd the state, / I took by the thro at the circumcised dog.
/ And smote him thus» (V.ii.360-65). Mutrân (155) – Ġabra (201-
2)

هكذا
أرجو أن تصفوني وأصفوا إلى ما تكلمتني عندما كنت في
حلب و أمان أحد الأعداء رجلاً من البندقية
و نبث به و جعلت بي في عنقه
وضربته
هكذا...
وقول أيضاً أنني ذلك مرة في حلب،
حيث هوى تركي شريف معتم
على يدي بالضرب و أمان الأولى:
امسكت بالقلب من عنقه
هكذا - هكذا

Tab. 1

Sia nell'uno che nell'altro caso, Ġabra manipola l'originale intervenendo con delle omissioni. Per quanto riguarda le parole di Iago, si limita a riportare «per Allah, è vero ciò che dico», mentre Otello afferma soltanto di aver «preso per la gola il cane»⁸³.

È evidente, dunque, anche in lui – che pure viene considerata una delle voci più secolarizzate della cultura araba degli anni Settanta – la volontà di adattare la figura di Otello a un contesto arabo, alterandone per certi versi, come Mutrân, la connotazione originaria.

Con una sostanziale differenza, però. Mentre Mutrān, che – non dimentichiamolo – era un cristiano, aveva cercato di ‘arabizzare’ la figura di Otello in funzione anti-turca, Ġabra, da musulmano, ha evidentemente voluto insistere su una rappresentazione dell’eroe shakespeariano in un contesto, non genericamente arabo, ma più specificatamente islamico, con particolare attenzione cioè all’aspetto religioso (ovvero allo scontro fra due fedi diverse) implicito nella vicenda del Moro.

Venendo poi alla seconda sfera semantica, quella della cristianità, anche qui Mutrān si dimostra molto più drastico nelle sue scelte rispetto a Ġabra. Laddove Shakespeare mette in scena la crisi della coscienza borghese-puritana, ossessionata da un tema ricorrente del cristianesimo protestante (l’idea della dannazione e della predestinazione), Mutrān ‘arabizza’ radicalmente il tenore del discorso e adotta un linguaggio estremamente misurato e asciutto, evocando echi stilistici che si rifanno ad antichi modelli della prosa e della poesia araba classiche.

Il discorso di Cassio sul tema della salvezza, ad esempio, è descritto così in inglese: «well, God’s above all, and there be / souls that must be saved, and there be souls must not be saved. [...] For mine own part, no offence to the general, nor any man of quality, I hope to be saved» (II.iii.95ss.).

In arabo diventa: «certo Allah è al di sopra dei suoi servi, e i suoi servi si divideranno in due gruppi nel giorno del giudizio: chi si salverà e chi non si salverà...Per quanto mi riguarda, spero di essere salvato senza offesa per il generale né per qualunque altro uomo degno»⁸⁴.

Se poi nel testo shakespeariano sono presenti esclamazioni, imprecazioni o espressioni idiomatiche collegate alla religione cristiana, Mutrān rispettosamente – ma anche per evitare di scoprire il fianco ai suoi detrattori di fede islamica – li elimina del tutto (come nel caso di «for Christian shame», esclamato da Otello in II.iii.165), altrimenti opera una perifrasi, come quando Desdemona risponde al Moro di non essere una prostituta «as I am a Christian» (IV.ii.84), che in arabo diventa «per Colui che mi ha creato timorata»⁸⁵.

D’altro canto, per quanto riguarda il discorso sulla cristianità, il musulmano, liberale Ġabra si dimostra effettivamente più fedele nella sua traduzione – molto meno condizionato rispetto al poeta cristiano – ma soltanto perché il testo shakespeariano qui non lo obbliga a ripensare delle parti che siano manifestamente anti-islami-

che. In fondo, negli esempi appena citati, non c'è nulla di blasfemo, di offensivo o di così eccessivamente contrario ai dogmi della fede musulmana. Il testo può funzionare anche così, mantenendo i riferimenti alla cristianità, purché non entrino – come si è visto per il caso del turco circonciso – in conflitto dichiarato con il mondo dei valori musulmani.

Lo stesso si può dire per la terza sfera in questione, quella della sessualità, collegata frequentemente, nel testo, al campo semantico della lussuria e del turpiloquio⁸⁶. In questo caso, non solo Ġabra, ma neanche Mutrān dimostra alcuna reticenza nel tradurre i passi in cui, ad esempio, Iago s'immagina Desdemona coinvolta in amplessi animaleschi⁸⁷, oppure i momenti in cui il linguaggio dell'alfiere o quello del Moro diventano pesantemente volgari⁸⁸.

Evidentemente, anche in questo caso, ciò che non minaccia esplicitamente la propria identità culturale o il proprio credo religioso può essere rappresentato senza troppi timori: nello specifico, la lussuria e la volgarità vengono infatti presentati a un pubblico arabo come valori dell'«Other», che, contrariamente a quanto siamo abituati a pensare in Occidente, qui è incarnato da Iago, emblema, insieme a Venezia, di una cultura occidentale corrotta e lasciva, sostanzialmente «altra», lontana e diversa da quella araba⁸⁹.

È per questo che la rappresentazione licenziosa e immorale dell'Altro non viene affatto censurata nelle versioni arabe, diventando piuttosto un modo per affermare *a contrario* i valori del proprio «Self», del proprio *ethos* culturale, scaricando sul «diverso da sé» – secondo una dinamica ormai acclarata – la responsabilità della colpa o del peccato.

4

«Othering the Other»: le riscritture, gli adattamenti e le citazioni da *Otello* nella letteratura araba contemporanea

Se le traduzioni rappresentano, come abbiamo visto, un tentativo di assimilazione culturale di *Otello* come «Self», un discorso profondamente diverso deve essere fatto a proposito delle riscritture e degli adattamenti, che dagli anni Sessanta hanno cominciato ad essere sempre più numerosi, dimostrando un orientamento ideologico completamente diverso da quello precedente. Ciò che è cambiato rispetto alla prima metà del Novecento, in cui si colloca la prima fase

della ricezione di *Otello* (quella delle grandi traduzioni), è innanzitutto, come si è già accennato, il rapporto con l'Occidente.

Alla fase di apertura che ebbe luogo tra le due guerre, ne seguì una di chiusura e di isolamento, iniziata già dopo la Seconda Guerra Mondiale (con la crisi di Suez e la guerra d'Algeria), e che raggiunse il suo *climax* con la degenerazione della questione palestinese in guerra aperta fra Israele e il mondo arabo.

In questo contesto, l'Occidente venne visto come l'aggressore responsabile dell'arretratezza dei paesi mediorientali, nonché il sostenitore del movimento sionista; una presenza intollerabile di cui liberarsi, sia dal punto di vista politico che da quello culturale.

Sono anni difficili per gli equilibri interni del mondo arabo, caratterizzati da una profonda crisi economica e da una grande instabilità politica, tutti elementi che si traducono, sul piano letterario, nella diffusione di un senso generalizzato di frustrazione e di precarietà, di rabbia e di afflizione, che si esprime in appelli continui al recupero di una coscienza musulmana integra e alla necessità di un impegno politico e di uno sforzo comuni per evitare l'aggressione delle grandi potenze economiche mondiali⁹⁰.

Anche la percezione di un'opera occidentale come *Otello* ha risentito inevitabilmente di questo clima culturale. E quello che è interessante notare è che dagli anni Sessanta a oggi è venuto sempre più diffondendosi un nuovo atteggiamento nei confronti della tragedia shakespeariana.

Il Moro cioè non rappresenta più, come in un primo momento, l'incarnazione di un 'Self' arabo, ma torna ad avere piuttosto la stessa funzione che ha sempre avuto nel mondo occidentale: rappresentare tutto ciò che è 'Other', 'diverso', il ricettacolo di tutte le paure, le ansie, le fobie di un intero sistema ideologico e culturale.

È come se ad una prima fase di 'assimilazione' ne sia seguita una di 'espulsione', in cui Otello viene a rappresentare una proiezione del rimosso del 'Self', come in Occidente. Con la differenza che, sebbene la funzione sia la stessa, il contenuto si presenta in questo caso – e secondo prospettive molto interessanti – assai diverso.

Culture differenti producono proiezioni differenti, non c'è dubbio. E infatti le riscritture di *Otello* in Medio Oriente, negli ultimi quarant'anni, testimoniano che la figura del Moro viene sempre rievocata per esorcizzare tutte le angosce che tormentano, nello specifico, la coscienza dell'uomo arabo in questo periodo storico

(da Israele ai contatti con la cultura occidentale, dalla minaccia delle potenze imperialiste alle delicate questioni religiose, dalla miseria della vita quotidiana ai difficili rapporti fra i sessi).

La questione sociale, l'iniqua distribuzione delle ricchezze e la corruzione del potere, ad esempio, sono i temi cardine di due opere che ripercorrono fedelmente la trama di Otello pur essendo ambientate nel mondo arabo contemporaneo. Si tratta del riadattamento teatrale *عطلة* ('*Atallah*) di Mahmud Isma'il Ğad (della fine degli anni Sessanta), e del film *الغيرة القاتلة* (*Al-ghira al-qatila*)⁹¹, girato nel 1983 dal regista egiziano 'Atif al-Tayyib.

Nel primo caso 'Atallah/Otello rappresenta l'uomo ricco, che proviene dalla città, e che, essendosi invaghito della bella Fatima/Desdemona, con il suo potere viene a turbare l'equilibrio di una povera famiglia contadina della provincia egiziana. Il fattore della discriminazione sociale e la sete di ricchezza sono il motore principale che alimenta tutta la vicenda, motivando la gelosia e gli intrighi di Dahi/Iago e giustificando il contrasto con Hasan/Cassio.

E se l'Atallah di Ğad rappresenta il 'diverso sociale' in quanto unico appartenente alla borghesia cittadina in un contesto rurale, all'opposto, l'Atallah di al-Tayyib rappresenta sì colui che è socialmente diverso, ma stavolta in un contesto borghese e capitalistico di una Cairo moderna, caratterizzata dalla lotta spietata per il potere e dalla corruzione delle istituzioni.

Qui l'eroe è un modesto e orgoglioso ingegnere, frustrato dall'impossibilità di sposare l'affascinante e ricca Dina/Desdemona, alla quale non può garantire uno 'standard' di vita adeguato al suo rango. La posizione sociale della donna, d'altro canto, scatena le invidie di Mukhlus/Iago, che organizza tutto l'intrigo che ricalca fedelmente la storia shakespeariana eccetto che per il finale, che si risolve in un *happy ending* in cui Mukhlus viene smascherato appena in tempo per scongiurare la catastrofe tragica, salvando così Dina dalla 'gelosia omicida' di 'Atallah.

Due mondi diversi, due contesti sociali diversi, quelli raccontati da Ğad e al-Tayyib, ma nei quali Otello viene sempre a rappresentare l'alterazione di un equilibrio, per quanto precario, a causa della sua 'diversità' di rango, in un caso troppo elevato, nell'altro troppo basso rispetto al contesto in cui egli arriva, come sempre, da 'straniero', qui inteso non in senso etnico ma sociale.

In altri casi, tuttavia, *Otello* viene anche percepito come una finzione che l'uomo arabo disprezza e rifiuta in quanto prodotto di quel 'sentimental orientalism'⁹² attraverso cui l'Occidente si è costruito un'immagine falsa del Moro e della cultura araba in generale.

Come è possibile pensare che un arabo trapiantato in Europa possa comportarsi così come è stato descritto da Shakespeare e come per secoli lo hanno considerato generazioni di intellettuali occidentali? Questo è uno degli interrogativi che stanno alla base del complesso romanzo del sudanese Tayyeb Salih, موسم الهجرة إلى الشمال (*Mawsim al-hiğra ıla-l-shimāl*)⁹³, scritto nel 1966, che per certi versi riscrive la storia di Otello come 'soggetto ibrido' in bilico fra due culture, due mondi, il 'Sud' da cui proviene e il 'Nord' a cui aspira arrivare.

Mustafa Sa'id, l'*alter ego* di Otello e insieme proiezione autobiografica dell'autore, è un personaggio che nasce in una tribù povera del Sudan colonizzato dagli inglesi alla fine dell'Ottocento, e la cui vita, fin dall'infanzia, ha come unico scopo quello di migrare verso 'Nord' (l'Inghilterra) dove poter conquistare una posizione di potere e di prestigio (che effettivamente riuscirà ad ottenere, diventando un acclamato docente di economia e un politico di riconosciuta fama).

È come se Salih avesse voluto ricostruire la vita e le motivazioni psicologiche 'vere' che avrebbero potuto spingere un 'Otello' in Occidente, concludendone, diversamente da Shakespeare, che quel carattere da eroe convertito alla cristianità, fedele servitore e paladino della nuova patria acquisita, sia in realtà solo una maschera che Mustafa/Otello indossa, cinicamente consapevole di recitare una parte utile solo a ricavargli uno spazio all'interno di una cultura diversa dalla propria. Egli è quello che l'Occidente vuole che sia, quello specchio distorto, frutto della passione europea per l'Orientalismo di cui parla Edward Said (e che spesso nasconde e sostiene mire espansionistiche di tipo colonialista)⁹⁴, ma che non corrisponde assolutamente alla realtà: Mustafa, infatti, inganna tutti coloro che gli stanno attorno, si fa amare e idolatrare come un affascinante dio nero, ma con un segreto desiderio di 'conquista' misto a 'vendetta' nei confronti di quel mondo e di quella cultura che hanno colonizzato il suo paese d'origine⁹⁵ e che egli ora vuole dominare. «Sono come Otello – dice di se stesso quando vuole sedurre le innumerevoli donne europee che in lui vedono l'incarnazione delle loro fantasie esotiche ed erotiche – arabo africano»⁹⁶. Ma il suo vero pensiero è tutt'altro: egli confida a se stesso di essere venuto in Occidente

«da conquistatore»⁹⁷ ed è perfettamente consapevole che «Otello è una menzogna»⁹⁸, una menzogna utile soltanto a raggiungere uno scopo.

Ed effettivamente tutta la sua storia sembra essere una versione rovesciata dell'*Otello* shakespeariano: non solo egli è un cinico e freddo calcolatore che sfrutta il 'sentimental orientalism' occidentale per affermarsi, ma sposa una donna bianca, inglese, che a sua volta è un'anti-Desdemona, donna perversa e lasciva con tendenze nevrotiche e sadomasochiste, che lo tradisce davvero (e la prova del tradimento è veramente *il fazzoletto*), che lo provoca mettendone costantemente in discussione la virilità, e che finisce per farsi uccidere da lui nell'estasi violenta di un perverso gioco erotico.

È come se Mustafa/Otello liberasse così tutto ciò che nel testo di Shakespeare era rimasto implicito, incompiuto, inespresso o non contemplato nella mente del protagonista.

Un tema delicato, che ha costituito la base per un'altra riscrittura di *Otello*, è quello del difficile rapporto fra i sessi, e soprattutto, vista da parte femminile, della dura convivenza delle nuove istanze di emancipazione, sostenute dalle donne, con i valori ancora fortemente patriarcali della società islamica.

Il pensiero femminista occidentale ha senza dubbio prodotto degli echi importanti anche nel mondo arabo, come testimonia il romanzo della scrittrice siriana Samar al-Attar *لينة : لوحة فتاة دمشقية* (*Lina: lawba fatāt dimašqiyya*)⁹⁹, pubblicato nel 1982.

In questo caso la storia di Otello è vista dalla prospettiva di Desdemona, simbolo di una femminilità aggredita dalla violenza maschile. L'alterità del Moro, che dunque qui è rappresentata dall'essere l'«Altro sesso», diventa un simbolo di oppressione per la donna che decide, come la protagonista, di esporsi apertamente, criticando i fondamenti patriarcali della società in cui vive.

Lina è una studentessa che deve interpretare il ruolo di Desdemona in una recita scolastica. Questo fa scattare in lei un processo di identificazione che la porta, attraverso una sorta di monologo interiore, a confrontare la vicenda dell'eroina shakespeariana, dapprima con la propria situazione (immaginando il fidanzato nei panni del Moro e provandone una forte attrazione erotica) e poi, su un piano più generale, proiettando sul femminile rappresentato da Desdemona le storie delle molte donne che essa conosce, obbligate a subire costanti abusi da parte degli uomini.

Alla fine della sua lunga catena di libere associazioni mentali, Lina ripensa curiosamente anche all'ipotesi provocatoria avanzata da un critico arabo (e si tratta di un fatto vero: il critico in questione è Nashawī), che agli inizi degli anni Ottanta sostenne che Shakespeare potesse aver conosciuto la versione tradotta di una storia del poeta siriano del IX secolo Dik al-Ġinn, ricca di stringenti assonanze con la vicenda di Otello. E pur ammettendo di non credere a un'ipotesi tanto bizzarra, essa tuttavia sostiene sarcasticamente, condannando così una certa forma di sessismo maschilista, che, a ben guardare, il confronto fra Shakespeare e Dik al-Ġinn non le sembra poi estremamente assurdo, considerando che entrambi dimostrano, in fondo, di condividere lo stesso atteggiamento culturale: tutti e due rappresentano cioè una storia di gelosia e di 'ansia di possesso' maschile, che si scarica inevitabilmente e con violenza sulla donna inerme e innocente.

La 'diversità' dunque, nodo centrale dell'opera shakespeariana, si definisce adesso su un piano più specifico ed esplicito rispetto alla fonte, ossia quello delle relazioni di genere, in cui 'Other' è il potere patriarcale che si manifesta come oppressore di un 'Self' che è femminile, e che è costretto ad identificarsi con il ruolo della vittima.

È interessante, a questo proposito, notare che, anche al di fuori della letteratura di genere, sono frequenti i casi di riscritture otellesche in cui l'Arabo si identifica con il ruolo della vittima introiettando un 'Self' femminile, che subisce ingiustamente le prepotenze di un 'Other' maschile, oppressore.

Penso in particolare al romanzo di Emile Habibī *الوقائع الغريبة في حياة سعيد أبو النحس* (*Al-waqā'ī' al-ghariba fi hayyat Sa'īd Abu al-Nahs*)¹⁰⁰ del 1974, che tratta un argomento completamente diverso rispetto al caso di al-'Attar, e che pure riproduce la stessa dinamica vittima/'Self' femminile/Desdemona *versus* carnefice/'Other' maschile/Otello.

Lo sfondo della vicenda qui è la guerra contro Israele, altro grande fantasma della coscienza araba, dopo la disfatta del 1967. Il protagonista è Sa'īd, un palestinese semplice e ingenuo, privo di grandi ideali, grandi doti intellettuali o spirituali (da alcuni definito simile al *Candido* di Voltaire)¹⁰¹, che lavora come informatore segreto per il governo israeliano.

Fra le sue tante peripezie dal sapore tragicomico e a tratti surreale, Sa'īd viene anche spedito appositamente in un carcere,

dove deve fingere di essere un attivista palestinese per cercare di estorcere dagli altri detenuti arabi informazioni preziose circa i piani della resistenza.

Appena arrivato alla prigione, una guardia israeliana, a conoscenza della sua missione, lo accoglie calorosamente dicendo di sapere che egli è un grande conoscitore di Shakespeare, capace di citare interi brani a memoria. E per dimostrare di non essere da meno, inizia a recitare la parte finale di Otello.

Sa'ïd, che negli altri cerca sempre approvazione e conferme, accetta, per compiacere la guardia, di impersonare Desdemona prima dell'omicidio, gettandosi ai suoi piedi. Viene tuttavia bruscamente interrotto da un'altra guardia che, 'accontentando' la sua 'vocazione' al ruolo di vittima – e prendendosi gioco di lui – lo conduce in una stanza buia dove in effetti si compirà il suo destino di 'Desdemona', venendo picchiato e malmenato violentemente dai detenuti arabi, infastiditi dal fatto che egli conoscesse Shakespeare, *il* rappresentante della cultura occidentale 'sionista', che essi deridono e disprezzano con rabbia.

Ed è proprio questa esperienza che segnerà una svolta nella vita di Sa'ïd, che deciderà di interrompere i suoi rapporti con il governo israeliano, visto da quel momento in avanti come il rappresentante di un'alterità minacciosa e oppressiva, emblematicamente riassunta nella figura maschile di Otello, più forte, più potente dell'innocente Desdemona.

Il rapporto fra i due personaggi shakespeariani – conclude Sa'ïd – in fondo riproduce le stesse dinamiche che oppongono gli israeliani ai palestinesi. Gli uni, dotati di maggiori mezzi economici e militari, e migliori appoggi politici, possono facilmente abusare della ben più misera condizione degli altri, destinati a ricoprire un ruolo (femminile) di debole vittima degli eventi e delle avverse condizioni storiche e politiche seguite alla sconfitta del 1967.

Distinzione sociale, colonizzazione culturale, disparità fra i sessi, la guerra contro Israele: tutti temi in cui, com'è evidente, esiste una netta e forte conflittualità fra due poli opposti di cui uno è sempre in una posizione di vantaggio rispetto all'altro (il ricco sul povero, il colonizzatore sul colonizzato, l'uomo sulla donna, gli ebrei sui palestinesi).

E se finora, nelle riscritture che abbiamo visto, Otello è stato sempre associato alla parte più forte delle due, in quanto espressione

di un'alterità minacciosa, potente e aggressiva, c'è da dire tuttavia che esistono anche dei casi in cui quell'alterità funziona piuttosto come uno specchio della stessa identità araba.

Vedere un riflesso di se stessi nell'alterità di Otello aiuta a prendere coscienza dei limiti e dei paradossi che caratterizzano la propria cultura e la propria società¹⁰²: è quello che accade in alcune di quelle (poche) satire politiche scritte da autori arabi in cui *Otello* diventa l'oggetto apparente delle critiche e delle invettive, lo schermo che le riflette indietro, a restituire un'immagine problematica e poco edificante della società e della cultura araba e islamica in determinati contesti storici.

Concluderò questo studio accennando a due di quelle satire per il teatro, *المهرج* (*al-Muharrig*)¹⁰³, scritta nel 1973 dal celebre poeta siriano Muhammad Māghūt, e *Uṭillu dar sarzamin-i 'aḡayib*¹⁰⁴, scritta in Francia nel 1985 dal drammaturgo iraniano in esilio Ghulam Husayn Sa'idi; opere che, attraverso la rappresentazione della tragedia di *Otello*, pongono al centro della polemica due grandi problemi, di cui uno è la condanna da parte di un Islam moderato nei confronti del fanatismo religioso e integralista, e l'altro riguarda i difficili rapporti degli arabi con l'Occidente e la cultura occidentale.

Māghūt mette in scena la storia di una sgangherata compagnia teatrale composta da attori mediocri che hanno intrapreso la carriera artistica dopo aver fallito in qualsiasi altra occupazione.

La commedia si apre con l'arrivo della compagnia in un quartiere povero e malfamato di una città araba (che rimane senza nome). Non appena la compagine si ferma nei pressi di un caffè, il presentatore inizia ad attirare le persone del luogo per assistere alla rappresentazione.

Il testo prescelto per lo spettacolo è *Otello*, di cui viene messa in scena una sorta di parodia con l'attore principale che recita in modo enfatico e melodrammatico secondo gli stilemi della tradizione ottocentesca, e Desdemona che si presenta in abiti contemporanei, agitando una borsetta e biascicando chewing-gum.

L'azione procede per salti fino all'uccisione finale, quando viene interrotta dagli assurdi commenti del presentatore, che legge nella disfatta di Otello la messinscena provocatoria della rovina di un eroe arabo pianificata da un occidentale¹⁰⁵, arrivando persino ad accusare Shakespeare di far parte di un complotto imperialistico britannico, sostenuto dagli Stati Uniti, e finalizzato a impiegare armi nucleari in Medio Oriente.

A questo segue un boato del pubblico che risponde con ‘slogan’ anti-Americani e anti-NATO¹⁰⁶. Il presentatore incoraggia quindi tutti gli spettatori a diffidare delle storie raccontate nelle opere occidentali, e li invita a rivolgersi piuttosto alla grande tradizione araba¹⁰⁷. Il secondo e il terzo atto della commedia saranno infatti una altrettanto strampalata parodia delle gesta del leggendario califfo Harun ar-Rashīd e del fondatore del califfato omayyade di Spagna ‘Abd al-Rahmān.

Presentando un mondo in cui i valori sono tutti rovesciati, l’intenzione di Māghūt è in realtà quella di criticare l’assurdità – questa purtroppo reale e pericolosa – dei tanti regimi dittatoriali arabi che, con la pretesa di essere integerrimi *defensores fidei* dell’Islam, si sentono legittimati ad esercitare il loro potere in modo tirannico, sopprimendo ogni forma di libertà di pensiero e di coscienza critica¹⁰⁸.

In questo caso, la figura di Otello rappresenta sì l’Altro come costruzione ‘imperialistica’ dell’Occidente che opera ai danni del mondo arabo, ma, com’è facilmente intuibile dall’assurdità delle argomentazioni del presentatore, solo in apparenza. In realtà, in quell’assurdità non si può che leggere un’accusa, e insieme una critica, mossa da uno scrittore arabo verso la sua stessa cultura d’origine.

In questo senso, dunque, la satira politica può effettivamente diventare un raffinato strumento di osservazione critica della realtà: in essa, a ben guardare, è sempre presente una proiezione dell’Io sull’Altro, la cui funzione è apparentemente quella di creare una distanza che metta al riparo la propria identità dai ‘mostri’ della diversità, mentre di fatto non fa che amplificare e dare corpo ai fantasmi della propria coscienza.

È ciò che accade anche nell’altra satira che resta da analizzare, quella di Sa‘īdi. Anche qui viene rappresentata una compagnia teatrale alla prese con la messinscena di *Otello*. Il problema però è ben diverso. Lo sfondo della vicenda è l’Iran dopo la rivoluzione del 1979 con cui si è instaurata la Repubblica Islamica, sotto la guida di un regime teocratico-dittatoriale. Il bersaglio della polemica in questo caso è la questione della censura religiosa.

La compagnia ha bisogno, per andare in scena, del *placet* di una commissione governativa formata da un Ministro per il controllo del rispetto della moralità islamica, due dotti teologi, un militare, e una donna incaricata di giudicare la decenza e la moralità delle attrici.

In realtà questa commissione dà solo prova, attraverso i suoi assurdi commenti, di essere un concentrato di ignoranza e di arro-

ganza, che ridisegna la figura di Otello cercando forzatamente di adattarlo – sortendo un effetto comico – a un contesto islamico (definendolo come un «fratello musulmano», allo stesso modo in cui Shakespeare viene ‘trasformato’ in un beduino arabo dal nome Sheykh Zobeyr)¹⁰⁹. I commissari esigono quindi la correzione delle parti ‘immorali’ della tragedia (come il rapporto ‘libero’ fra Cassio e Bianca, che viene legittimato attraverso l’inserimento, nel testo da recitare, del loro matrimonio, celebrato dallo stesso Ministro)¹¹⁰, censurano i riferimenti erotici di Otello¹¹¹, inseriscono simboli religiosi islamici (come il tappeto per la preghiera al posto del fazzoletto¹¹² o la lapidazione di Desdemona al posto dello strangolamento secondo quanto stabilisce la legge islamica per la donna adultera¹¹³), dimostrano di non saper mai distinguere, nelle pagine del copione, il piano connotativo da quello denotativo e scambiano così le elaborate metafore shakespeariane per un pericoloso linguaggio in codice da spie sovversive¹¹⁴.

Alla fine la commissione non concederà l’autorizzazione poiché a suo giudizio la messinscena non rispetta le condizioni di decenza morale necessarie, soprattutto perché il *plot* non è stato sufficientemente adattato agli obiettivi rivoluzionari della Repubblica Islamica¹¹⁵. La commedia finirà in tragedia con l’attore che interpreta il ruolo di Otello che, esasperato dall’assurdità della situazione, si avventerà sul Ministro, recitando la celebre battuta finale che precede il suicidio dell’eroe, mentre le luci si spegneranno sulla scena.

In questo caso, la critica di Sa‘idi investe l’intero sistema ideologico e religioso del suo paese, l’Iran, stretto nella morsa di un integralismo ottuso e ignorante – ma proprio per questo ancora più crudele e pericoloso – che l’ha costretto all’esilio politico.

Dietro l’apparenza di una commedia satirica si cela infatti la consapevolezza di un dramma, quello di sentirsi rifiutati, banditi, espulsi non da rappresentanti di un ‘Other’ straniero e oppressore (come nel caso dei palestinesi nei confronti di Israele), ma – cosa che è anche più vergognosa e infamante – dai rappresentanti della propria cultura, gente che parla la stessa lingua e professa la stessa fede, ma in modo folle e perverso¹¹⁶.

E non c’è dubbio, come sostiene il critico Kaveh Safa, che anche per Sa‘idi non sia stato casuale – come per tutti gli altri autori arabi che hanno riscritto la storia di *Otello* – aver scelto proprio quest’opera per illustrare il dramma della diversità non etnica ma ‘intra-culturale’ (qui collegata, nello specifico, al tema dell’esilio)¹¹⁷.

Poiché nell'alterità di Otello si può riflettere anche la delusione, la sofferenza, la disapprovazione verso la propria cultura, la propria identità. Si tratta, in sostanza, di:

a mother-like mirror which with the rhetorical and ideological warps of its reflecting surface allows a besieged and disintegrating Self to find and reconstitute itself; also a symbolic weapon to 'hit back' at the forces which politically, culturally and aesthetically engulf it and are pulling it apart, in other words, a weapon 'to other the Other'¹¹⁸.

«*Othering the Others*», dunque: è proprio il paradigma attraverso il quale si è snodata tutta la nostra analisi delle riscritture otellesche nel mondo arabo-islamico, nel tentativo di dimostrare quanto e in che misura il paradigma dell'alterità dell'eroe shakespeariano sia diventato, negli autori che abbiamo passato in rassegna, talvolta il ricettacolo delle ansie e delle angosce di un'intera cultura, altre volte lo specchio attraverso cui essi hanno potuto gettare uno sguardo critico sulla propria identità.

«The play [*Othello*]», è il caso di dire «does to the Other as villain of the play as the villainous Other does to the Self»¹¹⁹.

Note

¹ La scelta di *Otello*, piuttosto che altre opere, come esempio paradigmatico della fortuna di Shakespeare nel mondo islamico, è stata quasi 'obbligata'. Non solo perché il tema dell'alterità che ne sta alla base è di scottante attualità per il mondo occidentale, ma anche perché si tratta, secondo la critica araba, dell'opera del drammaturgo inglese più conosciuta, rappresentata e diffusa in traduzione in tutti i paesi mediorientali, e che deve la sua fortuna proprio al fatto di avere come protagonista un arabo (vedi A. M. Wazzan, *Translating Shakespeare in Arabic Literature*, Warwick University Press, Warwick 1987; I. Ġabra, *Shakespeare and I*, in *A Celebration of Life: Essays on Literature and Art*, Dār al-Ma'mūn, Baghdad 1988, pp. 139-49; F. J. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, in "Comparative Literature", 50, 1, Winter 1998, pp. 1-31; A. Khalid, *Moroccan Shakespeare: from Moors to Moroccans*, articolo del 23/05/2001 consultabile online all'indirizzo: <http://www.postcolonialweb.org>; H. S. Fekry, *Transl(oc)ating Othello: Identity Politics and the Poetics of Translation*, abstract del convegno *Translation and the Construction of Identity*, Sookmyung Women's University, Seul, 12-14 agosto 2004, consultabile sul sito della International Association for Translation and Intercultural Studies: <http://www.iatis.org>).

² Sul cambiamento epocale e lo 'shock' culturale subito dall'Occidente, dopo i fatti dell'11 settembre, segnalò, fra i molti studi, quello di A. Glucksmann, *Dostoerskej a Manhattan*, Liberal, Roma 2002.

³ «The aim of the year is to explore the context of Othello [...]. I think the season is very justified and as a theatre organisation working in the 'now' moment, it is particularly justified. We are using Shakespeare and Islam as a catalyst for exploring the faith now and engaging young Muslims with Shakespeare and the arts. I love the idea of the Globe being a meeting ground. That's what it was built for [...]. We want to inspire others and find a less threatening way for someone who is not Muslim to understand Islam and Muslim issues on a neutral ground» (*Shakespeare and Islam – Heaven bath a hand in these events*), in "Q-News: the Muslim Magazine", 359, January 2005, p. 31).

⁴ Su una rivista tedesca *online*, dedicata ai rapporti fra Occidente e Islam, la giornalista Patricia Benecke commenta il ciclo di conferenze del Globe del 2004 affermando che «everything points to the fact that Shakespeare's Othello was a Moroccan» (*The Moroccan of Venice: Shakespeare and Islam at London's Globe Theatre*, in "Qantara.de: dialogue with the Islamic World", <http://www.qantara.de>, 16 dicembre 2004). Per consultare, nello specifico, il programma delle *lectures* e degli spettacoli che si sono svolti al Globe nel 2004, rimando al sito del teatro: <http://www.shakespeare-globe.org>.

⁵ Si tratta di una tendenza che ha rilevato anche Ania Loomba nel suo recente saggio *Shakespeare, Race, and Colonialism*, Oxford University Press, Oxford 2002, p. 38.

⁶ Hanna Sameh Fekry ad esempio, così come altri critici arabi di cui ci occuperemo più avanti, definisce e studia Otello come «an Arab who is betrayed and plotted against» (*Transl(oc)ating Othello*, cit., p. 1). Del resto, l'interesse per un 'Otello arabo' è emerso anche dall'VIII "World Shakespeare Congress", tenutosi a Brisbane dal 16 al 21 luglio 2006, in cui gli organizzatori hanno previsto un'intera sessione dal titolo "Arab appropriations of Shakespeare's tragedies" (vedi <http://www.shakespeare2006.net>).

⁷ Sulla ricostruzione delle interpretazioni critiche e artistiche che si sono avvicendate nel corso dei secoli circa la figura di Otello, rimando ai dettagliati studi di E. Sala Di Felice, L. Sanna (a cura di), *Tre secoli di Otello*, Bulzoni, Roma 1999; S. Bassi, *Le metamorfosi di Otello: storia di un'etnicità immaginaria*, Graphis, Bari 2000; A. Serpieri, *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli 2003.

⁸ «Questo personaggio è figlio di un'etnografia approssimativa che fonde il reale e il simbolico, il vero e il riportato, antiche leggende e nuove suggestioni [...]. Resistendo all'anacronistico tentativo di appuntare la sua identità etnica con lo spillo dell'entomologo, dobbiamo accettare che essa rimane in una certa misura *un luogo di indeterminazione* sul quale le epoche successive hanno potuto costruire interpretazioni e rappresentazioni diversissime, rendendo Otello un personaggio proteico come nessun altro nell'universo shakespeariano» (S. Bassi, *Le metamorfosi di Otello*, cit., p. 40).

⁹ La tragedia di Otello è, come sostiene Serpieri, «una messa in scena della dannazione dell'Altro all'interno di una civiltà borghese-puritana che rimuove ed espelle i 'mostri' del proprio immaginario tramite *proiezione*» (A. Serpieri, *Otello: l'eros negato*, cit., p. 5); è un'opera che ancora oggi continua a turbare le coscienze del pubblico per il «*mostruoso* psichico e ideologico» (ivi, p. 7) recondito che ad essa è sotteso.

¹⁰ Cfr. n. 7 per i riferimenti bibliografici circa la ricostruzione del dibattito critico.

¹¹ Tornerò più avanti sulla rappresentazione di Otello come 'soggetto ibrido'. Per quanto riguarda una definizione generale del concetto teorico in ambito post-moderno, si veda soprattutto lo studio di L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1998, che ripercorre criticamente il pensiero dei grandi filosofi (da Rorty a Baudrillard, da Foucault a Lyotard e Derrida) ai quali si attribuisce la paternità del concetto. Sulla stessa linea interpretativa, si veda anche T. Docherty, *Postmodernism: a Reader*, Harvester, London 1993. In ambito italiano, rimando allo studio di R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997. Invece, per quello che riguarda l'applicazione del concetto di 'soggetto ibrido' negli studi shakespeariani, con particolare riferimento al caso di *Otello*, si vedano, oltre al già citato studio di Bassi, soprattutto le ricerche in ambito post-coloniale di A. Loomba, M. Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*, Routledge, London 1998 e A. Loomba, *Shakespeare, Race, and Colonialism*, cit., che riprendono e sviluppano il tema dell'«identità ibrida» dal classico di F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, Marco Tropea Editore, Milano 1996.

¹² A. Khalid, *Moroccan Shakespeare*, cit., p. 1.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sulle strategie di colonizzazione culturale operate a più livelli dalle potenze coloniali si vedano i classici di F. Fanon, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962 e *Pelle nera, maschere bianche*, cit.; E. W. Said, *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978; T. Todorov, *Noi e gli altri: la riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino 1991. Nell'ambito più specifico degli studi shakespeariani, si vedano i saggi di M. Neill, *Post-Colonial Shakespeares? Writing away from the centre*, e D. Johnson, *From the colonial to the post-colonial Shakespeare...*, in A. Loomba e M. Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*, cit., pp. 164-85 e pp. 218-34. Sul versante arabo, segnalo F. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, cit.; A. Khalid, *Moroccan Shakespeare*, cit.

¹⁵ *Ivi*, p. 1.

¹⁶ «There is no single 'Shakespeare' that is simply reproduced globally. Rather, [...] almost from the start of his importance as the idealized English dramatist there have been other Shakespeares, Shakespeares not dependent upon English and often at odds with it» (A. Loomba, M. Orkin, *Introduction*, in *idd.* (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*, cit., pp. 7-8).

¹⁷ Sul rapporto fra 'universalità' e 'marginalità' di Shakespeare nella critica post-coloniale, si veda nello specifico M. Neill, *Post-Colonial Shakespeares?...*, cit.; M. Orkin, *Possessing the book and peopling the text*, in A. Loomba, M. Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*, cit., pp. 186-204.

¹⁸ «Any meaningful discussion of colonial or post-colonial hybridities demands close attention to the specificities of location as well as a conceptual re-orientation which requires taking on board non-European histories and modes of representation» (A. Loomba, 'Local-manufacture made-in-India Othello fellows'. *Issue of race, hybridity and location in post-colonial Shakespeares*, in *Post-Colonial Shakespeares*, ed. by A. Loomba, M. Orkin, cit., p. 144).

¹⁹ «In Fanon's view, the colonized subject is hybridized most powerfully by his attempt to mimic dominant culture [...]. In recent post-colonial theory, Fanon has been appropriated, most notably by Homi K. Bhabha [...]. Fanon and his comrades were hardly agonized individuals caught in a perpetual oscillation [...]. Nationalist struggles as well as pan-nationalist anti-colonial movements passionately appropriated the notion of such a dichotomy; [...]. The dynamics of such anti-colonial

nationalisms, it has been suggested, cannot be understood within the parameters of current theories of hybridity» (ivi, pp. 144-45).

²⁰ Cfr. A. Loomba, M. Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*, cit.

²¹ Cfr. B. Lewis, *Gli arabi nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1998.

²² Anche alcuni critici arabi sono consapevoli dello stato ancora in gran parte arretrato degli studi shakespeariani nel mondo arabofono (vedi F. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, cit.; M. F. Al-Shetawi, *Shakespeare in Arabic: an Overview*, in "New Comparison: a Journal of Comparative and General Literary Studies", 8, 1989, pp. 114-26). Sono solo due i 'classici' di critica shakespeariana in arabo a cui tutti si riferiscono: uno di L. 'Awad (*Al-Babih 'an Shakespeare*, al-Hay'ah al-misriyyah al-'ammah lil-kitab, Cairo 1989), che effettivamente fornisce una lettura critica ricca di spunti interessanti, e uno, a mio avviso più discutibile, di R. Awad (*Shakespeare fi Misr*, al-Hay'ah al-misriyyah al-'ammah lil-kitab, Cairo 1986), su cui mi soffermerò in dettaglio più avanti.

²³ Si tratta di termini chiave della critica postmoderna e post-coloniale in particolare. Cfr. n. 11 per i riferimenti bibliografici.

²⁴ Oltre ai già citati Ferial Ghazoul e Amine Khalid, critici di impostazione dichiaratamente postmoderna, vorrei qui ricordare altri nomi emergenti i cui lavori partono da presupposti teorici simili, quali Amel Amin Zaki, Zahr Kassim Said, Hisham Obeidat, di cui mi occuperò più avanti.

²⁵ Cfr. n. 14.

²⁶ A. Khalid, *Moroccan Shakespeare*, cit.

²⁷ F. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, cit.

²⁸ Le ragioni del maggior successo e della più larga diffusione degli autori francesi rispetto ad altri europei all'interno dei paesi arabi si deve sia a una maggiore presenza francese nei territori arabofoni, sia anche al fatto che alla fine dell'Ottocento la Francia e l'Italia rappresentavano la vera avanguardia in campo drammatico, alla quale guardarono come un modello i primi attori e registi arabi, e dalla quale trassero ispirazione i primi drammaturghi nella composizione delle loro opere originali, visibilmente influenzate dagli stilemi dell'opera italiana e della commedia di maniera e di intrigo francese.

²⁹ M. M. Badawi, *Introduzione*, in S. K. Jayyusi, R. Allen (eds.), *Modern Arabic Drama*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, pp. 1-20.

³⁰ I. Ġabra, *Shakespeare and I*, cit.

³¹ A. M. Wazzan, *Translating Shakespeare in Arabic Literature*, cit.

³² Qui sarà sufficiente ricordare solo qualche punto essenziale del complicato intrico di ragioni che ha reso lenta e difficile la penetrazione e l'affermazione del teatro nella cultura araba. Innanzitutto, non dobbiamo dimenticare che fin dall'antichità il teatro è sempre stato l'espressione di una comunità politica organizzata e stanziale, che ha definito uno spazio apposito, un luogo stabile (il 'teatro' in quanto edificio), come sede delle rappresentazioni. La società araba, al contrario, affonda le sue origini nel tribalismo beduino e nel nomadismo pastorale delle regioni desertiche, dove non era oggettivamente possibile definire un luogo deputato alla rappresentazione scenica. A questo si aggiunga lo scetticismo di una cultura iconoclasta nei confronti dell'idea stessa di 'rappresentazione verosimile' che, al pari delle arti figurative, per alcuni critici medievali sottintendeva implicitamente l'idea blasfema di emulazione di Dio nell'atto della creazione. Non secondario,

poi, è stato il problema della censura religiosa (e quindi politica) che ha creato non poche difficoltà a molti drammaturghi (costringendoli spesso all'esilio o alla clandestinità) e che contribuì a diffondere la cattiva fama che, almeno fino agli anni Trenta del Novecento, accompagnò i nascenti teatri cittadini, considerati luoghi di perdizione e immoralità. E infine non è da trascurare, come hanno rilevato molti critici, il grande problema della diglossia, il divario fra la lingua letteraria coranica (scritta) e la lingua parlata (il dialetto), che caratterizza da sempre il mondo arabo e che ha posto seri problemi ai primi drammaturghi circa il tipo di lingua da adottare sulle scene: «on the one hand, the use of formal written Arabic for dramatic dialogue was markedly inadequate [...]. On the other hand, ... the use of colloquial for dialogue tended, therefore, to de-elevate the dramatic work by considerably simplifying the thematic elements» (S. K. Jayyusi, R. Allen, *Prefazione*, in id., *Modern Arabic Drama*, cit., p. viii). Per quanto riguarda gli studi sul teatro arabo, faccio riferimento a: N. Tomiche, *Le théâtre arabe*, UNESCO, Paris 1969; id., *La letteratura araba contemporanea*, in "Ulisse", XIV, LXXXIII, 1977, pp. 90-96; F. Gabrieli, *Storia della letteratura araba*, Nuova Accademia, Milano 1962; M. M. Badawi, *Early Arabic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1988; M. M. Badawi, *Introduzione*, cit.; I. Gabra, *Modern Arabic Literature and the West*, in *A Celebration of Life*, cit., pp. 87-116; J. Monleón, *Il teatro arabo: in cerca di un'identità*, in id., *Teatralità mediterranea*, Jaca Book, Milano 2005, pp. 130-35.

³³ Il grande 'boom' d'interesse e di diffusione del teatro avverrà a partire dagli anni Cinquanta, quando l'Egitto di Nasser attuerà una politica culturale mirata a incoraggiare la costruzione di teatri, la formazione di compagnie stabili e di scuole, il finanziamento di stagioni teatrali. E come è spesso accaduto nella storia araba, anche in questa occasione, l'Egitto ha poi funzionato da motore propulsore per tutti gli altri paesi dell'area limitrofa, che di lì a poco attuarono una politica culturale simile. Per quanto riguarda la fioritura del teatro, i paesi che maggiormente contribuirono allo sviluppo del genere furono, oltre all'Egitto, anche il Libano, la Siria e l'Iraq, a cui in tempi più recenti si sono aggiunti anche i paesi maghrebini, soprattutto il Marocco (cfr. M. M. Badawi, *Introduzione*, cit.).

³⁴ *Ibid.*

³⁵ R. Awad, *Shakespeare in Egypt*, Arab Centre for Research and Publishing, Cairo 1980; A. M. Wazzan, *Translating Shakespeare in Arabic Literature*, cit. È solo con gli anni Cinquanta che le opere originali in lingua inglese circolano abbondantemente nel mondo arabo, fino a diventare dei veri e propri modelli di scrittura che si affiancano ai tradizionali autori romantici francesi, i quali, fino ad allora, avevano costituito senza dubbio il punto di riferimento più importante. Determinante è stato l'influsso del romanzo e della poesia modernista inglese (T. S. Eliot diventa sicuramente il poeta occidentale più famoso in quegli anni) insieme al romanzo sociale degli anni Trenta e Quaranta (Orwell) e all'esperienza del teatro dell'assurdo (Beckett) e di protesta (Osborne). Cfr. I. Gabra, *Modern Arabic Literature and the West*, cit.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ N. Tomiche, *La letteratura araba moderna*, cit.

³⁸ M. M. Badawi, *Introduzione*, cit.

³⁹ D. Johnson, *From the colonial to the post-colonial Shakespeare...*, in A. Loomba, M. Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*, cit.

⁴⁰ Riporto a proposito le parole di Loomba e Orkin: «Shakespeare has also penetrated much of the non-English-speaking world [...], a fact that is often taken

as testimony of Shakespeare's 'universal genius'. Instead, we might suggest that such a phenomenon reveals not just the spread of imperial networks but also the fact that there is no single 'Shakespeare' that is simply reproduced global» (A. Loomba, M. Orkin, eds., *Post-Colonial Shakespeares*, cit., p. 7).

⁴¹ Nella prima stagione furono rappresentati: *Amleto*, *La bisbetica domata*, *La dodicesima notte*, *Il mercante di Venezia*, *Otello e Misura per misura*. Nella seconda: *Come vi piace*, *Antonio e Cleopatra*, *Enrico IV*, *Giulio Cesare*, *Re Lear*, *Amleto* (v. R. Awad, *Shakespeare in Egypt*, cit.).

⁴² Mr. Barber, che sull'*Egyptian Gazette* faceva appelli ai membri della comunità inglese affinché non disertassero gli spettacoli, aggiunse anche che «my very brief experience in Cairo has astonished me ... in the knowledge and understanding of Shakespeare among a large number of inhabitants whom I have met». Su un altro quotidiano, invece, si leggeva che «Mr. Atkins... noticed that the Egyptian audience did not fail to understand the meaning intended by the poet, and added that they were quick to pick up the smallest jokes» (ivi, pp. 19 e 30).

⁴³ Lo stesso regista Atkins dichiarò ai giornali: «it is a great privilege to help to cement the bonds of friendship between the newly created Egyptian State and the Country, which has done so much to make it possible for that State exist and develop in harmony and peace to the great destinies which we all feel lie before Egypt» (ivi, p. 15).

⁴⁴ Ancora una volta la fonte di queste informazioni è il testo di Ramses Awad, considerato ormai un classico della letteratura su Shakespeare in Egitto negli anni Venti e Trenta. Tuttavia, il limite di questo studio – che pure è stato scritto nel 1980, a 'distanza debita' dagli anni di cui l'autore parla – è, a mio avviso, quello di ignorare completamente proprio la dimensione storica e la realtà politica in cui ha avuto luogo la diffusione di Shakespeare in Egitto. Nel testo di Awad è infatti completamente assente ogni riferimento alla situazione politica, e coloniale nello specifico. È un'ottima e accurata raccolta di materiale e di documenti (che include, ad esempio, tutti gli articoli e le recensioni sulle rappresentazioni del 1927 e 28), che però, priva di un'adeguata contestualizzazione, avalla acriticamente tutto ciò che all'epoca fu scritto e propagandato dai mezzi d'informazione - nella fattispecie l'idea di Shakespeare come 'genio universale' – suggerendo un'idea sbagliata, o quanto meno parziale, della realtà storica. Anche Awad, in questo senso, è caduto vittima della trappola del facile 'universalismo' che, come hanno notato in molti [v. note 17 e 40], è stata una delle 'bandiere' più sventolate dal colonialismo per cercare di rendere 'indolore' e al tempo stesso efficace l'innesto dei valori culturali occidentali nel tessuto coloniale. È lo stesso Awad ad affermare in maniera forse un po' troppo sbrigativa che «Shakespeare, I am sure, was neither the playwright of the Egyptian élite nor that of foreign residents in Egypt. His real greatness rests on his universal popular appeal» (R. Awad, *Shakespeare in Egypt*, cit., p. 7). Tornerò ancora, parlando di *Otello*, sul tema dell'"universalità" di Shakespeare, che condizionò anche i primi traduttori arabi.

⁴⁵ I. Ġabra, *A Celebration of Life*, cit.

⁴⁶ A. M. Wazzan, *Translating Shakespeare in Arabic Literature*, cit.; M. F. Al-Shetawi, *Shakespeare in Arabic*, cit.

⁴⁷ M. M. Badawi, *Introduzione*, cit.; F. Gabrieli, *Storia della letteratura araba*, cit.; N. Tomiche, *La letteratura...*, cit.

⁴⁸ Ivi, p. 94.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Per quanto riguarda Venezia, l'idea che emerge è quella di una città cosmopolita ma anche lussuosa e lasciva (Iago sulle donne: «In Venice they do let God see the pranks / They dare not show their husbands» – III.iii.206-7; Othello a Desdemona: «I took you for that cunning whore of Venice», IV.ii.93-4). Cipro invece viene dipinta come un'isola «marziale» (Iago: «warlike isle» – II.iii.53) abitata da una popolazione bellicosa e irascibile.

⁵¹ Ricordata da Iago come la città natale di Cassio, la stessa di Machiavelli, associata in età elisabettiana al mondo della macchinazione, dell'inganno subdolo e della cospirazione («a great arithmetician, / One Michael Cassio, a Florentine», I.i.18-19).

⁵² Ricordata dal Clown e associata allo stereotipo della musica («Why, masters, ha' your instruments been in Naples, that they speak i'th'nose thus?» – III.i.3-4).

⁵³ I riferimenti al turco sono associati all'idea di barbarie, inciviltà e irreligiosità (Othello: «Are we turned Truks, and to ourselves do that / Which heaven hath forbid the Ottomites? / For Christian shame, put by this barbarous brawl», II.iii.163-5). Per tutti gli altri riferimenti al turco si veda più avanti la sezione dedicata alle traduzioni arabe di *Othello*.

⁵⁴ Associata a riferimenti mitologici che ruotano in gran parte intorno alle sfere semantiche della lascivia e del vizio, che in età elisabettiana costituiscono uno stereotipo comune della Grecia. L'idea di culla della civiltà classica è infatti più recente, mentre nel Cinquecento inglese era piuttosto Roma ad incarnare quel mito di perfezione (v. G. Melchiori, *Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari 1994). Fra i diversi riferimenti, ricordo: Cupido (Othello: «feathered Cupid seel with wanton dullness», I.iii.269), Giove (Cassio: «Great Jove» – II.i.78; Iago: «he hath not yet made wanton the night with her, and she is sport for Jove», II.iii.16-8; Othello: «immortal Jove», III.iii.361), una musa (Iago: «But my muse labours, / And thus she is deliver'd», II.i.130-1); Diana (Othello: «my name, that was as fresh / As Dian's visage, is now begrimed», III.iii.391-2); Idra (Cassio: «Had I as many mouths as Hydra», II.iii.297); Olimpo (Othello: «And let the labouring bark climb hills of seas, / Olympus-high» – II.i.189); Sparta (Lodovico: «O Spartan dog, / More fell than anguish», V.ii.371-2).

⁵⁵ Qui simbolo di esotismo, di lontananza, limite estremo (Emilia sulla bellezza di Lodovico: «I know a lady in Venice would have walk'd bare-foot to Palestine for a touch of his nether lip», IV.iii.36-7).

⁵⁶ Durante i festeggiamenti a Cipro, Iago dice a Cassio: «I learn'd it [the song] in England, where indeed they are most potent in potting: your Dane, your German, and your swag-bellied Hollander, – drink, ho! – are nothing to your English. [...] Why, he [the Englishman] drinks you with facility your Dane dead drunk; he sweats not to overthrow your Almain; he gives your Hollander a vomit ere the next pottle can be fill'd» (II.iii.70ss.).

⁵⁷ I riferimenti al Moro sono diversissimi: viene definito «thicklips» e «clavious Moon» da Roderigo (I.i.66; 128), «Barbary horse» e «old black ram» da Iago (I.i.88 e 113-14), «sooty bosom» da Brabanzio (I.ii.71). Per quanto riguarda i contesti geografici: «antres vast, and deserts idle, / Rough quarries, rocks and hills» (I.iii.138-9), probabilmente indicano il Maghreb; «the cannibals that eat each other eat, / The Antropophagi, and men whose heads / Do grow beneath their shoulders» (I.iii.141-4), sono collocati da Plinio il Vecchio, nella sua *Historia naturalis* – che Shakespeare probabilmente lesse – nell'Africa orientale; «the Pontic sea, / Whose

icy current, and compulsive course, / Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on / To the Propontic, and the Hellespont» (III.iii.456-9): la zona è quella intorno al Mar Nero; «that handkerchief / Did an Egyptian to my mother give. / She was a charmer, and could almost read, / The thoughts of people» (III.iv.55-8): sono parole che disegnano l'immagine di un Egitto magico-esoterico; «he [Othello] goes into Mauritania» (IV.ii.229): è una battuta di Iago che si prende gioco di Roderigo; «I have another weapon in this chamber, / It is a sword of Spain» (V.ii.259-60), con riferimento alla Spagna moresca; «the base Indian, threw a pearl away, / Richer than all his tribe» (V.ii.356-7): è un'immagine tratta da storie indiane; c'è poi un riferimento agli «Arabian trees» (V.ii.359) e ad Aleppo sotto il dominio turco (V.ii.361).

⁵⁸ La definizione è di Ray Jackendoff: «faremo riferimento alla rappresentazione dell'oggetto che viene categorizzato come ad un concetto [TOKEN] e a quella della categoria come ad un concetto [TYPE]» (R. Jackendoff, *Semantica e cognizione*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 138).

⁵⁹ Dice Ray Jackendoff: «un importante contributo alle teorie computazionali della cognizione è la nozione di *valore (del caso) standard*. Per esempio, con gli input visivi di solito non si hanno informazioni sulla parte posteriore di un oggetto; tuttavia ogni osservatore ha riguardo ad esso o una forte ipotesi o comunque una migliore supposizione senza essere per lo più nemmeno conscio del fatto che tale ipotesi sia effettivamente un assunto. [...] Supponiamo ora di voler immaginare un [TYPE]; ma dal momento che... un [TYPE] non ha una sua proiezione visiva, tutto ciò che possiamo fare è immaginare un [TOKEN, CASO DEL TYPE]. Ma qual è l'informazione che mettiamo nell'#immagine# di tale [CASO]? Dal momento che in questo caso l'ambiente esterno non ci fornisce alcun dato, dovremo allora scegliere valori di casi standard per tutte le condizioni di tipicità e di centralità, valori che si risolvano poi in una struttura concettuale dell'#immagine# il più stereotipa possibile. [...] Una disposizione tassonomica dei [TYPE] è più stabile di un insieme eterogeneo di subordinati, e... quindi, dati due subordinati, è preferibile organizzarli o come sorelle o come inclusi gerarchicamente l'uno nell'altro. [...] In breve, un modello elaborativo della cognizione deve includere una componente attiva che cerchi continuamente di adattare e riorganizzare la struttura concettuale nel tentativo di rendere massima la stabilità della struttura globale» (ivi, pp. 243 e ss.).

⁶⁰ «Per illustrare la differenza fra le condizioni di centralità e le condizioni di tipicità confrontiamo il rosso in sé con il rosso delle mele: il rosso in sé è una nozione graduata in modo continuo, in cui gli esempi più lontani dal rosso centrale vengono considerati casi peggiori di rosso, e per la quale non esiste per esempio un 'rosso eccezionale' che sia vicino al verde centrale. Per quel che riguarda le mele, invece, dal momento che ve ne sono di gialle e di verdi, il rosso è una condizione di tipicità, le cui eccezioni sono discrete: infatti non c'è una gradazione dalle mele rosse alle mele arancioni, alle gialle e alle verdi (con il verde ai limiti della tipicità); è vero piuttosto che le condizioni di tipicità per il colore delle mele specificano un certo numero di valori centrali fra i quali il rosso è quello più tipico o più alto» (ivi, pp. 209-10).

⁶¹ «Le parole in una lingua naturale di solito non possono essere categorizzate con giudizi decisi come sì o no; esistono certamente oggetti per i quali la descrizione 'albero' è senz'altro vera ed altri per i quali tale descrizione è senz'altro falsa, ma ci sono anche moltissimi casi di confine, o, peggio ancora, in cui la linea di confine fra i casi chiari ed i casi di confine è essa stessa sfocata. [...] Casi non chiari di porte

o di tigrì, per esempio, non rendono inconsistente la distinzione categoriale fra porte e non porte o fra tigrì e non tigrì. Né la vaghezza deve essere considerata un difetto nel linguaggio, né tantomeno deve quindi essere considerata difettiva una teoria del linguaggio che la contempra; anzi è vero piuttosto il contrario, ossia... che la sfocatezza è una caratteristica inevitabile dei concetti espressi dal linguaggio» (ivi, pp. 200-203).

⁶²Vedi la recensione di N. Selaiha, apparsa sul quotidiano egiziano “al-Ahram”, 594, Cairo, 11-17 luglio 2002.

⁶³Sulla ‘sfocatezza’ del termine ‘arabo’ si veda D. Eickelman, *Popoli e culture del Medio Oriente*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.

⁶⁴Ciò corrisponde esattamente a un atteggiamento descritto da Jackendoff: «in risposta all’input situazionale non solo si formano nuovi concetti, ma inoltre questi nuovi concetti fanno pressione su concetti già esistenti nel momento in cui si cercano un posto all’interno della tassonomia; così un accumulo di instabilità in diversi punti di un sistema concettuale può anche essere eliminato in certe occasioni mediante una ristrutturazione più globale della tassonomia – [...] L’alternativa potrebbe essere semplicemente imparare ad accettare le instabilità locali (o nel caso a negarle, come avviene in una nevrosi)» (R. Jackendoff, *Semantica...*, cit., p. 256).

⁶⁵Cfr. B. Lewis, *Gli arabi nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 4.

⁶⁶Ivi, p. 73.

⁶⁷Ivi, p. 88.

⁶⁸Si vedano sull’argomento studi accademici recenti: Z. K. Said, *The Arab Takes on Shakespeare: Adaptation, Allusion, and the Struggle for Artistic Identity in Egypt*, in “Dissertation Abstracts International”, 64, 5, 2003, p. 1643; M. M. Tounsi, *Shakespeare in Arabic: a Study of the Translation, Reception, and Influence of Shakespeare’s Drama in the Arab World*, in “Dissertation Abstracts International”, 51, 2, 1990, pp. 500-01A; S. O. Jarbou, *Speech-Act Stylistics: A Cross-Linguistic, Cross-Cultural Study of Directive Speech Acts...*, in “Dissertation Abstracts International”, 63, 6, December 2002, 2221-A; M. B. Twajj, *Shakespeare in the Arab World*, in *Dissertation Abstracts International*, 34, 1974, p. 5127A; H. Obeidat, *The Discourse of Peace in Othello: A Comparative Analysis of Three Arabic Translations*, in “Babel”, 47, 3, pp. 205-27.

⁶⁹Vedi F. J. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, cit.; M. F. Al-Shetawi, *Shakespeare in Arabic*, cit.; A. M. Wazzan, *Translating Shakespeare in Arabic Literature*, cit.; A. A. Zaki, *Religious and Cultural Considerations in Translating Shakespeare into Arabic*, in A. Dingwancy, C. Maier (eds.), *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*, Pittsburg University Press, Pittsburg – London 1995, pp. 223-44.

⁷⁰N. Selaiha, *The Moor in Mansoura*, in “al-Ahram”, 477, 2000, pp. 13-19.

⁷¹Vedi F. Gabrieli, *Storia della letteratura araba*, cit.

⁷²G. I. Ġabra, *Influences: Why Write in English?*, in id., *A Celebration of Life*, cit., p. 116.

⁷³Sulla figura di Bradley come fautore della prospettiva universalista, si veda A. Serpieri, *Otello: l’eros negato*, cit.; e S. Bassi, *Le metamorfosi di Otello*, cit.

⁷⁴Nell’introduzione di Khalil Muṭrān alla sua traduzione dell’*Otello* (*Oṭayl*, Dār Nadir ‘Abud, 1991), Shakespeare viene definito بایغة الأدهار في فنه («genio di tutti i tempi nella sua arte», ivi, p. 11) oppure هو آخر خبير بخفايا القلب، و أمير كشاف لخباياها («il più esperto di segreti del cuore, il più abile scopritore delle sue risorse nascoste», ivi, p. 12). Su questa linea, Muṭrān conclude sostenendo che «il grande punto a cui egli

è arrivato...è diventato legge per tutti gli scrittori dell'umanità» (*ibid.*):

مبدأ المذهب الحر الذي ذهب إليه... أصبح سنة الكتاب في العالمين
 Nell'introduzione alla traduzione di Gabra ('*Otayl, maghribi al-Bunduqiyya*, al-Muassasat al-'Arabiyya, 1980), invece, il riferimento al critico Bradley chiarisce in partenza la posizione dell'autore, visto che egli ha persino accluso all'introduzione l'intera traduzione in arabo dei capitoli su *Otello* tratti da *Shakespearean Tragedy*:

في مخيلة مبدعة زنجيا أسود أم
 السمرة (و برا دلي له رأيه في الجدال الممتد
 وضوع)، فإن الذي لا ريب فيه
 ير اختار له إسما... إيطاليا أو إسبانيا

(«Sia che Otello fosse, secondo una fantasiosa costruzione, un nero scuro oppure un maghrebino molto olivastro (e l'opinione di Bradley su questa interessante questione ha risolto tale problema), quello che è certo è che Shakespeare scelse per lui un nome...italiano o spagnolo», *ivi*, p. 5-6). È netta, dunque, la sua prospettiva universalista:

ليس ذلك كله إلا خيطا واحدا من شبكة معقدة حاكها ذهن
 ليصور...نواحي وأعماقا من النفس الإنسانية
 على غرار لم يتحقق له مثيل في تاريخ لحضارة الإنسانية
 المسرح في أية لغة عرفتها

(«Tutto ciò [si riferisce alla produzione delle grandi tragedie shakespeariane] non è altro che un filo della rete intrecciata che una mente unica ha tessuto per dare forma...ad aspetti e profondità della psiche umana in modo unico, di cui non si è riscontrato un equivalente nella storia del teatro di qualsiasi lingua che la civiltà umana abbia conosciuto», *ivi*, p. 6).

Laddove non sia specificato, le traduzioni dall'arabo sono mie. Segnalo anche che le citazioni dall'inglese sono tratte, nel caso di Gabra, dall'edizione Arden 2 a cura di M. R. Ridley (ed. 1967), mentre in tutti gli altri casi ho fatto riferimento all'edizione Oxford a cura di S. Wells e G. Taylor (ed. 1998).

⁷⁵ T. Todorov, *Noi e gli altri*, cit., pp. 5 e ss.

⁷⁶ Mutrān, infatti, pretende addirittura di dimostrare che lo stesso nome 'Otello' deriva da una radice araba (*ivi*, p. 10):

فأما أن يكون قد دعي باسم عربي حرّفته العجمة،
 فهي الأصح عقلا فإذ رددنا أو تلو إلى لسانه
 الأصلي، فالذي يستخر حروفة من أحد اثنين:
 عطاء الله أو عطيل

(trad. it.: «Quanto all'ipotesi che si tratti di un nome arabo che una pronuncia straniera ha modificato, è la più esatta da un punto di vista logico. E se restituiamo Othello alla sua lingua originaria, allora si dovrà scriver in uno dei due modi: o 'Ata' Allah oppure 'Otayl»).

Mutrān descrive il Moro come «un beduino del Maghreb» (بدويا مغربيا), *ivi*, p. 9) con tutte quelle qualità che la poesia tradizionale araba ha da sempre ascrivito a questa figura fin dall'età preislamica, per cui diventa «il più forte e il più nobile...africano di origine beduina...focoso di carattere e intransigente, militare di professione...appassionato nell'amore...nero di pelle» (*ivi*, p. 11)

قوى و الصديق ... إفرقي بدوي الفطرة...
 وثاب الشعور عنيفه،
 عسكري المهنة...أشد في التعشيق...
 أسود البشرة

Per Mutrān, addirittura, «nell'animo di Shakespeare c'è senza dubbio qualcosa di arabo ... Ha letto la nostra lingua oppure gli è stata trasmessa da buone traduzioni? Non lo so. Tuttavia tra lui e noi ci sono molteplici somiglianze sconcertanti» (ivi, p. 14):

في نفس شكسبير شيئاً عربياً بلا منازعة...
أقرأ لعتنا أم نقلت اليه عنها
بعض المترجمات الصحيحة؟ لا أعلم و
لكن بينه و بيننا
من وجوه متعددة مشاكلة مُحيرة

⁷⁷ Ġabra sembra apparentemente più neutro: da studioso di età elisabettiana, contesta l'origine araba del nome 'Otello' e conduce un'analisi seria e rigorosa sulle fonti (riporta infatti, in arabo, l'episodio tratto dal Giraldo Cinzio), accludendo un corredo critico di note e contributi di critici occidentali come Bradley (v. sopra) e Ridley, traducendone il saggio *The "Double Time Scheme*, apparso in coda all'introduzione "Arden 2" di *Otello*, che egli utilizzò come testo per la sua traduzione. Tuttavia, come vedremo, certe omissioni e certe scelte stilistiche tradiscono anche in lui il tentativo di 'arabizzare' la tragedia di Otello nonostante la dichiarata posizione universalista.

⁷⁸ Nel diagramma (Tab. 1) sono riportate le battute del testo shakespeariano e le traduzioni di Mutrān (in nero) e di Ġabra (in grigio). I numeri tra parentesi indicano le pagine di riferimento.

⁷⁹ Ad esempio, la battuta di Otello («Are we turn'd Turks, and to ourselves do that / Which heaven has forbid the Ottomites»), in cui il Moro si rivolge a Cassio e agli altri, coinvolti nella rissa provocata da Iago durante la festa a Cipro, viene riportata senza la prima frase e priva del riferimento agli Ottomani (cfr. il diagramma in Tab. 1).

⁸⁰ Per ragioni di economia non ho riportato la traduzione dei passi dal Duval. Confermo tuttavia che le modifiche di Mutrān che stiamo trattando non sono traduzioni di manipolazioni già operate dall'autore francese sul testo originale. Nella versione del Duval non ci sono né omissioni né vistose interpolazioni. Pertanto è certo che tutte le modifiche che ho segnalato sono state il frutto dell'intervento diretto di Mutrān. L'edizione francese che ho consultato è *Othello, le More de Venise*, in W. Shakespeare, *Œuvres dramatiques de William Shakespeare*, trad. di G. Duval, E. Flammarion, Paris 1935, vol. 6, pp. 1-128.

⁸¹ Vedi il diagramma.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ فوق العباد لله والعباد فريقان يوم الدين:
ناجون و غير ناجين ...
أما أنا فأرجوان أكون نجياً و لا
يؤاخذني ذلك القائد
و لا أي رجل ذي مكانة

(K. Mutrān, *Otayl*, cit., pp. 65-66).

Ġabra invece riporta fedelmente (in G. I. Ġabra, *Otayl*, cit., pp. 104-105):

لله فوق الجميع، وانفس يجب انقاذها،
وانفس يجب ألا تنقذ...
أما أنا- و لا أقصد الإساءة إلى القائد
أو أي شخصية بارزة

⁸⁵ K. Mutrān, *Otayl*, cit., p. 122: **الذي خلقني متقي**.

⁸⁶ Cfr. A. Serpieri, *Otello: l'eros negato*, cit.

⁸⁷ Ad esempio Iago in III.iii.400ss.: «Would you, the supervisor, grossly gape on, / Behold her topp'd? / ... / It is impossible you should see this, / Were they as prime as goats, as hot as monkeys, / As salt as wolves, in pride; and fools as gross / As ignorance made drunk». In qualche punto, tuttavia, anche senza operare tagli, Mutrān interviene a smorzare le immagini troppo ardite. Nel caso appena riportato, ad esempio, elimina quel «topp'd» che allude troppo esplicitamente a un coito animalesco e lo sostituisce con **مع الرجل** («con quell'uomo», in K. Mutrān, *Otayl*, cit., p. 93).

⁸⁸ Ad esempio, Otello in IV.ii.84ss.: «Impudent strumpet! / ... / Are you not a strumpet? / ... / What, not a whore? / ... / I took you for that cunning whore of Venice, / That married with Othello». In questo caso, l'unica modifica di Mutrān sta nel togliere dalla bocca di Desdemona la parola «strumpet», forse perché troppo volgare da far dire a una donna costumata. «If to preserve this vessel for my lord / From any hated foul unlawful touch, - dice Desdemona - Be not to be a *strumpet*, I am none» (Ivi). Quest'ultima frase viene cambiata con un generico **أست ما نصف** («non sono ciò che dite», in K. Mutrān, *Otayl*, cit., p. 122).

⁸⁹ **العفة لا تنتفى من مدينة مهما فسقت
بل قد تزداد تمكنا من
نفس المرأة المتحصنة بمقدار ما
تندر العفة بين جيرانها**

(ivi, p. 12), («La virtù non è schiacciata da una città per quanto sia immorale, anzi aumenta la sua presa sull'animo di una donna onesta quanto più è rara tra i suoi vicini»).

⁹⁰ Vedi N. Tomiche, *La letteratura...*, cit.; Ġ. I. Ġabra, *Modern Arabic Literature and the West*, cit.

⁹¹ (Trad. it.: *Gelosia omicida*). Per entrambe le opere, non esistendo materiale pubblicato, faccio riferimento alle recensioni contenute nell'articolo di F. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, cit.

⁹² B. Harlow, *Sentimental Orientalism: Season of Migration to the North and Othello*, in M. T. Amyuni (ed.), *Tayeb Salih's Season of Migration to the North: a Casebook*, American University of Beirut, Beirut 1985, pp. 75-80.

⁹³ (Trad. it.: *La stagione della migrazione a nord*).

⁹⁴ E. W. Said, *Orientalism*, cit.

⁹⁵ T. Salih, *Mawsim al-biġra ila-l-shimal*, Dār al-ġil, Beirut 1997, p. 117:

**النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد انشئت
أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول
«نعم» بلقتهم. إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوروبي الأكبر
الذي لم يشهد العالم مثله من قبل في السوم وفي فردان،
جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام. نعم يا
سادتي، إنني جنتكم غازياً في عقر داركم. قطرة من السم
الذي حقتم به شرابين التاريخ. أنا لست عطيلاً.**

(Trad. it.: «Le navi hanno attraversato le acque del Nilo portando cannoni, non pane, e le ferrovie sono state fatte soprattutto per portare le truppe. Hanno costruito

scuole per insegnarci a dire 'si' nella loro lingua. Ci hanno portato il germe della più grande violenza europea di cui non vi è mai stato nulla di simile al mondo, quella della Somma e di Verdun, il germe di un male omicida che li ha infettati più di mille anni fa. Si signori, sono venuto a voi come conquistatore fin nelle vostre case. Sono una goccia del veleno che avete iniettato nelle vene della storia. Io non sono Otello»).

⁹⁶ أنا مثل عطيل. عربي أفريقي (ivi, p. 50).

⁹⁷ إني جئتكم غازياً (ivi, p. 76).

⁹⁸ أنا لست عطيل. أنا أكنوية (ivi, p. 43).

⁹⁹ (Trad. it.: Lina: ritratto di una ragazza damascena).

¹⁰⁰ (Trad. it.: Gli strani eventi della vita di Sa'īd Abu al-Nahs).

¹⁰¹ S. K. Jayyusi, *The Secret Life of Saeed the Pessoptimist*, Zed Books Ltd., Massachusetts 1985.

¹⁰² Basti pensare, sul versante occidentale, a operazioni equivalenti come quella di Montesquieu, che, nelle *Lettere Persiane*, filtrò la critica verso la società francese del Settecento attraverso i commenti di due 'stranieri' di origine persiana.

¹⁰³ Trad it.: Il buffone.

¹⁰⁴ *Otello nel paese delle meraviglie*, scritta in persiano, che io ho consultato nella traduzione inglese di M. Phillips, *Othello in Wonderland*, in "Bibliotheca Iranica – Performing Arts Series", n. 2, Mazda Publishers, California 1996, pp. 1-48.

¹⁰⁵ Dice il presentatore (in M. Māghūt, *Al-Muharrig*, in *A'māl*, Dār al-Mada 1998, p. 335):

من المسؤول عن هذا المصير المؤلم الذي لقيه هذا البطل
المغربي الشجاع؟ من دمر حياته و
حرمه من بيته و زوجته و طمأنينته؟

(«Chi è il responsabile di questo triste destino che ha colpito un tale valoroso eroe maghrebino?»). Risponde uno del pubblico (iv): شكسبير («Shakespeare») e un altro: يسقط الكاتب الإمبريالي شكسبير («abbasso lo scrittore imperialista Shakespeare»).

¹⁰⁶ Riprende il presentatore (*ibid.*):

نعم... هو المسؤول عن هذه المأساة التي
حلت ببطلنا العربي الخالد عطيل...
علينا أن نسأل من يقف وراء شكسبير؟
من القوى التي تسانده و يقف وراءه؟

(«sì... è lui il responsabile di questa tragedia che ha colpito il nostro meraviglioso eroe arabo Otello... dobbiamo chiederci chi c'è dietro Shakespeare? Qual è la potenza che lo ha sostenuto e che si nasconde dietro di lui?»).

Dal pubblico rispondono (*ibid.*): برطانيا بريطانيا... تسقط (da Gran Bretagna...abbasso la Gran Bretagna).

E il presentatore (*ibid.*): من يقف وراء بريطانيا («sì... e chi si nasconde dietro la Gran Bretagna?»).

Il pubblico (*ibid.*): أميركا («l'America»).

Il presentatore prosegue (*ibid.*): القواعد الذرية، طائرات الفانتوم (sì l'America... le basi nucleari, i *phantom jets*).

Dal pubblico gridano (*ibid.*): بريطانيا بريطانيا... تسقط (abbasso l'Alleanza Atlantica).

¹⁰⁷ نعطيل ليس البطل الو حيد في تاريخنا... من اين نبدا... ؟... والله لا اعرف... هرون الرشيد
 («Otello non è l'unico eroe della nostra storia... da dove possiamo cominciare...?...
 per Allah, non saprei... Harun ar-Rashid», ivi, p. 336).

¹⁰⁸ Vedi a riguardo M. M. Badawi, *Introduzione*, cit., p. 16.

¹⁰⁹ G. H. Sa'idi, *Otello in Wonderland*, cit., pp. 22 e ss.

¹¹⁰ Ivi, p. 30.

¹¹¹ Ivi, p. 32.

¹¹² Ivi, p. 43.

¹¹³ Ivi, p. 44.

¹¹⁴ Ivi, p. 46.

¹¹⁵ La commissione suggeriva, per esempio, che sarebbe stato opportuno rap-
 presentare Iago nei panni di un cospiratore del governo, che alla fine – per questo
 – venisse punito; oppure Cassio come un *leader* della rivoluzione islamica destinato
 a morire a causa delle sue connivenze con il cospiratore Iago (ivi, p. 10).

¹¹⁶ Disse Sa'idi in un'intervista: «if I am in a corner of the world where I don't
 understand the language of its people, I understand that I don't understand. But if I am
 somewhere where they are speaking in the language that I know and I absolutely don't
 understand anything, I think I've been stricken by a nightmare or madness» (K. Safa,
Uses of Otherness: Otello in the Islamic Republic, in "Bibliotheca Iranica...", cit., p. 136).

¹¹⁷ Safa parla infatti di *Otello* come «dramatic icon to somehow represent this
 sense of exilic other - or otherness. [...] Othello in *Otello in Wonderland* is twice exiled:
 in Venice, in the theatrical repertoire of the Iranian players who have "adopted"
 him, and in the minds and imagination of their opponents» (ivi, pp. 114 e ss.).

¹¹⁸ Ivi, pp. 136-37.

¹¹⁹ *Ibid.*

Bibliografia

- al-‘Attar, S., *Lina: lawba fatāt dimaṣqiyya*, Dār al-Afaq al-Ġadīda 1982.
- Habībī, E., *Al-waqa’i’ al-ghariba fī hayyat Sa’id Abu al-Nahs*, Arabesque 1974.
- Māghūt, M., *al-Muharrig*, in *A’māl*, Dār al-Mada 1998, pp. 323-88.
- Sa’idi, G. H., *Uṭillu dar sarzamin-i ‘aḡayib (Othello in Wonderland)*, in “Bibliotheca Iranica – Performing Arts Series”, 2, Mazda Publishers, California 1996, pp. 1-48.
- Sālīh, T., *Mawsim al-biḡra ila-l-shimāl*, Dār al-Ġil 1997.
- Shakespeare, W., *Othello*, in M. R. Ridley (ed.), *The Arden Shakespeare*, Methuen & Co Ltd., London 1967.
- , *Othello*, in S. Wells, G. Taylor *et al.* (eds.), *The Oxford Shakespeare*, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. 819-53.
- , *Otello*, a cura di S. Perosa, Garzanti, Milano 2004.
- , *Othello, le More de Venise*, in G. Duval (trad. di), *Œuvres dramatiques de William Shakespeare*, E. Flammarion, Paris 1935, vol. 6, pp. 1-128.
- , *‘Otayl, maghribī al-Bunduqiyya*, trad. di G. I. Ġabra, al-Muassasat al-‘Arabiyya 1980.
- , *‘Otayl*, trad. di K. Mutrān, Dār Nadir ‘Abud 1991.
- , *‘Otayl*, Dār al-Mu‘arif 1992.
- al-Shetawi, M. F., *Shakespeare in Arabic: an Overview*, in “New Comparison: a Journal of Comparative and General Literary Studies”, 8, 1989, pp. 114-26.
- Amyuni, M. T., *Introduzione a Tayeb Salīb’s Season of Migration to the North: a Casebook*, American University of Beirut, Beirut 1985, pp. 11-25.
- Awad, R., *Shakespeare in Egypt*, Centre for Research and Publishing, Cairo 1980.

- Badawi, M. M., *Early Arabic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- , *Introduzione* a S. K. Jayyusi, R. Allen (eds.), *Modern Arabic Drama*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, pp. 1-20.
- Bassi, S., *Le metamorfosi di Otello: storia di un'etnicità immaginaria*, Graphis, Bari 2000.
- Benecke, P., *The Moroccan of Venice: Shakespeare and Islam at London's Globe Theatre*, in "Qantara.de: dialogue with the Islamic World", 16/12/2004 (<http://www.qantara.de>, 06.06).
- Bradley, A. C., *La tragedia di Shakespeare*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Ceserani, R., De Federicis, L., *Strumenti*, Loescher, Torino 1993.
- Ceserani, R., *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997.
- Docherty, T., *Postmodernism: a Reader*, Harvester, London 1993.
- Eickelman, D., *Popoli e culture del Medio Oriente*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.
- Fanon, F., *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962.
- , *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, Marco Tropea Editore, Milano 1996.
- Fekry, H. S., *Transl(oc)ating Othello: Identity Politics and the Poetics of Translation, abstract* del convegno "Translation and the Construction of Identity" (Sookmyung Women's University, Seul, 12-14 agosto 2004), consultabile sul sito della International Association for Translation and Intercultural Studies (<http://www.iatis.org>, 07/06).
- Ġabra, Ġ. I., *A Celebration of Life: Essays on Literature and Art*, Dar al-Ma'mun, Baghdad 1988.
- Gabrieli, F., *Storia della letteratura araba*, Nuova Accademia, Milano 1962.
- Ghanoonparvar, M. R., *Introduzione a Othello in Wonderland and Mirror-Polishing Storytellers*, in "Bibliotheca Iranica – Performing Arts Series", pp. ix-xiii.

- Ghazoul, F., *The Arabization of Othello*, in "Comparative Literature", 50, 1, 1998, pp. 1-31.
- Glucksmann, A., *Dostoevskij a Manhattan*, Liberal, Roma 2002.
- Harlow, B., *Sentimental Orientalism: Season of Migration to the North and Othello*, in M. T. Amyuni (ed.), *Tayeb Salih's Season*, cit., pp. 75-80.
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, London 1998.
- Jackendoff, R., *Semantica e cognizione*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Jarbou, S. O., *Speech-Act Stylistics: A Cross-Linguistic, Cross-Cultural Study of Directive Speech Acts...*, in "Dissertation Abstracts International", 63, 6, December 2002, 2221-A.
- Jayyusi, S. K., Allen, R. (eds.), *Modern Arabic Drama*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 1995.
- Jayyusi, S. K. (ed.), *The Secret Life of Saeed the Pessimist*, Zed Books Ltd., Massachusetts 1985.
- Khalid, A., *Moroccan Shakespeare: from Moors to Moroccans*, articolo del 23/05/2001, consultabile su <http://www.postcolonialweb.org>, 05.06.
- Lewis, B., *Gli arabi nella storia*, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Loomba, A., Orkin, M. (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*, Routledge, London 1998.
- , *Shakespeare, Race, and Colonialism*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Melchiori, G., *Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Monleón, J., *Teatralità mediterranea*, Jaca Books, Milano 2005.
- Montesquieu, C. (de), *Lettere persiane*, Frassinelli, Milano 1995.
- Obeidat, H., *The Discourse of Peace in Othello: A Comparative Analysis of Three Arabic Translations*, in "Babel", 47, 3, pp. 205-27.
- Safa, K., *Uses of Otherness: Othello in the Islamic Republic*, in "Bibliotheca Iranica", p. 103-41.

- Said, E., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978.
- Said, Z. K., *The Arab Takes on Shakespeare: Adaptation, Allusion, and the Struggle for Artistic Identity in Egypt*, in "Dissertation Abstracts International", 64, 5, November 2003, p. 1643.
- Sala di Felice, E., Sanna, L. (a cura di), *Tre secoli di Otello*, Bulzoni, Roma 1999.
- Selaiha, N., *The Moor in Mansoura*, in "al-Ahram", 477, 2000.
- , *Put out the light: the sooner the new Othello is extinguished the better is*, in "al-Ahram", 594, 2002.
- Serpieri, A., *Otello: l'eros negato*, Liguori, Napoli 2003.
- Spottiswoode, P., *Shakespeare and Islam – 'Heaven hath a hand in these events'*, in "Q-News: the Muslim Magazine", 359, 2005, pp. 30-32.
- Todorov, T., *Noi e gli altri: la riflessione francese sulla diversità umana*, Einaudi, Torino 1991.
- Tomiche, N., *Le théâtre arabe*, UNESCO, Paris 1969.
- , *La letteratura araba contemporanea*, in "Ulisse", XIV, LXXXIII, Firenze 1977, pp. 90-96.
- Tounsi, M. M., *Shakespeare in Arabic: a Study of the Translation, Reception, and Influence of Shakespeare's Drama in the Arab World*, in "Dissertation Abstracts International", 51, 2, 1990, pp. 500-01A.
- Twajj, M. B., *Shakespeare in the Arab World*, in "Dissertation Abstracts International", 34, 1974, p. 5127A.
- Wazzan, A. M., *Translating Shakespeare in Arabic Literature*, Warwick University Press, Warwick 1987.
- Zaki, A. A., *Religious and Cultural Considerations in Translating Shakespeare into Arabic*, in A. Dingwaney, C. Maier (eds.), *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*, Pittsburg University Press, Pittsburg-London 1995, pp. 223-44.

Siti web consultati

<<http://www.postcolonialweb.org>> (05/06).

<<http://www.shakespeare2006.net>> (06/06).

<<http://www.qantara.de>> (06/06).

<<http://www.shakespeare-globe.org>> (07/06).

<<http://www.findarticles.com>> (07/06).

<<http://www.iatis.org>> (07/06).

Le mappe geografiche sono state scaricate dal sito: <<http://www.betzmaps.com>> (09/06).

«Tragedy Mixed Ful of Pleasant Mirth»:
origini della tragicommedia e indagine paratestuale
nelle tipologie drammatiche rinascimentali

ENRICO SCARAVELLI

1

Il quadro di riferimento: iconicità, cultura classica, ruolo
dell'Italia, primi sviluppi tragicomici inglesi

1.1. Presentazione generale

Il presente studio si configura come un'indagine all'interno di una tipologia drammatica controversa quale quella della tragicommedia, sulla quale un vivace dibattito si accende a fine Cinquecento in Italia, e che successivamente, in modo discontinuo, è oggetto di studio dei critici letterari. Fra questi, alcuni la ritengono un genere drammatico autonomo, indipendente, e con una propria identità; altri una forma ibrida e derivante e legata alle sue forme componenti. Senza poter raggiungere una conclusione definitiva al riguardo, nella prima parte di questo studio mi propongo di descrivere il processo di formazione della tragicommedia in Inghilterra, partendo dalla cultura classica e passando dall'Italia, cultura cardinale del Rinascimento che esercita una profonda influenza in tutta Europa, per poi tratteggiarne i primi sviluppi su suolo inglese prima della sua consacrazione in epoca tardo giacomiana con Beaumont e Fletcher. La seconda parte del saggio presenta uno studio filologico paratestuale delle iscrizioni nello Stationer's Register e dei frontespizi delle edizioni a stampa di 350 drammi entro un arco cronologico di circa un secolo, dal 1512 al 1616.



1.2. Una moderna definizione di tragicommedia

Tragicomedy è un sostantivo composto la cui struttura morfologica è costituita da due elementi, il primo dei quali con funzione aggettivale, il secondo con funzione sostantiva. Sarebbe errato però ritenere che il sostantivo sia il termine portante e che l'aggettivo sia il termine portato, poiché, nella definizione dell'Oxford English Dictionary questi sembrano assumere pari dignità, salvo poi, in alcuni casi, capovolgere la gerarchia ed avere la parte aggettivale che prevale su quella sostantiva. Secondo l'OED 2002 infatti, *tragicomedy*: «is [a] play (or, rarely, a story) combining the qualities of a tragedy and a comedy, or containing both tragic and comic elements; sometimes *spec.* a play mainly of tragic character, but with a happy ending».

La consapevolezza della dimensione diacronica della lingua ci impone di non sorprenderci se una definizione del XXI secolo non è calzante per descrivere una realtà di quattro secoli fa. I problemi di definizione attuali sono un'eredità del passato, quando hanno anche dato luogo ad accesi e vivaci dibattiti culturali e intellettuali, il più famoso dei quali è quello che nell'Italia di fine Cinquecento si sviluppa tra Giasone De Nores e Giovanni Battista Guarini. Le difficoltà sono riconducibili al fatto che i due termini costituenti la parola risalgono a tempi e luoghi, culture e società lontane; tragedia e commedia necessariamente mutano al mutare di secoli e paesi. Tutto ciò fa sì che tali concetti risultino chiari solo a livello intuitivo, e quando se ne cerchi una definizione precisa, questi si opacizzano, comincino a richiedere precisazioni, corollari, ed eccezioni. Solo a costo di grosse generalizzazioni è possibile individuare le qualità e gli elementi specifici del tragico e del comico; il tipo di combinazione e il grado di presenza delle qualità e degli elementi suddetti nella tragicommedia è l'oggetto di studio del presente saggio, consapevole di muoversi in una zona che metaforicamente i classici avrebbero definito 'palude stigia', e i contemporanei 'campo minato'. Torno, solo per un attimo, sulla seconda parte della definizione, domandandomi se non apparirebbe più adeguato l'impiego di un altro termine, vista la maggiore rilevanza dell'elemento tragico, in cui questo acquista funzione sostantiva e quello aggettivale: comitragedia¹ non è però termine oggi in uso, anche se non è neppure neologismo, essendo già stato impiegato nel passato, ma senza molta fortuna².

L'OED data 1581 la prima occorrenza scritta del termine *tragicomedy*, riscontrato in *Apologie for Poetrie* di Sir Philip Sidney, che si scaglia contro la commistione di generi caratteristica del nuovo tipo di dramma proclamando che «the right sportfulness, is [not] by [...] mungrell Tragy-comedie obtained»³. La condanna, pronunciata da una delle figure di maggior spicco nell'ambiente letterario elisabettiano, risulta avere effetto per lo meno fino alla fine del regno di Elisabetta, quando la tragicommedia inizia a guadagnare spazio drammatico e pubblico teatrale. Nonostante che i tre *in folio* delle opere di Jonson, Shakespeare, e Beaumont e Fletcher, stampati rispettivamente nel 1616, 1623, e 1647 non utilizzino la categoria tragicommedia per la suddivisione dei drammi, la produzione di *plays* tragicomici in età giacomiana è già notevole, anche se non quanto nel periodo carolino. Il giudizio negativo di Sidney rallenta forse, di sicuro non blocca l'ascesa della tragicommedia in Inghilterra poiché il nuovo tipo di dramma è parte dell'influenza culturale di quell'Italia rinascimentale che è faro e paradigma indiscusso della cultura del tempo.

Per non applicare il suo giudizio in maniera acronologica a tutta una tipologia drammatica che va acquisendo specificità nel corso del tempo bisogna inoltre ricordare *quando* Sidney si esprime negativamente, tempo in cui solo lontani albori tragicomici sono percepibili; inoltre, il suo riferimento è verosimilmente per il teatro colto accademico ed elitario che metteva in scena drammi latini: le tragicommedie mature di Beaumont e Fletcher appartengono non solo a un tempo, ma anche a uno spazio e una cultura teatrale profondamente differente; per questo motivo ritengo lecito supporre che probabilmente Sidney avrebbe avuto parole di altro genere per definire la tragicommedia tardo giacomiana e carolina.

1.3. Tre *folio*

Anche se il termine non è impiegato a fine classificativo, il frontespizio di *Workes* di Ben Jonson racconta però un'altra storia, ponendo, almeno figurativamente, la tragicommedia nella posizione di maggior rilievo. Inciso da William Hole presumibilmente secondo le indicazioni di Jonson stesso, nella parte inferiore, nei due riquadri, il frontespizio mostra due scene che illustrano le origini del teatro: a sinistra il *plaustrum*, il carro di Tespi, con il premio tragico, il ca-

pro sacrificale, impastoiato al carro, in basso sulla sinistra; a destra l'anfiteatro, chiamato *visorium*, al centro del quale sta danzando il coro. Sopra i plinti che appoggiano sui riquadri rappresentanti queste scene, nella parte centrale, a sinistra la Tragedia e a destra la Commedia, ognuna con propria maschera e indumenti caratterizzanti. Più in alto due figure illustrano il genere satirico o pastorale: a sinistra un satiro con in mano il flauto di Pan, a destra un pastore con il suo piffero. Tra loro sta un *theatrum* vitruviano, o meglio una versione rinascimentale di esso; sopra questo teatro romano, al livello più alto, è la Tragicommedia, che porta corona e spada della Tragedia, vestito e calzari della Commedia, ed è fiancheggiata nelle due piccole nicchie laterali, da Bacco a sinistra e Apollo a destra, le due divinità classiche protettrici del teatro.

A prima vista tutto questo sembra la quintessenza del classico, una distante e formale descrizione del teatro che illustra la sua storia e i suoi generi. L'attenta lettura di Stephen Orgel del frontespizio rivela però molto di più: svela l'infiltrazione rinascimentale nel classico. I tre particolari che invita a considerare sono: (a) «Thespiis, the founder of tragedy, in his cart, a figure lost in antiquity and legend [...] unlike all the other classic figures above him, he is in Jacobean dress, a modern playwright»; (b) «*visorium* is not in fact the Roman word for amphitheatre. It is not a classical Latin word at all but [...] is a Renaissance coinage»; (c) «the chorus that dances within it [the *visorium*] is, like Thespiis, Jacobean»⁴. Una lettura diacronica dell'immagine che proceda dal basso verso l'alto è fortemente minata dalle osservazioni di Orgel, che introducono i concetti di attualizzazione e anacronismo.

Se Jonson non definisce tragicommedia nessuno dei suoi drammi, perché allora pone al vertice del frontespizio dell'*in folio* che li raccoglie, proprio la tragicommedia? E perché provare la via della tragicommedia pastorale nel tardo ed incompiuto *The Sad Shepherd*? Difficile rispondere, Joseph Loewenstein tenta una risposta all'im-passe affermando che:

in Jonson we always find creation and criticism mutually adjusted, all novelty had to be aligned with the strictures of tradition, and the sanction of the Ancients was regularly invoked in defense of that which antique literary culture would scarcely have recognized⁵.

Non riportando nessuna classificazione per i *plays* contenuti al suo interno, nella sua contraddittorietà fra elemento iconico e testuale, *Workes* di Jonson è comunque l'unico a portare traccia dell'esistenza della tragicommedia poiché gli altri due *folio* precedentemente menzionati non solo non la utilizzano nella suddivisione dei *plays*, ma non vi appare nemmeno in alcuna rappresentazione iconica. Il *folio* del 1616 porta il titolo di *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories. & Tragedies.* ed è l'unico che nell'indice offre un raggruppamento dei drammi in categorie; né il *folio* di Beaumont e Fletcher, intitolato *Comedies and Tragedies*, né il *folio* di Jonson, intitolato ancor più genericamente *Workes*, presentano suddivisioni dei drammi inclusi nella raccolta, ma si limitano a fornire l'elenco dei drammi.

L'intento classificatorio di Heminges e Condell risulta però sollevare più problemi di quanti non ne risolva, a cominciare dalla composizione stessa dell'indice. Questo infatti elenca trentacinque drammi quando invece il *folio* ne contiene trentasei: c'è dunque un *play* che c'è e allo stesso tempo non c'è, un dramma fantasma. È *Troilus and Cressida*, inserito tra l'ultimo delle *histories* *The Life of King Henry VIII* e il primo delle *tragedies* *The Tragedy of Coriolanus*. Secondo l'autorevole ma controversa opinione di Bevington, la posizione di questo dramma era invece intesa essere all'interno delle tragedie, e precisamente dopo *Romeo and Juliet* e prima di *Timon of Athens*⁶.

Oltre a un dramma che pare essere escluso ma invece non lo è, ce n'è almeno uno di cui Shakespeare fu co-autore con Fletcher che non fa parte del *folio*: *The Two Noble Kinsmen*, scritto a quattro mani. Il volume edito da Heminges e Condell non raccoglie dunque in modo esaustivo, caratteristica condivisa anche con altri *folio*, tutta l'opera drammatica di un autore, nella fattispecie Shakespeare, come del resto l'indice proclama in modo alquanto chiaro. L'indice è infatti «a catalogue of the seuerall Comedies, Histories, and Tragedies contained in this Volume» e il frontespizio denuncia «Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Publifhed according to the True Originall Copies»: in nessuno dei due casi è possibile ipotizzare completezza. La *front page* non dichiara infatti «All Mr. William Shakespeares...», né «*The Complete Workes of Mr. William Shakespeares...*»; l'indice si limita a presentare il gran numero («*seuerals*») dei drammi inclusi nel volume.

I tre *folio* 1616, 1623 e 1647 recano tutti al loro interno il ritratto, ricavato da un'incisione, dei rispettivi autori, dunque Jonson, Shakespeare e Fletcher; solo che il *folio* 1647 contiene le opere non

del solo Fletcher, ma anche, e soprattutto, quelle scritte da Fletcher assieme a Beaumont. Di Beaumont non v'è alcuna traccia iconica esplicita; traccia iconica implicita, di drammaturgo fantasma, invece c'è, e si trova nelle due dolci collinette sopra cui si eleva il busto di Fletcher, che altro non sono che cime gemelle del Monte Parnaso. William Marshal, incisore del ritratto su commissione dell'editore Humphrey Moseley, potrebbe aver ricavato l'idea dal difficile *metaphysical wit* dei versi latini di Sir John Berkenhead, conosciuto propagandista curatore del giornale realista ufficiale, che si trovano a piè dell'incisione. Come nota Lois Potter:

the idea of making Fletcher's bust arise from the twin peaks of Parnassus, thus implying that his own talent was infused with that of his deceased friend [...] may have been suggested by Sir John Berkenhead, whose verses appear the portrait⁷.

Il *folio* del 1647 di Beaumont e Fletcher non include dunque al suo interno un'incisione di uno dei due drammaturghi, conferendo in tal modo a Beaumont il ruolo di autore fantasma, presente nella scrittura drammatica assente nella rappresentazione iconica. Il campo testuale individua almeno un altro fantasma. A differenza del caso di *Troilus and Cressida*, assente dal *catalogue* ma presente nel *volume*, *The Two Noble Kinsmen* è assente *tout-court*, e si qualifica dunque come fantasma testuale, che ne sottintende però anche, nuovamente, uno autoriale, stavolta di Shakespeare, co-autore della tragicommedia. Il dramma apparirà poi nel successivo *folio* dei due autori del 1679, ma senza la dicitura del genere *tragicomedy*, nonostante che a dieci *plays*⁸ venga invece attribuita tale etichetta; i fantasmi non si dileguano dunque del tutto, svanendo quello testuale, comparando quello della tipologia drammatica in sua vece: uno si allontana, uno sopraggiunge.

1.4. La tragicommedia nella cultura classica

Dato che il Rinascimento inglese affonda le sue radici nella cultura italiana, a sua volta impregnata di cultura classica, le difficoltà di definizione di questo tipo di dramma iniziano appunto quando si portano a sostegno delle proprie tesi autori e commentatori greci e latini antichi di secoli. Inizierò dai Latini, poiché da loro viene

coniato il termine tragicommedia, e successivamente nel Medioevo sono questi autori il punto di riferimento, più che la cultura greca – riscoperta nel Rinascimento. La prima occorrenza scritta, registrata del termine è ancor oggi attribuita a Tito Maccio Plauto, che nell'*Anfitrione*⁹ così dice:

ma ora debbo dirvi che specie di favore sono venuto a chiedervi. Poi vi dirò anche l'argomento della tragedia. Ohibò, che avete a fare quelle facce? solo per ché ho detto che questa sarà una tragedia? Ma io sono un dio, e ci metto poco a cambiarvela. Be', se lo volete, così com'è, senza levarci un verso, io son buono a cangiarvela da tragedia a commedia. E allora, deciso? Ci state o no? Uh, che sciocco! Come se un dio, quale io sono, non dovesse già capire che la vostra risposta è sì! Basta; ho già capito come la pensate in materia: ebbene, farò in modo che ne salti fuori un misto di tragico e di comico. Perché mi saprebbe male, d'un dramma dove figurano re e dèi, farne una commedia e basta. E allora che si fa? Siccome vi recita pure uno schiavo, farò come vi ho detto: sarà una tragicommedia¹⁰.

Il dramma pare configurarsi inizialmente come tragedia – ma è una burla verso il pubblico – per poi cambiar nome in tragicommedia, usando tuttavia gli stessi identici versi. Ancora una burla? Forse. Come a dire che il solo fatto di nominare il dramma in modo nuovo potesse fargli cambiare genere. La motivazione potrebbe essere però più seria, ovvero che l'essenza del tragico e del comico non è nella parola, ma in ciò che è non-parola: la mimica, la gestualità, l'azione, la prossemica... Secondo nodo interessante è l'esplicita chiamata in causa del pubblico, del suo gusto, del suo desiderio: il dramma muta per andare incontro al desiderio degli spettatori di non assistere a una tragedia ma a qualcosa d'altro – o almeno, qualcosa che finge d'essere qualcosa d'altro. Il che effettivamente si dà, dal momento che la commedia che l'uditorio desidera sarà differente dalle altre. Il punto focale della distinzione pare essere l'agente dell'azione drammatica, il personaggio, non inteso e isolato nella sua singolarità, bensì nel rapporto di interazione con gli altri attori. Il sistema chiuso delle caste sociali non permetteva mescolanze e ascese di status, rigidità che si rifletteva anche nei generi drammatici: gli dèi, i sovrani, e gli eroi appartenevano al mondo tragico; il popolo e gli schiavi al mondo comico. Non essendo conveniente che in una

tragedia o una commedia gli uni si mescolino con gli altri, per far sì che ciò avvenga è necessario creare un tipo di dramma ibrido, la tragicommedia.

L'*Anfitrione* resta un'incognita per commentatori e critici rinascimentali principalmente perché impiega dèi, personaggi del tragico, in un'azione drammatica comica, lo scambio degli amanti. Herrick fa notare come: «there it was, unique among Roman plays, neither a comedy nor a tragedy, combining elements of both forms, serious and ludicrous action, distinguished and humble personages»¹¹. Il dramma di Plauto riveste una posizione scomoda, che non poteva essere ignorata, ma che lo relega ai margini del discorso teorico sul dramma, dove la maggior influenza è costituita da Terenzio.

Il trattato di riferimento era quello composto da Donato, che costantemente accompagnava l'opera dell'autore latino. Uno dei passi più significativi di Donato elenca sinteticamente le caratteristiche di tragedia e commedia:

in comedy there are unimportant stations of men, small exertions and dangers, and happy outcomes of the actions. In tragedy, however, everything is the opposite: distinguished personages, great fears, and sad outcomes. Comedy is turbulent at first, peaceful in the end. In tragedy, matters are conducted in the opposite order. Moreover, in tragedy the decay of life is expressed, in comedy the commencement. Finally, comedy is made up of fictitious arguments, tragedy is often obtained from historical truth¹².

Donato vede i due generi come antitetici, come risulta evidenziato nella tabella che segue, rilevante nella misura in cui evidenzia caratteristiche che vengono citate di quando in quando nel dibattito sulla tragicommedia. I campi descritti sono riferiti a: personaggio, azione drammatica, tema, fonte.

	COMMEDIA	TRAGEDIA
1. PERSONAGGI	basso ceti sociale	alto ceti sociale
2. AZIONE	fatiche e pericoli minori	grandi pericoli
3. CONCLUSIONE	esito felice delle azioni	esito infelice delle azioni

4. MOVIMENTO	burrascoso all'inizio, sereno alla fine	sereno all'inizio, burrascoso alla fine
5. TEMA	inizio della vita	declino e fine della vita
6. ARGOMENTO	inventato	storico

Una voce che verrà spesso citata dagli avversari della tragicommedia è quella di Cicerone. Nel trattato *De optimo genere oratorum*, databile intorno alla metà del I secolo a.C., Cicerone afferma la separazione dei due generi con un perentorio «turpe comicum in tragoedia, et turpe tragicum in comoedia». Non passerà mezzo secolo, che però un'altra voce sosterrà una tesi opposta. Quinto Orazio Flacco, nell'*Arte poetica*, scritta tra il 20 e il 10 a.C., fornisce solide basi per la teoria della tragicommedia a partire dal seguente passo:

Una materia comica rifiuta
la rappresentazione in versi tragici;
così il convito di Tieste disdegna
la narrazione in versi casalinghi,
più degni delle comiche ciabatte.
Ogni soggetto conservi quel posto
che a lui è destinato e conveniente.
A volte tuttavia anche la commedia
sale di tono, e Cremete adirato
gonfia la bocca nei litigi, mentre
Telefo o Peleo soffrono spesso
nelle tragedie usando un tono basso,
quando ambedue in miseria ed in esilio
lasciano l'enfasi e parole immani,
se vogliono toccare all'uditorio
il cuore con i loro piagnistei. (vv. 88-98¹³)

Qui Orazio, sebbene non consideri conveniente che un tema comico sia espresso in uno stile tragico, ammette tuttavia la possibilità di eccezioni, come nei casi esemplificati da Cremète per la commedia, Telefo e Peleo per la tragedia. Uno dei maggiori commentatori rinascimentali del poeta latino, Iodoco Badio Ascenzio, sosteneva infatti in linea con quanto esposto da Orazio, che commedia e tragedia dovessero essere mantenute come tali, ritenendo però che i confini tra le due forme non siano inalterabili.

Altro passo rilevante per la tragicommedia è quello in cui il poeta latino discute il dramma satiresco, legato alla tragedia, ma che ammette la gioia e il sorriso, a patto che non cadano nel volgare:

[...] Il drammaturgo
 che gareggiava per un vile capro,
 presto svestì anche i satiri campestri,
 e in modo primitivo, senza danno
 per la solennità della tragedia,
 tentò lo scherzo, poiché si doveva
 con novità gradevoli sedurre
 e trattenere dopo i sacrifici
 gli spettatori alticci e scatenati.
 Ma converrà render graditi i Satiri
 beffardi e licenziosi, convertire
 il serio in gioco, in modo che se un dio
 o un eroe verrà portato in scena,
 dall'oro e dalla porpora regale
 in cui si presentava, non emigri,
 parlando bassamente, in cupe bettole,
 o per non essere pedestre, acchiappi
 nuvole e vuoto. La tragedia, indegna
 di proferire versi vaporosi
 come una dama a cui sia imposto un ballo
 nel corso di una festa, un po' a disagio
 si unirà con i Satiri protervi.
 Se componessi drammi satireschi,
 non vorrei solo nomi e verbi spogli,
 usati in senso proprio, o miei Pisoni;
 nemmeno cercherei di distanziarmi
 dalla tonalità della tragedia
 tanto che nulla distingua i discorsi
 di Davo e Pitia, che sfrontata luca
 un talento carpendolo a Simone,
 oppure di Sileno, aio e famiglia
 di un alunno divino. (vv. 219-40¹⁴)

Orazio, nell'osservazione finale sullo stile più appropriato al dramma satiresco, lo colloca fra lo stile basso della commedia e quello alto della tragedia: una via di mezzo che, come vedremo Guarini farà sua. Il dramma satiresco è però un tipo di dramma poco diffuso nel mondo classico, tanto che l'unico esemplare pervenuto fino ad oggi è il *Ciclope* di Euripide, opera che ha sollevato a più riprese la questione

della genere, come nel caso della controversia sulla tragicommedia che si sviluppa nel corso degli ultimi due decenni del Cinquecento e che ha per protagonisti Giasone De Nores e Giovanni Battista Guarini, che si confrontano portando a sostegno delle loro tesi autori classici – Aristotele incluso – che, interpretati in maniera opposta, legittimerebbero o meno l'esistenza della tragicommedia.

Prima di loro, il dibattito era iniziato proprio dal dramma satiresco, ed era stato animato da personalità del calibro di Scaligero, Robortello, Minturno, Valla, Saraceno, Camerario, e Giraldo Cinthio; la loro discussione spazia riprendendo ed approfondendo Plauto, Orazio ed Euripide, e includendo anche Platone. Nella conclusione del *Simposio* infatti, Socrate sostiene l'idea che tragedia e commedia non sono due generi contrapposti ma complementari, e che il poeta tragico può anche essere poeta comico. Nel Rinascimento il dramma satiresco è, seppur con qualche problema, in genere associato alla tragedia. Nel 1554, Giraldo Cinthio, nella *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alle scene*, ne dà un'estesa trattazione, il cui punto principale è dimostrarne l'indipendenza, in quanto il dramma satiresco non dovrebbe essere né tragedia né commedia, ma qualcosa tra i due generi. L'*Egle*, che doveva rappresentare in pratica i precetti teorici, risulta però essere molto più vicino al dramma pastorale che non a quello satiresco.

1.5. La lettura cristiana di Terenzio

Secondo quanto afferma Herrick «the Christian Terence began with the publication, in 1501 at Nuremberg, of the plays of Hroswitha [...] who lived in the tenth century»¹⁵, e prima della metà del secolo il nuovo tipo di dramma è già diffuso. Ma perché nuovo? Che cosa s'intende per Christian Terence? E perché Terenzio?

Il commediografo latino del II secolo a.C. è un punto di riferimento della cultura rinascimentale: le sue opere hanno una buona diffusione, sono corredate da un approfondito apparato critico (Diomede e Donato *in primis*), la sua espressione chiara ed elegante è modello da imitare; tutti fattori che contribuiscono a imporre il modello drammatico terenziano. Ma quale Terenzio? I drammaturghi di questo *corpus* non scrivono arte per l'arte, ma hanno un intento didattico: l'insegnamento di valori morali e religiosi a partire dalla Bibbia. Dunque da Terenzio prendono lo stile, il dialogo, mai il

profano e l'immorale: il poeta latino è addomesticato e piegato ai loro fini, è la forma del contenuto.

Con «Christian Terence» si indica un *corpus* di opere drammatiche sacre scritte per lo più in latino, ma non solo, nello stile del commediografo latino, ispirate dalla Bibbia (i cui nuclei tematici più ricorrenti sono: il figliol prodigo, Giuseppe, il sacrificio d'Isacco, la crocifissione e la resurrezione di Cristo, Susanna e gli anziani, Giuditta e Oloferne). I paesi in cui fiorisce sono quelli che seguiranno le tesi di Lutero, dunque principalmente Germania e Olanda.

La coscienza della novità è presente nei drammaturghi di questo *corpus*, i quali chiamano le loro opere «new sacred comedies (o tragedies)» in quanto si allontanano dalle prescrizioni della tradizione per creare una forma di dramma misto con caratteristiche ora del tragico ora del comico. Donato prescriveva che la tragedia avesse fonti storiche e la commedia inventate, la loro fonte è un testo che si situa a metà strada, la Bibbia; lo stile non è elevato, ma l'uso del coro è quello tipico della tragedia; l'azione drammatica impiega personaggi umili, ma frequenti sono anche personaggi di alto lignaggio come profeti o re, quando non soprannaturali come angeli, o Dio stesso; infine, le unità di tempo e luogo sono spesso disattese.

Herrick conclude la sua discussione delle opere afferenti al *corpus* del Christian Terence, evidenziandone alcune delle caratteristiche principali:

the result was a drama that was neither pure comedy nor pure tragedy, but a mixed form. The result was truly a *drama novum* [...]. More often than not these sacred dramas have a serious beginning and a happy ending [...]. Many of them have a double issue, with reward for the virtuous and severe, sometimes fatal, punishment for the wicked [...]. The result was usually tragicomic, whether or not the play was actually called tragicomedy¹⁶.

1.6. Giraldo Cinthio e la *tragedia di lieto fin*

Anche se Cinthio non è il primo italiano a scrivere una tragicommedia, titolo che spetta a Carlo e Marcello Verardi, autori del *Fernando Servato* (1493-94), ricopre tuttavia un ruolo di primo piano nel processo che porta all'affermarsi di questo tipo di dramma. La sua rilevanza è poi accresciuta dal fatto che la raccolta di novelle *Hecca-*

tommithi, pubblicata nel 1565 ma iniziata a comporre vari anni prima, era ben conosciuta fuori dall'Italia, ed in particolare in Inghilterra, dove poeti e drammaturghi, tra cui anche Sidney e Shakespeare, la impiegano come fonte dei loro intrecci; è interessante notare che i suoi drammi ad eccezione di *Didone* e *Cleopatra* sono drammatizzazioni delle novelle di *Hecatommithi*: è lui stesso il primo a teatralizzare la sua prosa. Pare difficile che solo ed unicamente la prosa abbia valicato le frontiere nazionali, è dunque possibile ipotizzare il passaggio oltremarino anche della produzione teatrale, nonché del trattato teorico intitolato *Discorso sulle commedie e sulle tragedie*.

Come vedremo per Guarini, la sua teoria drammatica nasce insieme o più verosimilmente dopo la pratica. Da evidenze interne, risulta infatti che il *Discorso*, composto nel 1543 e pubblicato undici anni dopo, ha subito quasi certamente vari ritocchi e correzioni fino al suo licenziamento per la stampa. Non ci troviamo dunque di fronte a una teoria pura, dalla quale poi discendono i drammi; è anzi più probabile il contrario, che siano stati i drammi a influenzare il pensiero teorico.

Gli autori classici i cui precetti sono più seguiti da Cinthio sono Terenzio e Seneca per la composizione drammaturgica; Aristotele, Orazio e Donato per l'aspetto teoretico. Intreccio, personaggi, sentimenti e stile sono quelli del dramma romantico; da Terenzio riprende il doppio intreccio, spesso con due coppie di amanti, a cui aggiunge la mescolanza di fatti storici con fatti leggendarî, verità con finzione in storie con numerosi duelli, imboscate, tradimenti, scambi di identità e travestimenti, tutto in un'ambientazione spesso esotica, e con una risoluzione delle vicende dettata dalla giustizia poetica che distribuiva premi ai virtuosi e punizioni ai malvagi. Una delle caratteristiche salienti di Cinthio è l'importanza conferita ai personaggi femminili, costantemente in primo piano, a cominciare dal titolo: «it is significant that every one of Cinthio's nine tragedies and tragicomedies save the *Antivalomeni* [...] take its name from a female character»¹⁷. Il romantico, l'esotico, e il culto del femminile non devono far pensare a una forte marca idealista, in quanto i drammi di Cinthio sono specchi della realtà italiana cinquecentesca, fatti e personaggi non lontani dalla realtà che circondava il drammaturgo.

Cinthio non definisce i suoi drammi tragicommedie, se non per ingraziarsi il pubblico, preferendo la dicitura di *tragedia mista* o *tragedia di lieto fin*, come risulta chiaro dal prologo dell'*Altile*:

Se in qualche parte egli (l'Autore) ha voluta
 [...] uscir dall'uso antico [...]
 Stimato egli ha che quest'età il ricerchi,
 Oltre la novità della Tragedia
 Pur testè nata. Ma veder mi pare
 Che di voi molti hanno turbato il ciglio
 Al nome sol de la Tragedia, come
 Non aveste a vedere altro che pianto.
 Ma state lieti, ch'averà fin lieto
 Quel ch'oggi qui averrà: che così triste
 Augurio non ha seco la Tragedia
 Ch'esser non possa ancor felice il fine.
 Tal'è l'*Ione* de Euripide e l'*Oreste*
Helena, *Alceste* con l'*Iphigenia*
 Ed alcune altre che tacendo io passo.
 Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome
 Avesse di Tragedia, a piacer vostro
 La potete chiamar *tragicommedia*
 (Poi ch'usa nome tal la nostra lingua)
 Dal fin ch'ella ha conforme alla commedia,
 Dopo travagli, d'allegrezza pieno (vv. 37-59)¹⁸.

Facile percepire risonanze dal prologo dell'*Anfitrione* di Plauto, con la chiamata in causa del pubblico, del suo aggrottare contrariato il ciglio, ma in particolare del suo gusto, che determina il successo del dramma – qualunque sia la sua tipologia drammatica – e al quale necessariamente il drammaturgo cerca di venire incontro, in una forma di *captatio benevolentiae* fortemente marcata in senso economico e di prestigio sociale. Per il teatro italiano, più elitario e destinato ad un pubblico di classe sociale più elevata rispetto a quello inglese, è probabile che il secondo aspetto rivestisse più rilevanza del primo. Altra notazione, questa filologica, è che al termine tragicommedia non è riconosciuta dignità di tipologia autonoma, poiché negata di maiuscola, al contrario di Tragedia.

Anche nel *Discorso*, a tragicommedia è preferito *tragedia di lieto fin*, e il primo termine infatti non è mai utilizzato da Cinthio, il quale considera l'*Anfitrione*, come anche i suoi drammi, tragedie, o commedie, e mai tragicommedie. Cinthio non riconosce un nuovo statuto a una differente tipologia drammatica, e in questa misura può dirsi conservatore, ma innovatore è sicuramente, e in maggior misura, in quanto la sua concezione di *tragedia di lieto fin* inizia a scardinare la netta cesura fra tragedia e commedia e la loro monolitica antiteticità.

1.7. Dalla *tragedia di lieto fin* alla tragicommedia pastorale

A metà del Cinquecento, in Italia Cinthio rappresenta la forza dominante, e generalmente gli si riconosce il titolo di padre della tragedia rinascimentale seneciana, che ha più successo e seguito di quella rinascimentale greca, il cui primo rappresentante è invece Trissino. Tra i seguaci di Cinthio, che non sempre si arrischiano nella *tragedia di lieto fin*, né adottano costantemente la struttura terenziana del dramma diviso esteriormente in atti e scene, e interiormente in *protasis*, *epitasis* e *catastrophe*, è possibile isolare un gruppo di drammi che trattano il medesimo tema con caratteristiche simili. Tutte *tragedie a lieto fin*, composte da svariati drammaturghi, la famiglia chiamata 'Drammi di Merope' rappresenta il miglior esempio di dramma post-cinthiano; i suoi componenti sono: il *Telefonte* (1582) di Antonio Cavallerino, il *Cresfonte* (1588) di Giovanni Battista Liviera, e la *Merope* (1589¹⁹) di Pomponio Torelli.

Sebbene non ancora tragicommedie, questi drammi post-cinthiani presentano, anche se mai contemporaneamente nello stesso dramma, le caratteristiche individuate da Cinthio che diventeranno fondamentali per la tragicommedia: intreccio non derivante da fatti storici, lieto fine, e amore romantico. Il passaggio da *tragedia di lieto fin* a tragicommedia non avviene però in modo diretto, ma tramite il dramma pastorale, che si va diffondendo in vasta parte d'Europa nella seconda metà del Cinquecento. Secondo quanto afferma Angelo Ingenieri in un saggio pubblicato nel 1598 intitolato *Della poesia rappresentativa*, la diffusione del dramma pastorale pare in più direzioni legata a ragioni economiche, in quanto in Italia per la rappresentazione di tragedie occorrono compagnie teatrali ricche e numerose, accademie generose e facoltose, teatri ampi e sfarzosi; il pastorale garantiva invece moderazione non solo nella messa in scena, ma anche nell'evitare i picchi emotivi aristotelici della tragedia.

Le novità talvolta presenti nelle tragedie cinthiane e post-cinthiane diventano la regola nel dramma pastorale, come attesta Herrick:

the new tragedy broke with the prescription demanding a historical argument; the new pastoral took for granted that the argument should be a fiction. Some of the new tragedies had happy endings; virtually all the new pastorals had happy endings. Many new tragedies introduced love

intrigues; the pastoral made romantic love intrigue a *sine qua non*. The new tragedy retained royal and noble characters; the new pastoral kept these great personages but freely added humble characters as well. Some of the new tragic poets tempered the lofty tragic style somewhat, but most of them tried to retain a Senecan elevation of sentiment and diction. The new pastoral poets retained some lofty sentiments, but consciously brought dramatic thought and diction closer to common usage. Neither Cinthio nor his followers ever permitted the ridiculous to enter their tragicomedies. Guarini and his followers, however, boasted that their tragicomedies drew upon comedy just as much as upon tragedy, and consequently laughter became just as important as tragic danger and suspense²⁰.

1.8. La tragicommedia pastorale

Sin dalle origini, la letteratura pastorale ha per lo più avuto carattere escapistico, utopico di fuga dalla realtà, e nel Rinascimento non perde questa caratteristica. I modelli introdotti da Virgilio sul mito dell'Età dell'oro e l'ambientazione delle vicende nell'Arcadia non sono abbandonati, ma trasfigurano in una rappresentazione fittizia di una società idilliaca di pastori – che non sono altro che signori e dame appartenenti all'aristocrazia – governata da divinità pagane e semi-divinità silvane, che si affida ad antichi oracoli e osserva un rigoroso codice d'onore di stampo medievale. Il dramma pastorale che si sviluppa a partire dalla letteratura pastorale non drammatica si rivolge ad un pubblico aristocratico; in Italia fiorisce rigoglioso, meno in Inghilterra.

È infatti italiano quello che è considerato il primo dramma pastorale rinascimentale, l'*Orfeo* di Poliziano, rappresentato a Mantova nel 1471; più lirico che drammatico, combinando mitologia classica con allegoria medievale, appare oggi più una sacra rappresentazione su un tema pagano che tragicommedia pastorale. Se di tragicommedia è difficile parlare a causa del finale tragico *in primis*, parlare di pastorale non è semplice dacché vi è assai poco più che una scarna presenza a livello di personaggi: quattro pastori, di cui uno con il ruolo di messaggero.

Il *Cefalo* di Niccolò da Correggio, rappresentato a Ferrara nel 1487, presenta caratteristiche della tipologia drammatica che si mantengono costanti nel secolo successivo: la fonte è un mito pagano,

porta la divisione in atti, ha pastori e satiri tra i personaggi, l'intreccio ha come tema l'amore romantico, la conclusione è a lieto fine.

Il primo dramma pastorale con ogni crisma, non ancora tragicommedia, risulta essere il *Sacrifizio* di Agostino Beccari, datato 1554; ambientato in un'immaginaria Arcadia, introduce un elemento che diventa basilare: l'intreccio basato su un complicato intrigo amoroso. I protagonisti sono tre coppie di amanti, ovviamente pastori e pastore, le cui vicende si intersecano e si complicano sempre più fino alla catastrofe conclusiva che porta con sé il lieto fine.

L'*Aminta* (1581) del Tasso è l'opera che, insieme al *Pastor fido*, si impone come modello letterario del dramma pastorale non solo in Italia ma anche in buona parte d'Europa. Con un delicato stile poetico, sono narrate le vicende di amori non corrisposti con l'impiego dell'apparato ormai divenuto di prassi: ambientazione arcadica, complicato intrigo amoroso, pastori e satiri tra i personaggi, lieto fine.

Secondo vari studiosi, tra cui Ristine ed Herrick, il *Pastor fido* è di livello inferiore all'*Aminta*, e Guarini è peggior drammaturgo di Tasso. Nonostante ciò, è il *Pastor fido* a guadagnare il primato ed a imporsi, con la sua grande diffusione a livello internazionale, come punto di riferimento, probabilmente anche a seguito del dibattito teorico sulla tragicommedia che si sviluppa tra Guarini e De Nores.

1.9. La controversia De Nores-Guarini

È l'Italia di fine Cinquecento il teatro dove va in scena il confronto teorico fra detrattori e sostenitori della tragicommedia i cui attori più illustri sono rispettivamente De Nores, professore e filosofo, e Guarini, poeta. Il confronto si accende intorno al *Pastor fido*, tragicommedia pastorale, che inizia a circolare in manoscritto vari anni prima della sua pubblicazione, e da subito ha un'ampia risonanza culturale, destinata a valicare i confini nazionali. Nel 1587 De Nores pubblica un *Discorso*²¹ principalmente incentrato sulla dipendenza della poesia nei confronti della filosofia morale e civile e del governo dello stato; senza fare riferimenti espliciti si sofferma sull'improbabile statuto della tragicommedia, mostruosa e sproporzionata composizione, mescolante due elementi contrari, taciuta da Aristotele e dalle altre maggiori autorità classiche, e non difendibile con Plauto in quanto

degno di considerazione solo per la sua proprietà nell'uso della lingua latina e nulla più. Del pastorale dice che è forma contraria ai principi della filosofia morale e civile nonché a quelli del governo della repubblica, i quali mirano al bene comune.

L'attacco al *Pastor fido* è evidente e Guarini, inventore e primo compositore della tragicommedia pastorale, risponde l'anno successivo, il 1588, con *Il Verato*²², virulento trattato in cui espone le proprie argomentazioni e ricusa quelle del suo oppositore. Guarini proclama l'indipendenza dell'arte e della poesia; sulla presunta irregolarità della forma così controbatte: che la tragicommedia, sebbene con altri nomi, era nota ai Greci e ai Latini; Euripide e Sofocle hanno scritto *tragedie di lieto fin*, e Aristotele le ha approvate; se, in *Dell'arte poetica*, questi non ha mai parlato di tragicommedia, la definizione del secondo tipo di tragedia gli va molto vicino:

seconda è la prima composizione, come alcuni la chiamano, ovvero quella che ha una doppia composizione – tipo *l'Odissea* – e termina in chiave antitetica per i migliori e per i peggiori. Sembra essere la prima per la debolezza degli spettatori, perché i poeti li assecondano, componendo a loro desiderio. Non si tratta, però, del piacere che deriva dalla tragedia, anzi è tipico della commedia: qui, infatti, coloro che sono acerrimi nemici nel racconto, per esempio Oreste ed Egisto, dopo essere divenuti amici, alla fine si allontanano, senza che nessuno venga ucciso da nessuno²³.

Inoltre, devono essere ricordati le *Ilaro-tragedie* di Rintone e *Il ciclope* di Euripide, dramma satirico che è categoria menzionata da Aristotele e descritto da Orazio, opere dei Classici che contengono tragico e comico. Infine, l'autorità di De Nores non è tale da poter contestare quella di Plauto, antica di sedici secoli, e dunque l'uso del termine tragicommedia da lui introdotto è più che legittimo. Maggior cura è rivolta a controbattere l'accusa che tale tipo di dramma sarebbe costituito da elementi separati e opposti: se così fosse, De Nores sarebbe nel giusto, ma la tragicommedia non è composta da pura tragedia e pura commedia, è invece un terzo tipo di dramma combinante solo quelle parti che possono stare insieme. Nelle parole di Ristine:

such is the tragicomedy of Guarini – the imitation of a fictitious action, mixed with all those tragic and comic parts

that can properly stand together in a single dramatic form, and in which the terror of tragedy is alleviated by reducing it only to the ranger of death, and the whole tempered with the urbanity of comedy²⁴.

Due anni dopo, nel 1590, l'acrimonia della controversia aumenta quando De Nores pubblica una *Apologia*²⁵ in cui le tesi di Guarini sono smontate e ridicolizzate. De Nores principalmente contesta la possibilità di diminuire il terrore tragico fino a che non rimanga solo il pericolo della morte, poiché a suo giudizio è paradossale che sia presente uno senza l'altro. Inoltre Plauto non ammette né il pericolo, né la morte: dunque o l'*Anfitrione* non è tragicommedia o *Il Verato* non lo intende correttamente. Altrettanto falso è che la tragicommedia sia tipo di dramma antico: chiamare *Il ciclope* tragicommedia contraddice l'autorità di Euripide, che così non l'ha chiamato; le *Hilaro-tragoediae* di Rhinthon e drammi simili devono essere rifiutate in quanto composizioni dettate dal capriccio dei propri autori. È infine chiamato in causa il *De optimo genere oratorum* di Cicerone la cui massima non dovrebbe lasciar dubbi sull'illegittimità della tragicommedia: 'turpe comicum in tragoedia, et turpe tragicum in comoedia'.

Passano tre anni, De Nores muore, ma nel 1593 Guarini replica ugualmente con *Il Verato Secondo*²⁶, nella prima parte del quale attacca il filosofo sul piano personale con tono ancor più acrimonioso. In ambito letterario, nella difesa della commistione di elementi tragici e comici cita vari esempi riscontrabili in natura: il caldo e il freddo risultano nel temperato, il rame e lo stagno nel bronzo; altrettanto succede nelle arti: in pittura due colori ne generano un terzo, in musica la diatonica si mescola con la cromatica e la cromatica con l'armonica; anche la repubblica è forma intermedia tra oligarchia e democrazia. Come in queste commistioni la risultante è differente dagli elementi componenti, così la tragicommedia è differente dai due generi che si fondono a costituirla; inoltre, essendo una composizione costantemente mista da inizio a fine, non è suscettibile della censura imposta da Orazio sulla poesia che inizia in un modo, tono, e stile per terminare con un altro; infine il *Pastor fido* non è dramma pastorale, ma una tragicommedia pastorale, ovvero tragicommedia è il carattere sostanziale e pastorale è il carattere incidentale. L'ultima parte del trattato è dedicata alla dimostrazione che la tragicommedia è un tipo di dramma riconosciuto da Aristotele per due

ragioni: la prima che, sebbene non menzionata in *Dell'Arte Poetica*, la tragicommedia rispetta gli stessi principi artistici e le stesse leggi naturali che la filosofia aristotelica ha impiegato per trattare delle altre forme poetiche; la seconda che la tragicommedia è talmente simile al secondo tipo di tragedia individuata in *Dell'Arte Poetica* che può a diritto essere chiamata aristotelica.

Così si chiude la controversia De Nores-Guarini; sei anni dopo, nel 1599, il poeta combina il materiale dei due *Verati*, purgato degli attacchi personali al filosofo, a costituire il *Compendio della poesia tragicomica*, che è pubblicato insieme al *Pastor fido* nell'edizione del 1602. L'estetica guariniana esposta nei trattati è ben sintetizzata da Ristine:

as a champion of the liberty of art, Guarini [...] never does he intimate a disregard for the rules of Aristotle or attempt to underrate their value; he revolts only against the limitations that their narrow application impose on the art of poetry. His position is that Aristotle treated of poetry that he found in his own time, and so long as poetry is constructed according to the universal laws of imitation laid down in the Poetics, to demand that it forever conform to the specific kinds described therein is folly²⁷.

La controversia sulla tragicommedia rivela il carattere meramente strumentale della cultura classica, piegata al fine di fornire sostegno alla propria tesi. I due contendenti infatti, non solo citano gli stessi autori, ma spesso anche i medesimi passi, dandone però interpretazioni differenti, quando non opposte. Questo appare anche se si confrontano le idee di Cinthio con quelle di Guarini. A partire dalle medesime autorità, teoria e pratica dei due drammaturghi differiscono profondamente. Il primo non riconosce l'autonomia della tragicommedia, non impiega il termine se non per ingraziarsi il pubblico, la conclusione della *tragedia di lieto fin* era mista, cioè felice per i personaggi buoni e tragica per i personaggi malvagi, nelle tragedie il comico – nell'azione, nei sentimenti, nella dizione – non è tollerato. Il secondo si batte per l'autonomia della tragicommedia, impiega il finale comico unico, lieto fine sia per i buoni che per i malvagi, e la mescolanza di stile comico con quello tragico è uno dei cardini della sua teoria.

L'ordine comico che Guarini dichiara di utilizzare proviene da Terenzio, ed è la struttura drammatica organizzata in *protasis*, *epitasis*

e *catastrophe*, che abbiamo visto già utilizzata nelle tipologie drammatiche che presentano caratteri che tornano, anche se parzialmente modificati, nella tragicommedia; un tratto invece innovativo è la soluzione univocamente felice del dramma, sia per i buoni che per i malvagi. Per la nuova forma drammatica Guarini rivendica autonomia e indipendenza dai generi tragico e comico in quanto la loro mescolanza produrrebbe una tipologia drammatica differente dalle sue parti costitutive, che smussa i picchi e gli eccessi sia dell'una che dell'altra, ossia non si innalza mai fino a raggiungere la compassione e il terrore della tragedia, né il riso smodato della commedia.

L'ibridazione di tipologie che secondo Guarini crea la tragicommedia non investe solo la sfera dei sentimenti e delle emozioni suscitate, ma anche il dramma nei suoi componenti, a cominciare dai personaggi. I pastori arcadici, precisa infatti Guarini, non sono di umile estrazione, ma di tutte le classi sociali, fino a quelle più elevate della nobiltà e della classe regnante; nel *Pastor fido*, Mirtillo e Amarilli sono addirittura due personaggi semidivini in quanto discendenti di dèi. I personaggi potevano dunque appartenere a una classe sociale alta o bassa, purché rispettassero le regole del *decorum*, che prescriveva coerenza, cura scrupolosa di evitare di creare un personaggio che contenesse al suo interno caratteri tragici e comici: Guarini segue il precetto classico e dunque Amarilli è sempre mossa dalla pietà, Mirtillo dalla fedeltà, Corsica dall'egoismo, e il Satiro dalla lussuria.

Mi è sembrato opportuno soffermarmi sulla controversia per varie ragioni. La prima è che i trattati guariniani sono la principale fonte di teoria per il tipo di dramma qui in oggetto di analisi. La seconda è che il *Pastor fido* esercita una fortissima influenza letteraria in vasta parte d'Europa per vari decenni tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento; detta influenza non investe solo la tragicommedia ma anche il pastorale; inoltre, è particolare nel caso dell'Inghilterra, a partire da *The Faithful Shepherdess* di Fletcher. La popolarità dell'opera guariniana è, come detto, vastissima, sia a teatro che a stampa: in Italia le rappresentazioni teatrali si fanno sempre più frequenti sia in teatri pubblici che privati, il 1602 è l'anno della ventesima ristampa, e il XVII secolo vede almeno altre quaranta edizioni; una traduzione francese è già attestata nel 1593, mentre le versioni inglesi e spagnole sono datate 1602, ma è più che legittimo supporre un'ampia circolazione del testo in lingua originale prima di tale data sia in Inghilterra che in Spagna.

1.10. La tragicommedia pastorale in Inghilterra

Elementi pastorali quali la presenza di pastori o l'ambientazione campestre o silvana sono presenti già in alcune ballate o drammi sacri, prima che il genere pastorale drammatico rinascimentale codificato da Tasso e Guarini si diffonda in Inghilterra. Prima che ciò accada le opere più significative che immettono e propagano il pastorale nel circuito culturale sono lo *Shepherd's Calendar* di Spenser e l'*Arcadia* di Sidney. In campo drammatico l'*Arraignment of Paris* (1584²⁸) di George Peele, sebbene porti nel frontespizio il termine «pastorall» è piuttosto un dramma di argomento mitologico molto più vicino al 'masque' che al 'pastorall', nonostante la presenza tra i personaggi di pastori e divinità pagane. Non si può ancora parlare di tragicommedia, tipologia drammatica che si coniuga al pastorale e si diffonde in Europa a partire dagli ultimi anni del Cinquecento con l'*Aminta* e il *Pastor fido*.

L'ascendente mitologico è ancora forte nei drammi di John Lyly, per i quali vari critici parlano di 'tragical comedies' piuttosto che di 'tragicomedies'. I drammi che hanno più punti in comune con la tragicommedia pastorale italiana, sebbene non vi sia documentazione attestante il contatto fra Lyly e Tasso o Guarini, sono *Gallathea* (c. 1584), *Love's Metamorphosis* (c. 1588-9) e *Maid's Metamorphosis*, che è oggi ritenuto non più opera di Lyly ma anonimo; per le questi drammi infatti l'ipotesi più accreditata dalla critica è quella di un'influenza cinthiana.

Di *Queen's Arcadia* e *Hymen's Triumph* di Samuel Daniel si sa invece per certo che sono consapevoli imitazioni dei due grandi modelli italiani, la cui influenza è facilmente riscontrabile nella scelta dei personaggi, dell'ambientazione, dell'intreccio, del linguaggio impiegato, e per i quali dunque il titolo di tragicommedia pastorale non è del tutto fuori luogo.

Anche John Fletcher, quando scrive *The Faithful Shepherdess* (c. 1608), consapevolmente imita Guarini, in maniera ancor più pedissequa di Daniel, a partire dalla prefazione indirizzata al lettore, che riassume in modo semplificato e sintetico le teorie guariniane sulla tragicommedia. Al riguardo sono doverose alcune osservazioni. Il dramma pastorale di Fletcher alla sua prima comparsa sulle scene non riscuote successo, al contrario di quanto accadrà anni dopo in età carolina, momento in cui l'autore aggiunge la prefazione indirizzata al lettore in occasione di una nuova edizione a stampa. In due

decenni la tragicommedia diventa la tipologia drammatica di maggior richiamo, sintomo del cambiamento nel gusto del pubblico; ma muta anche il pubblico stesso cui l'autore si rivolge, non più costituito da una massa eterogenea di *theatre-goers*, ma da un più selezionato socialmente elevato, letterato, e non per ultimo economicamente benestante, gruppo di *readers*.

Nel Prologo al lettore, Fletcher invita a non ripetere l'errore commesso da coloro che per primi assisterono al dramma, che non rispondendo al loro orizzonte di aspettativa, lo bocciarono. Dopo aver sgombrato il campo definendo che cosa non metterà in scena *The Faithful Shepherdess*, Fletcher tratteggia i caratteri del pastorale e della tragicommedia, che si trovano qui commisti, al fine di produrre una migliore comprensione del dramma da parte del nuovo pubblico di lettori. Pur nella sua sinteticità e dipendenza dal modello guariniano, è uno dei passi più significativi entro la drammaturgia rinascimentale inglese sulla tragicommedia, e merita di essere riportato per esteso:

To the reader

If you be not reasonably assured of your knowledge in this kind of poem, lay down the book, or read this, which I would wish had been the prologue. It is a pastoral tragedy, which the people seeing when it was played, having ever had a singular gift in defining, concluded to be a play of country hired shepherds in gray cloakes, with curtailed dogs in strings, sometimes laughing together, and sometimes killing one another; and, missing Whitsun-ales, cream, wassail, and morris-dances, began to be angry. In their error I would not have you fall, lest you incur their censure. Understand, therefore, a pastoral to be representation of shepherds and shepherdesses with their actions and passions, which must be such as may agree with their natures, at least not exceeding former fictions and vulgar traditions; they are not to be adorned with any art, but such improper ones as nature is said to bestow, as singing and poetry; or such as experience may teach them, as the virtues of herbs and fountains, the ordinary course of the sun, moon, and stars, and such like. But you are ever to remember shepherds to be such as all the ancient poets, and modern, of understanding, have received them: that is, the owners of flocks, and not hirelings. A tragedy is not so called in respect of mirth and killing, but in respect it wants deaths, which is enough to make it no

tragedy, yet bring some near it, which is enough to make it no comedy, which must be a representation of familiar people, with such kind of trouble as no life be questioned; so that a god is as lawful in this as in a tragedy, and mean people as in a comedy. Thus much I hope will serve to justify my poem, and make you understand it; to teach you more for nothing, I do not know that I am in conscience bound²⁹.

L'incompleto *Sad Shepherd* di Ben Jonson è innovativo in quanto l'ambientazione non è né immaginaria né esotica, ma domestica, la foresta di Sherwood, ed i personaggi tutti appartenenti al folklore locale, elementi tutti che fanno pensare a un'intenzione da parte dell'autore di creare una tragicommedia pastorale svincolata dai modelli italiani.

L'*Amyntas* di Thomas Randolph, pubblicato nel 1638, ma composto molti anni prima, è un ritorno alle strutture e ambientazioni diffuse da Tasso e Guarini, sebbene il comico trovi più ampio spazio che nel modello italiano, come spesso accade per vari drammi pastorali inglesi.

Il dramma pastorale, tragicomico o meno, influenzato o no dall'*Aminta* e dal *Pastor fido*, gode comunque di un pubblico di numero più ristretto e di classe sociale più elevata rispetto ai drammi messi in scena al Globe o in altri teatri simili. La mancata diffusione a livello popolare fa dunque sì che il genere si esaurisca velocemente, e che l'elemento tragicomico si separi dal pastorale.

1.11. L'alba della tragicommedia in Inghilterra

Vari e disparati sono i fattori che risultano in una produzione drammatica vivace e variegata nell'Inghilterra del Cinquecento: un forte dramma autoctono con profonde radici medievali che non accetta passivamente le nuove regole derivanti dall'autorità degli antichi, la lettura cristiana di Terenzio con la sua combinazione di elementi classici e medievali, la ripresa d'interesse verso la commedia e la tragedia classiche, l'influenza della letteratura italiana.

Come risulta dal paragrafo 1.3. intitolato *Tre folio*, al tempo la classificazione tipologica dei drammi individuava le tre grandi famiglie di *Tragedy*, *Comedy*, e *History*, che è quella che presenta il

primo *folio* shakespeariano del 1623. *History* è un termine che è impiegato per designare *Chronicle histories*, ma anche per qualunque altro dramma che non rientrasse nelle altre due categorie di *Tragedy* e *Comedy*. Tale uso ci è attestato da William Webbe in *Discourse of English Poetry* (1586) quando afferma che «in the third [kind, the historical] we may comprise the rest of all such matters which is indifferent between the other two»³⁰. Tale uso è poi confermato dal seguente passo di John Florio proveniente da *Second Fruits* (1591):

H.: The plays that they play in England are not right comedies.

T.: Yet they do nothing else but play every day.

H.: Yea, but they are neither right comedies nor right tragedies.

G.: How would you name them then?

H.: Representations of histories, without any decorum³¹.

La censura di Florio era stata però già espressa in modo più puntuale da Sidney in *Apologie for Poetrie*, il quale chiama esplicitamente in causa la tragicommedia nel seguente passo:

but besides these grosse absurdities, howe all their Playes bee neither right Tragedies, nor right Comedies, mingling Kinges and Clownes, not because the matter so carrieth it, but thrust in the Clowne by head and and shoulders to play a part in majesticall matters, with neither decencie nor discretion: so as neither the admiration and Commiseration, nor the right sportfulness is by their Tragicomedie obtained. I know *Apuleius* did somewhat so, but that is a thing recounted with space of time, not represented in one moment: and I knowe the Auncients have one or two examples of Tragicomedies, as *Plautus* hath *Amphitrio*. But if we marke them well, wee shall finde that they never or verie daintily matche horne Pipes and Funeralls. So falleth it out, that having indeed no right Comedie in that Comicall part of our Tragidie, wee have nothing but scurrillitie unwoorthie of anie chaste eares, or some extreame shewe of doltishnesse, indeede fit to lift up a loude laughter and nothing else: where the whole tract of a Comedie should be full of delight, as the Tragidie should bee still maintained, in a well raised admiration³².

1.12. Le prime tragedie e le commedie tragiche

Seneca è il modello principale per la tragedia per tutta Europa, Inghilterra inclusa, dove la sua influenza si mescola sia a quella proveniente dall'Italia, sia a quella del 'Christian Terence', come per *Gorboduc* (1561) la cui materia è medievale, la forma è quella libera di *history*, e l'intento fortemente didattico tanto da richiamare le forme di *morality* e *sacred drama*, una mescolanza di caratteristiche tale da far avere forti riserve ad Alfred Harbage³³ sull'attribuzione della tipologia drammatica. Un'analogha commistione di influenze seneciane e italiane è riscontrabile in *Tancred and Gismund*, dramma animato da un analogo intento morale di esaltazione della virtù e biasimo del vizio.

L'Italia e Seneca sono ancora i modelli delle tragedie che fioriscono in ambito universitario a Cambridge e Oxford, siano esse commedie tragiche o drammi in latino. Di quest'ultimo tipo è *Ulysses Redux* (1592), *new tragedy* a lieto fine di William Gager; è egli stesso a essere dubbioso sulla tipologia drammatica dell'opera composta, quando in *Ad Criticem* afferma che poteva essere tragedia, commedia, *history* o anche qualcos'altro. Una nota che ritorna con una certa frequenza è l'attenzione per le preferenze dell'uditorio e la *captatio benevolentiae* del pubblico, presente anche in *Ad Criticem* quando Gager, consapevole che la sua tragedia non rispettava le unità di spazio e di tempo e che uno dei personaggi muoveva, sconvenientemente, in una tragedia, al riso, dichiara di non aver scritto il suo dramma «for the fine goldsmith's balance of poetic art, but rather for the demanding scales of popular opinion».

È del 1564 la prima rappresentazione di *Damon and Pithias*, una 'new tragical comedy' composta da Richard Edwards, uno dei drammi per i quali Harbage è incerto sulla tipologia drammatica da attribuire; la materia è classica, il modello la commedia latina, ma la tradizione drammatica dietro di essa è il 'Christian Terence'. Varie sono infatti le caratteristiche che rendono problematica una classificazione: i personaggi sono sia di alta che di bassa estrazione, la materia non è d'invenzione ma storica, l'intreccio è tragico con risoluzione comica, ossia felice, le unità di tempo e luogo non sono osservate. Herrick così riassume le caratteristiche del dramma: «*Damon and Pithias* stemmed from comedy, but became tragicomic by incorporating the tragic elements of serious danger, high characters, elevated sentiments, and dignified speech»³⁴.

Simile al dramma di Edwards ma con caratteri più simili al *morality play* è *The New Tragical Comedy of Appius and Virginia* (1575), che se dovesse far fede il titolo sarebbe commedia tragica, mentre se dovesse far fede il prologo sarebbe tragedia, è in realtà una *history*. I personaggi storici si mescolano con personificazioni di concetti astratti; al tragico, la morte che preferisce Virginia piuttosto della disonorevole perdita della virtù fa da contrappunto il comico, le liti tra i personaggi di bassa estrazione.

Il *Cambyses* (c. 1570) di Thomas Preston è definito dai due frontespizi delle edizioni della metà del Cinquecento «tragedy mixed ful of pleasant mirth», che oltre ad essere una contraddizione in termini, riecheggia il termine di *tragedia mista* impiegato da Cinthio. Ancora una volta, la tipologia individuata dal prologo non coincide con quella dichiarata dal frontespizio, dacché il primo riporta «tragical history». Scene tragiche e comiche si alternano grazie alla mescolanza di personaggi elevati e umili.

Queste ultime tre commedie tragiche possono essere considerate drammi di transizione tra il ‘Christian Terence’ e la tragicommedia matura di Fletcher, Massinger e Shirley, poiché l’influenza principale è proprio quella dei drammaturghi che compongono secondo il modello di Terenzio, piuttosto che quello italiano da Cinthio in poi.

1.13. Whetstone, Greene, Chapman, Marston

Una forte influenza cinthiana è invece riscontrabile in *Promos and Cassandra* (1578) di George Whetstone, la cui fonte è una delle novelle in *Hecatommithi*, che Cinthio stesso drammatizza in *Epitia*, versione di cui però l’autore inglese non era forse a conoscenza. I numerosi personaggi sono di alta e bassa estrazione, e nonostante la prima parte abbia toni tragici, il disegno complessivo è comico, e l’intento moraleggiante. Nella dedica l’autore esprime le sue idee sulla drammaturgia, che sono vicine a quelle di Sidney: disapprovazione del dramma vernacolare inglese che sempre viola il *decorum*. Nella dedica Whetstone infatti sostiene che il teatro deve avere un fine edificante, e la conclusione del dramma è in linea con quest’idea dacché punisce i malvagi e premia i buoni, realizzando in tal modo appieno l’ideale di giustizia poetica, tratto caratteristico della tragicommedia. Innovativa rispetto a Cinthio ma tipicamente inglese è la presenza di una trama secondaria, tutta comica, a far da contrappunto alla trama principale, prevalentemente tragica.

Robert Greene ha composto vari drammi cui spetta un posto di rilievo tra le prime tragicommedie. Non ancora tale è *The Looking Glass for London and England* (1594), scritto in collaborazione con Thomas Lodge, una storia tratta dalla Bibbia a confine fra commedia tragica e moralità che impiega situazioni, personaggi, e linguaggio ora della tragedia ora della commedia.

Tra le tragicommedie Herrick individua *The Comical History of Alphonsus King of Argon* (1599), *History of Orlando Furioso* (1594), e *Scottish History of James the Fourth* (1598). La prima, nonostante il titolo, poco ha a che vedere con la storia o fatti realmente avvenuti; vi si narra della vita e delle imprese di Alfonso, e si conclude con il matrimonio del protagonista, che rappresenta la catastrofe comica finale. La seconda è basata sul poema ariostesco, e narra della follia di Orlando a causa dell'amore per Angelica. La pazzia del cavaliere è trattata con registro comico, e la conclusione rispetta i dettami della giustizia poetica punendo i malvagi e premiando i meritevoli.

La terza è una delle tragicommedie di maggior significato prima del 1600 e mostra come le fonti italiane possano essere riversate nel teatro inglese con profitto. La fonte infatti, ancora, è una delle novelle di Cinthio, e serve da argomento per la struttura degli intrighi d'amor romantico di e intorno a James. Le influenze principali sono quella della tragedia seneciana e della commedia terenziana, che si spartiscono personaggi e scene. La conclusione è, come di prassi, felice; la narrazione, seguendo l'ordine cronologico dei fatti, non rispetta le unità di tempo e spazio; scene e personaggi comici si alternano al serio.

Il primo dramma di George Chapman, *The Blind Beggar of Alexandria* (1598) è una commedia romantica con varie caratteristiche tragicomiche. I personaggi sono per lo più di alta estrazione, incluso il protagonista Cleante, duca nato da pastori; la morte di alcuni di essi rappresenta indubbiamente il tragico nel dramma, che come di prassi si conclude felicemente per il protagonista.

I paratesti di *The Widow's Tears* (1612) indicano la tipologia drammatica della commedia, ma questa è in realtà più vicina alla commedia tragica che alla commedia pura. Nella dedica l'autore si richiama a due drammi pastorali italiani, uno di Groto e l'altro di Guarini, ma nel dramma vero e proprio non v'è traccia di una loro influenza. La fonte è latina, un racconto di Petronio; l'intreccio è sviluppato in un'azione principale e una secondaria; la risoluzione è comica; il tono prevalentemente satirico.

Ugualmente latina è l'impronta di *Gentleman Usher* (1606), dove è messa in scena la competizione amorosa tipicamente terenziana fra gioventù e senilità. I personaggi principali sono nobili, ma i loro servitori forniscono varietà a livello di classi sociali rappresentate, e sono gli attori delle scene comiche; il dramma si conclude sulla soglia del matrimonio fra i protagonisti, situazione che anche Shakespeare adotta in più di un'occasione. Come osserva Eugene M. Waith³⁵ *Gentleman Usher* non presenta la fusione dell'elemento romanzesco con quello satirico, e manca nella costruzione di un intreccio complesso, elementi entrambi caratteristici della tragicommedia matura degli anni successivi.

L'accento satirico è la nota più diffusa e profonda in Marston, trovandosi coniugato alla commedia, alla tragedia, e alla tragicommedia. La prima parte di *Antonio and Mellida* (1602) dipana un intreccio d'amore romantico che si conclude felicemente con la riunione degli innamorati e l'approvazione delle famiglie; la seconda parte, intitolata *Antonio's Revenge*, è priva degli accenti comici presenti nella prima parte. In essa infatti è riscontrabile un'evidente influenza del *Tieste* seneciano, che accorda la vendetta ad Antonio al prezzo della morte di Mellida, negando al dramma una conclusione felice.

The Dutch Courtesan (1605) possiede un notevole potenziale tragicomico, è commedia simile ai drammi che trattano il tema del figliol prodigo del 'Christian Terence', con un marcato intento morale che esalta la virtù e biasima la dissolutezza. La minaccia tragica è accennata, non si realizza appieno, ed il finale è lieto.

L'iscrizione del 1604 nello Stationer's Register definisce *The Malcontent* «tragicomedia». Il tono satirico inizialmente accoppiato alla commedia passa dopo i primi due atti ad innestarsi sulla tragedia; con movimento analogo lo stile si fa elevato, dalla prosa passa al *blank verse* e i monologhi si fanno più frequenti. A livello di trama va ricordato uno schema che più volte ricorre: l'ingiusta accusa di adulterio a carico di una donna d'alto rango, creduta inizialmente vera, che porta sull'orlo della tragedia, salvo poi scoprire la verità, salvare la donna dalla pena e condannare l'orditore di trame – non con la morte, ma con la frusta o il bando, più adatti al finale tragicomico.

Due sono i drammi più vicini alla tragicommedia matura del Seicento, sebbene mostrino ancora una forte influenza da parte delle commedie tragiche, *Old Fortunatus* (1600) e *The Witch of Edmonton* (1658) di Thomas Dekker. Il primo è problematicamente definito da Herrick «a comical tragedy with distinct elements of

the morality and with a few echoes of the pastoral»³⁶. I personaggi nobili e servitori provengono da tragedia e commedia, i personaggi astratti dai *morality plays* e dal 'Christian Terence', il coro di satiri dal pastorale, la conclusione è tipicamente tragica. Il secondo è frutto della collaborazione di più drammaturghi, e contiene al suo interno elementi tragici, comici, e pastorali; l'intreccio si conclude con una catastrofe tragica.

Un altro dramma frutto di collaborazione è *The Weakest Goeth to the Wall* (1600), una *history* dagli elementi tragici e comici. L'intreccio è tanto intricato quanto quello delle tragicommedie mature; le vicende amorose dei protagonisti sembrano volgere al peggio quando nel quinto atto sono rivelati i nobili nati del principe, sì da garantire il lieto fine. Come il dramma precedente, anche *Match Me in London* (1631) ha un intreccio complesso, mescolanza di personaggi alti e bassi, e risoluzione felice.

1.14. Shakespeare

Il primo *folio* del 1623 non riconosce la tragicommedia come tipologia drammatica autonoma, ripartendo i drammi shakespeariani nelle tre note categorie. Data la flessibilità e la vaghezza della terminologia classificatoria del tempo, è oltremodo lecito aspettarsi dei *plays* che pur non essendo tragicommedie, presentino caratteristiche di tale tipologia drammatica. Così è infatti, ed elementi di questo tipo si trovano disseminati anche in drammi che la critica preferisce classificare in altro modo quali *The Two Gentlemen of Verona*, *Much Ado About Nothing*, *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *Twelfth Night*.

Due drammi che nel *folio* fanno parte delle commedie hanno suscitato perplessità nella critica, ponendosi in una terra di confine tra commedia e tragicommedia. In *All's Well that Ends Well* l'apparentemente impossibile compito che Bertram assegna a Helena si richiama alle sentenze oracolari del pastorale; *Measure for Measure* si avvicina alla *tragedia di lieto fin*, pur avendo marcati accenti comici nei personaggi protagonisti dell'intreccio secondario, che è ben integrato nell'azione principale. Ultima delle commedie del *folio*, *Winter's Tale*, presenta un marcato carattere pastorale, cui si aggiungono altri elementi caratteristici della tragicommedia quali l'ingiusta accusa di adulterio (qui alla regina), l'oracolo, l'amore romantico, e il lieto fine.

Anche *Cymbeline*, tragedia per il *folio*, è molto vicino alla tragedia cinthiana; sicuramente l'intreccio complesso è elemento tragicomico, ma non è il solo dacché incontriamo anche scene pastorali, un oracolo, scoperte sorprendenti, giustizia poetica, lieto fine.

Gli ultimi drammi shakespeareiani, per i quali la critica preferisce il termine di *romances* piuttosto che quello di tragicommedie, appartengono agli stessi anni delle prime tragicommedie di Beaumont e Fletcher, con i quali la tipologia drammatica guadagna la preminenza sui palchi fino alla chiusura dei teatri nel 1642.

2

Analisi tipologica

2.1. Presentazione dell'analisi

La parte del saggio che segue è un'indagine filologica basata su *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration* di W. W. Greg³⁷, integrata da *Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays, Extant or Lost* di A. Harbage³⁸, e *An Index of Characters in Early Modern English Drama Printed Plays, 1500-1660* di T. L. Berger, W. C. Bradford e S. L. Sondgaard³⁹. L'oggetto di studio sono tutti i drammi per i quali esiste una prima iscrizione registrata autonoma presso lo Stationer's Register, o una prima edizione a stampa autonoma, entro i limiti cronologici 1512-1616; di questi drammi ho preso in considerazione i dati fino al 1642. Per 'autonoma' intendo scrittura registrata o edizione a stampa non facente riferimento o parte di edizioni che contengano al loro interno più *plays* come *in folio*, raccolte o *collections*. I confini temporali della ricerca sono inevitabilmente soggettivi e arbitrari: il limite cronologico inferiore è costituito dalla data del primo dramma riportato da Greg, *1 Fulgens and Lucrece*, ovvero 1512-16?; il 1616 è l'anno della morte di Shakespeare e della pubblicazione del primo *in folio* di Jonson; il limite cronologico superiore coincide con la chiusura dei teatri.

L'indagine filologica descrive le tipologie della categoria del genere letterario drammatico, così come appaiono dai suoi elementi paratestuali di *entry* a livello di Stationer's Register e di frontespizio a livello di edizione a stampa. Le due categorie in questione, proprio grazie alle loro differenze, si integrano vicendevolmente a comporre un quadro compiuto, seppur limitato, intorno alle tipologie dram-

matiche all'interno della cultura rinascimentale inglese. Il metodo di lavoro si articola come segue: senza l'uso di strumenti di ricerca elettronici, ho passato in rassegna ogni dramma riportato nella *Bibliography* di Greg ed entro le limitazioni cronologiche prefissate, ho trascritto ogni occorrenza autonoma appartenente allo Stationer's Register, ed ogni occorrenza di edizione a stampa autonoma. Ho poi separato le *entry* nelle due categorie omogenee di SR (Stationer's Register), e P (*Print Edition*); contestualmente ho annotato la presenza o meno di riferimenti alla tipologia drammatica. La datazione è quella riportata da Greg, e, dove assente, quella da lui proposta; al fine di avere un riscontro cronologico più preciso gli ho affiancato la datazione di Harbage; in campo tipologico ho operato in modo analogo, inserendo prima la definizione tipologica riportata da Greg affiancata da quella proposta da Harbage.

Le tabelle complete riportanti tutta la catalogazione sono in Appendice, e sono strutturate come segue. La prima colonna riporta il numero del dramma attribuito da Greg, la seconda colonna la datazione di Greg, la terza colonna la datazione di Harbage, la quarta colonna il nome del dramma così come stabilito da Greg, la quinta colonna la tipologia drammatica riportata da Greg, la sesta e ultima colonna la tipologia drammatica attribuita da Harbage. Per quanto riguarda la seconda colonna, SR indica che la datazione appartiene allo Stationer's Register, P che appartiene a un'edizione a stampa *Print Edition*, G che è quella proposta dallo studioso, N.D. che ci troviamo di fronte a un caso di *No Date*, eventuali parentesi, punti interrogativi, e 'a' (*about*) sono di Greg. Nella quinta colonna SR e P indicano che la tipologia drammatica proviene rispettivamente dallo Stationer's Register o da un'edizione a stampa; nel trascrivere la tipologia drammatica ho scelto di mantenere lo i vari *spelling* rinascimentali; infine, l'asterisco accanto alla tipologia drammatica indica che questa è indicata già nel titolo del dramma e che dunque quindi non verrà conteggiata.

La discussione dei dati che emergono è affrontata prima per SR, poi per P, infine le due categorie sono messe a confronto. Prima di passare all'analisi di questi dati, una nota sulla simbologia usata:

x(p): dove x sta per il numero, e p sta per *play*; ad esempio 10(p) indica dieci drammi (*plays*)

x(r): dove x sta per il numero, e r sta per *record*; ad esempio 10(r) indica dieci occorrenze (*records*).

Per quanto riguarda il conteggio dei dati raccolti, ho adottato alcuni criteri selettivi. Non ho conteggiato i drammi che riportano

la tipologia drammatica nel titolo (es.: *The Spanish Tragedy*); non ho conteggiato i drammi che riportano la tipologia drammatica che definisco *Simple history*, ovvero quelli che Greg riporta come *History* in quanto il termine è spesso impiegato non nel senso restrittivo di *Chronicle history*, ma in quello generico di *Tale, Story*; ho invece conteggiato i drammi che in Greg riportano la tipologia drammatica che definisco *Compound history*, ovvero quelli classificati come *Chronicle history, Tragical history*, ecc., in quanto la corrispondenza con la rispettiva tipologia è immediata e univoca.

2.2. I dati dello Stationer's Register

Del totale di 350 drammi passati in rassegna, ne ho scartati 19 in base al criterio di autonomia sopra descritto, prendendone dunque in esame 331. Questi 331 non rappresentano ancora un gruppo con caratteristiche uniformi: per renderlo tale, gli ho applicato il criterio di omogeneità, ovvero ho scartato tutte le *entry* relative a edizioni a stampa autonome, che vanno a costituire un gruppo di 90 drammi. Ai 331 restanti ne sottraggo 90, ottenendo in tal modo un gruppo di 241, che d'ora in poi chiamo 241(p)SR. I drammi che ho escluso sono riportati in Appendice: la Lista 1 è costituita dai 19 eliminati in base al criterio di autonomia; la Lista 2 è costituita dai 90 scartati in base al criterio di omogeneità per SR. Entro i limiti cronologici prefissati, 241(p)SR generano 448 occorrenze – che d'ora in poi chiamo 448(r)SR; il rapporto tra numero di occorrenze e drammi, ovvero tra (r)SR e (p)SR, è di 1,85:1; dunque per ogni dramma di SR ci sono 1,85 *entry* nello Stationer's Register.

Come per il conteggio dei drammi, ho proceduto al raffinamento del campione SR per sottrazioni successive. 448(r)SR è costituito da 288 *record* che non registrano occorrenze di tipologia drammatica, dunque ho eliminato questi 288; dei 160 *record* restanti che registrano occorrenze di tipologia drammatica 54 sono ripetizioni, dunque ho eliminato questi 54; dei 106 *record* restanti per 49 non c'è accordo tra la tipologia riportata da Greg e quella attribuita da Harbage, dunque ho eliminato questi 49. I 57 *record* restanti, per i quali vi è corrispondenza tipologica tra quella riportata da Greg e quella attribuita da Harbage, li chiamo Gruppo SR Accordo Alfa; questo gruppo contiene 7 drammi che hanno un'indicazione tipologica doppia (3 da Greg, 4 da Harbage), per cui, applicando un criterio

restrittivo al massimo grado, ne rimangono 50, che ho chiamato Gruppo SR Accordo Beta, caratterizzato dall'accordo tipologico e dall'univocità della tipologia drammatica; il risultato è che esiste una corrispondenza tipologica per soli 50 *record* su 448, pari all'11,1%.

La doppia indicazione tipologica entro una medesima *entry* è una delle varie anomalie riscontrate. All'interno del gruppo dei 57, i 3 che riporta Greg sono i seguenti:

#24, *The Three Laws*, per il quale SR1562 riporta «comyde or interlude»;

#56, *Cambyzes*, per il quale SR1569 riporta «enterlude» e «tragedy full of pleasaunt myrth»;

#203, *The Malcontent*, per il quale SR1604 riporta «enterlude» e «tragicomedia».

Al fine di avere una lista completa di drammi con doppia indicazione tipologica è necessario aggiungervi anche i 5 seguenti, per i quali non vi è accordo con la tipologia di Harbage; il totale arriva quindi ad ammontare a 8:

#43, *The Cruel Debtor*, per il quale SR1566 riporta «ballet» e «interlude»;

#73, 1 *Promus and Cassandra*, per il quale SR1578 riporta «historie» e «comicall discourse[s]»;

#74, 2 *Promus and Cassandra*, per il quale SR1578 riporta «historie» e «comicall discourse[s]»;

#126, *Richard the Third (i)*, per il quale SR1594 riporta «enterlude» e «tragedie»;

#149, *James the Fourth*, per il quale SR1594 riporta «story» e «comedie».

Procedo in modo analogo per catalogare i drammi ai quali Harbage attribuisce una doppia indicazione tipologica. All'interno del gruppo dei 57, i 4 che individua lo studioso sono i seguenti:

#82, *Sappho and Phao*, cui è attribuita la tipologia «classical legend» e tra parentesi è aggiunta «comedy»;

#99, *Endymion*, cui è attribuita la tipologia «classical legend» e tra parentesi è aggiunta «comedy»;

#105, *Galatea*, cui è attribuita la tipologia «classical legend» e tra parentesi è aggiunta «comedy»;

#128, *Dido*, cui è attribuita la tipologia «classical legend» e tra parentesi è aggiunta «tragedy».

A differenza di Greg, non vi sono altri drammi con una doppia indicazione tipologica.

Vi sono però dei drammi per i quali l'indicazione tipologica non è fissa ma variabile, ossia differenti *entry* di SR riportano diverse tipologie drammatiche. Sono i 4 seguenti:

#141, *Richard the Second*, per il quale SR1597 riporta «tragedye», ma SR1603 «enterlude»;

#142, *Richard the Third (ii)*, per il quale SR1597 riporta «tragedie», ma SR1603 «enterlude»;

#145, *1 Henry the Fourth*, per il quale SR1598 riporta «historye», ma SR1603 «enterlude»;

#213, *King Leir*, per il quale SR1594 riporta «chronicle historye», ma SR1605 «tragecall historie».

Altri drammi hanno un'indicazione tipologica atipica, come

#28, *Troas*, per il quale SR1559 riporta «treates»;

oppure contraddittoria, come

#56, *Cambyses*, per il quale SR1569 riporta «tragedy full of pleasaunt mirth».

Vi sono 2 drammi per i quali Harbage ha dei dubbi sulla tipologia drammatica, e vi appone un punto interrogativo accanto alla sua attribuzione. Si tratta di:

#39, *Ferrex and Porrex*, definita come «tragedy(?)»;

#58, *Damon and Pithias*, definita come «tragicomedy(?)».

Le tipologie drammatiche individuate da tutte le occorrenze SR ammontano a 22⁴⁰, con caratteristiche individuali marcate. L'unica famiglia di entità significativa⁴¹ è quella tragica, costituita da 5 elementi: *Tragedy*, *Lamentable history*, *Roman history*, *Tragical history*, *Tragical life and death*.

2.3. I dati delle *Print Edition*

Il conteggio dei dati per le edizioni a stampa segue gli stessi principi e la stessa metodologia impiegata per le occorrenze dello Stationer's Register. Dal totale di 350 drammi, ne ho scartati 19 in base al criterio di autonomia sopra descritto, prendendone dunque in esame 331. Questi 331 drammi non rappresentano ancora un gruppo con caratteristiche uniformi: per renderlo tale, gli ho applicato il criterio di omogeneità, ovvero ho scartato tutte le *entry* dello Stationer's Register riferite a drammi autonomi, che vanno a costituire un gruppo di 6. Ai 331 drammi ne ho sottratti 6, ottenendo in tal modo un gruppo di 325(p), che d'ora in poi chiamo 325(p)P. I drammi esclusi

sono riportati in Appendice: la Lista 1 è costituita dai 19 eliminati in base al criterio di autonomia; la Lista 3 è costituita dai 6 scartati in base al criterio di omogeneità. Entro i limiti cronologici prefissati, 325(p)p generano 634 occorrenze – che d'ora in poi chiamo 634(r)P; il rapporto tra numero di occorrenze e drammi, ovvero tra (r)P e (p)P, è di 1,95:1; dunque per ogni dramma di P ci sono 1,95 edizioni a stampa autonome.

Come per (p), ho proceduto al raffinamento del campione per sottrazioni successive. 634(r)P è costituito da 249 *record* di drammi autonomi che nel frontespizio non registrano occorrenze di tipologia drammatica, dunque ho eliminato questi 249; dei 385 *record* di drammi restanti che registrano occorrenze di tipologia drammatica 222 sono ripetizioni, dunque ho eliminato questi 222; dei 163 *record* di drammi restanti per 54 non c'è accordo tra la tipologia riportata da Greg e quella attribuita da Harbage, dunque ho eliminato questi 54. I 109 *record* restanti, per i quali vi è corrispondenza tipologica tra quella riportata da Greg e quella attribuita da Harbage, li chiamo Gruppo P Accordo Alfa; questo gruppo contiene 6 drammi che hanno un'indicazione tipologica doppia (3 da Greg, 3 da Harbage), per cui, applicando un criterio restrittivo al massimo grado ne rimangono 103, che chiamo Gruppo P Accordo Beta, caratterizzato dall'accordo tipologico e dall'univocità della tipologia drammatica; il risultato è che esiste allora una corrispondenza tipologica per 103 *record* su 634, pari al 16,2%.

La doppia indicazione tipologica entro una medesima *entry* è una delle varie anomalie riscontrate. All'interno del gruppo dei 103, i 3 che riporta Greg sono i seguenti:

#51, *Jacob and Esau*, per il quale P1568 riporta «comédie or enterlude»;

#227, *The Queen's Arcadia*, per il quale P1606 riporta «pastorall trage-comédie»;

#325, *Hymen's Triumph*, per il quale P1615 riporta «pastorall tragicomédie».

Al fine di avere una lista completa di drammi con doppia indicazione tipologica è necessario aggiungervi anche i 7 seguenti, per i quali non vi è accordo con la tipologia di Harbage, il totale arriva quindi ad ammontare a 10:

#22, *The Chief Promises of God*, per il quale due frontespizi riportano «tragedy or enterlude»;

#23, *The Temptation of Christ*, per il quale il frontespizio riporta «comedy or enterlude»;

#24, *The Three Laws*, per il quale il frontespizio di P1562 riporta «comedy or enterlude»;

#57, *Enough is as Good as a Feast*, per il quale il frontespizio riporta «comedy» ed «enterlude»;

#73, 1 *Promus and Cassandra*, per il quale il frontespizio di P1578 riporta «historie» e «commical discourse[s]»;

#74, 2 *Promus and Cassandra*, per il quale il frontespizio di P1578 riporta «historie» e «commical discourse[s]»;

#149, *James the Fourth*, per il quale il frontespizio di P1598 riporta «historie» e «commedie».

Procedo in modo analogo per catalogare i drammi ai quali Harbage attribuisce una doppia indicazione tipologica. All'interno del gruppo dei 109, i 3 che individua lo studioso sono i seguenti:

#83, *The Arraignement of Paris*, cui è attribuita la tipologia «classical legend» e tra parentesi è aggiunta «pastoral»;

#84, *Campaspe*, cui è attribuita la tipologia «classical legend» e tra parentesi è aggiunta «comedy»;

#128, *Dido*, cui è attribuita la tipologia «classical legend» e tra parentesi è aggiunta «tragedy».

Al fine di avere una lista completa di drammi con doppia indicazione tipologica è necessario aggiungervi anche i già menzionati per SR #82, #99, e #105; il totale arriva quindi ad ammontare a 6.

Vi sono però dei drammi per i quali l'indicazione tipologica non è fissa ma variabile, ossia differenti *entry* di P riportano diverse tipologie drammatiche. Sono i seguenti:

#24, *The Three Laws*, per il quale un frontespizio riporta «comedy», ma un altro «comedy or enterlude»;

#120, *The Taming of the Shrew*, per il quale i frontespizi di P1594, P1596, e P1607 riportano «historie», ma quello di P1631 riporta «comedie».

#197, *Hamlet*, per il quale i primi due frontespizi riportano «tragicall historie», ma i tre successivi «tragedy».

Altri drammi hanno un'indicazione tipologica atipica, come:

#32, *Robin Hood*, per il quale due frontespizi riportano rispettivamente «geste» e «iest»

oppure contraddittoria, come:

#56, *Cambyses*, per il quale due frontespizi riportano «tragedy mixed ful of pleasant mirth».

Non vi sono altri drammi, oltre a quelli precedentemente indicati (#39 e #58), per i quali Harbage abbia dei dubbi sulla tipologia drammatica da attribuir loro.

Le tipologie drammatiche individuate da tutte le occorrenze P ammontano a 25⁴², con caratteristiche individuali marcate. L'unica famiglia di entità significativa⁴³ è quella comica, costituita da 4 elementi: *Comedy*, *Comical discourse*, *Comical satire*, *Historical comedy*.

Ritornando ad Harbage, per i 331(p) che ho preso in considerazione, lo studioso li cataloga in ben 61⁴⁴ tipologie drammatiche, una proliferazione che quasi triplica quelle riportate da Greg. Varie sono le famiglie di entità significativa⁴⁵ individuabili:

1. *Interlude*, *Romantic interlude*, *Moral interlude*, *Didactic interlude*, *Comic interlude*, *Anti-Catholic moral interlude*, *Biblical interlude*, *Moral-Biblical interlude*
2. *Moral*, *Anti-Catholic moral*, *Classical moral*, *Heroical moral*, *Satirical moral*, *Mythological moral*, *Biblical moral*, *Political religious moral*, *Academic moral*
3. *Comedy*, *Classical legend (comedy)*, *Romantic comedy*, *Domestic comedy*, *Satirical comedy*
4. *Tragedy*, *Senecan tragedy*, *Realistic tragedy*, *Classical legend (tragedy)*

Oltre alle categorie indisputabili di Commedia e Tragedia, le altre due individuate dallo studioso forniscono ben articolate sotto-tipologie per drammi appartenenti per lo più alla prima metà del Cinquecento; una breve scorsa agli ultimi cento drammi nella tabella che riporta la lista generale dei *plays* infatti rivela che non vi è nemmeno un dramma appartenente alla famiglia degli *Interludes* o dei *Morals*. La classificazione di Harbage offre dunque precisi strumenti di catalogazione per la produzione drammatica di inizio XVI secolo, che però a inizio XVII secolo sono inutili: degli ultimi cento drammi la maggioranza è infatti etichettata con i generici *Comedy* e *Tragedy*, senza indicazione alcuna di possibili sotto-tipologie.

Nella pagina seguente riporto gli specchi riassuntivi riguardo a tipologie variabili, doppie, e alle altre anomalie che ho riscontrato.

2.4. Specchio riassuntivo delle eccezioni

Liste SR

Drammi con indicazione tipologica doppia

Greg	Harbage
Gruppo SR Accordo Alfa:	Gruppo SR Accordo Alfa:
#24, <i>The Three Laws</i>	#82, <i>Sappho and Phao</i>
#56, <i>Cambyses</i>	#99, <i>Endymion</i>
#203, <i>The Malcontent</i>	#105, <i>Galathea</i>
	#128, <i>Dido</i>
Restanti:	Restanti:
#43, <i>The Cruel Debtor</i>	-
#73, 1 <i>Promus and Cassandra</i>	
#74, 2 <i>Promus and Cassandra</i>	
#126, <i>Richard the Third (i)</i>	
#149, <i>James the Fourth</i>	

Drammi con indicazione tipologica variabile

Greg	Harbage
#141, <i>Richard the Second</i>	-
#142, <i>Richard the Third (ii)</i>	
#145, 1 <i>Henry the Fourth</i>	
#213, <i>King Lear</i>	

Drammi con indicazione tipologica atipica

Greg	Harbage
#28, <i>Troas</i>	-

Drammi con indicazione tipologica contraddittoria

Greg	Harbage
#56, <i>Cambyses</i>	-

Drammi con indicazione tipologica dubbia

Greg	Harbage
-	#39, <i>Ferrex and Porrex</i>
	#58, <i>Damon and Pitbias</i>

Tipologie drammatiche individuate

In accordo con P	16
Non in accordo con P	6
Totale	22

Liste P

Drammi con indicazione tipologica doppia

Greg	Harbage
Gruppo P Accordo Alfa:	Gruppo P Accordo Alfa:
#51, <i>Jacob and Esau</i>	#83, <i>The Arraignment of Paris</i>
#227, <i>The Queen's Arcadia</i>	#84, <i>Campaspe</i>
#325, <i>Hymen's Triumph</i>	#128, <i>Dido</i>
Restanti:	Restanti:
#22, <i>The Chief Promises of God</i>	#82, <i>Sappho and Phao</i>
#23, <i>The Temptation of Christ</i>	#99, <i>Endymion</i>
#24, <i>The Three Laws</i>	#105, <i>Galathea</i>
#57, <i>Enough is as Good as a Feast</i>	
#73, 1 <i>Promus and Cassandra</i>	
#74, 2 <i>Promus and Cassandra</i>	
#149, <i>James the Fourth</i>	

Drammi con indicazione tipologica variabile

Greg	Harbage
#24, <i>The Three Laws</i>	-
#120, <i>The Taming of the Shrew</i>	
#197, <i>Hamlet</i>	

Drammi con indicazione tipologica atipica

Greg	Harbage
#32, <i>Robin Hood</i>	-

Drammi con indicazione tipologica contraddittoria

Greg	Harbage
#56, <i>Cambyzes</i>	-

Drammi con indicazione tipologica dubbia

Greg	Harbage
-	-

Tipologie drammatiche individuate

In accordo con P	16
Non in accordo con P	9
Totale	25

2.5. Il confronto dei dati

Un dato macroscopico immediatamente evidente è la sensibile differenza tra i drammi conteggiati per P e quelli per SR: dai 331 iniziali solo 6 vanno eliminati per ottenere i 325P, ovvero l'1,8%; dai 331 iniziali ben 90 vanno invece eliminati per ottenere i 241 di SR, ovvero il 27,2%. Dunque, solo una parte molto ristretta di drammi di cui oggi si ha traccia non vennero al tempo pubblicati, mentre quasi uno su tre è privo di registrazione presso lo Stationer's Register. Un motivo è probabilmente economico: il teatro inglese rinascimentale non è un'attività che riguarda solo il campo artistico, ma investe anche, e fortemente, quello economico – per rendersene conto basta osservare le vite degli attori, dei drammaturghi, degli impresari. L'edizione a stampa, non pirata, di un dramma che aveva riscosso un buon seguito, poteva costituire un buon affare sia per lo stampatore che per la compagnia cedente i diritti. Il primo ricavava utili dalle vendite a quel pubblico colto e abbiente che da *audience* diveniva *reading public*; mentre la compagnia ricavava ulteriori utili dalla cessione dei diritti per un dramma che aveva avuto successo ma che non era più una novità di richiamo a causa dell'alto tasso di nuovi drammi messi in scena ogni stagione. Il deposito presso lo Stationer's Register aveva appunto il rischio di far pervenire, per vie traverse, copie del dramma depositato a stampatori pirati che non sostenevano i costi di registrazione ma solo quelli di stampa, e che talvolta riuscivano a giungere sul mercato con un'edizione non autorizzata prima degli aventi diritto.

Dal confronto fra le liste tipologiche SR e P, costituite rispettivamente da 22 e 25 elementi, emerge invece quanto segue. 16 tipologie sono presenti in entrambe le liste, e dunque SR ne ha 6 che non si riscontrano in P, e P ne ha 9 che non si riscontrano in SR; la somma delle tipologie comuni a SR e P, più quelle uniche per SR e P dà un totale di 31, che sebbene poco più della metà di quelle individuate da Harbage, è già un gruppo nutrito. Al cui interno sono presenti tipologie che ricorrono una sola volta, o in modo assolutamente sporadico, come ad esempio: *Treates, Jest, Mask and barriers*.

La proliferazione tipologica declamata in modo inconsapevolmente pedante da Polonio in *Amleto* II, ii, 392-6:

The best actors in the world, either for tragedy, comedy,
history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral,

tragic-historical, tragic-comical-historical-pastoral, scene indivisible, or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ, and the liberty, these are the only men⁴⁶.

sembra non essersi arrestata nel corso del tempo, anzi in tre secoli gli stessi drammi che Greg riporta essere classificati con 31 etichette, sono da Harbage ricatalogati in una griglia tipologica che ne individua 61.

La situazione relativa all'indicazione tipologica variabile, presente già nelle categorie SR e P, non sorprende che si ampli, quando i dati dello Stationer's Register e delle edizioni a stampa sono messi a confronto dramma per dramma. Vi sono 30 *plays* che presentano due diverse etichette, in alcuni casi molto vicine, in altri meno, oppure affatto. I 30 drammi sono estesamente riportati in Lista 7 seguendo l'ordine cronologico di Greg, e li ho quindi suddivisi in 5 famiglie, che hanno le seguenti diciture e caratteristiche:

SYN: famiglia sinonimi: 2 *entry* differenti, ognuna con 1 tipologia; ogni tipologia è praticamente sinonimo dell'altra, e fra le due c'è corrispondenza biunivoca (es: #197, *Hamlet: Tragedy* e *Tragic history*);

INC: famiglia inclusione: 2 *entry* differenti, ognuna con 1 tipologia; 1 tipologia ha carattere generale e racchiude al suo interno l'altra tipologia a carattere più specifico (es: #70, *The Tide Tarrieth no Man: Interlude* e *Comedy*);

INC2: famiglia inclusione di secondo tipo: come INC, ma una delle due *entry* ha al suo interno 2 tipologie e non 1 (es: #24, *The Three Laws: Comedy or Interlude* e *Comedy*);

SEP: famiglia separati: 2 *entry* differenti, ognuna con 1 tipologia; ogni tipologia è a sé stante (es: #213, *King Leir: Tragic history* e *Chronicle history*);

OPP: famiglia opposti: 2 *entry* differenti, ognuna con 1 tipologia; ogni tipologia è a sé stante e contrapposta all'altra (es: #94, *Tamburlaine: Comical discourse* e *Tragic discourse*).

2.6. Le tipologie drammatiche e la tragicommedia

A partire dai dati fin qui presentati appare evidente che le categorie drammatiche si trovano in una situazione di fluidità, sia in

una visione sincronica che diacronica. I dati derivanti da Greg, ad eccezione della datazione, sono dello studioso solo ed unicamente nel caso non vi sia documentazione esplicita al riguardo, poiché sono una trascrizione di quanto appare dai documenti originali del tempo, siano essi scritte dello Stationer's Register o edizioni a stampa; i dati di Harbage sono invece un'elaborazione personale dello studioso, successivamente rivista da Schoenbaum: la datazione ma soprattutto la tipologia drammatica conferita a ciascun dramma è qui frutto di riflessione critica personale, lì di ricerca filologica. L'instabilità della tipologia drammatica già ampiamente presente in epoca rinascimentale, come ho sottolineato a partire dallo studio di Greg, nel corso del tempo non si risolve, anzi si complica, si moltiplica divenendo ancor più incerta.

Dei 331 drammi presi in considerazione, solo per 2 Harbage ritiene di dover segnalare una riserva sull'attribuzione della tipologia aggiungendo accanto a questa un punto interrogativo tra parentesi; sono: #39, *Ferrex and Porrex*, meglio conosciuto come *Gorboduc*, classificato come Tragedy; e #58, *Damon and Pitbias*, classificato come Tragicomedy. Anche Greg presenta dei casi singolari: #56, *Cambyses*, per il quale SR riporta «tragedy full of pleasaunt myrth» e P addirittura «tragedy mixed ful of pleasant mirth»; e #94/#95, *Tamburlaine* (prima e seconda parte), per il quale SR riporta la tipologia «commicall discourses», mentre P ha «tragicall discourses». A parte quest'ultimo, gli altri sono tutti in modo più o meno forte collegati alla tragicommedia, che è già tipologia di per se problematica. Di qui la necessità di indagare più approfonditamente una categoria dai contorni incerti, che si trova entro un insieme forse ancor più sfuggente. A partire dall'evidenza filologica e critica fornita da Greg e Harbage, questo studio si pone come prima riflessione filologica sull'alba della tragicommedia inglese, introdotta da un excursus che ne individua le sue ascendenze classiche e il dibattito teorico che nel Rinascimento vi si sviluppa intorno.

Note

¹ M. T. Herrick, *Tragicomedy*, University of Illinois Press, Urbana 1955 (1962 edition), p. 62.

² F. H. Ristine, *English Tragicomedy*, Russell & Russell, New York 1910 (1963 reprint), pp. 8-9.

³ Clarendon Press, Oxford 1907 (1955 reprint), p. 54.

⁴S. Orgel, *Imagining Shakespeare*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and New York 2003, p. 21.

⁵J. Loewenstein, *Guarini and the Presence of Genre*, in N. Klein Maguire (ed.), *Renaissance Tragicomedy*, AMS Press, New York 1987, p. 34.

⁶W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, in D. Bevington (ed.), *The Arden Shakespeare*, 3rd edition, Thomson Learning, London 1998 (2004 reprint), p. 402.

⁷J. Fletcher, W. Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, in L. Potter (ed.), *The Arden Shakespeare*, 3rd edition, Thomson Learning, London 1997 (2002 reprint), p. 337.

⁸*The Mad Lover, The Loyall Subject, The Laws of Candy, The Island Princess, The Humorous Lientenant, The Honest Man's Fortune, The Queen of Corinth, Women Pleas'd, A Wife for a Month, The Fair Maid of the Inn.*

⁹Dramma di datazione incerta, ipotizzabile tra la fine del III e l'inizio del II sec. a.C.

¹⁰Tito Maccio Plauto, *Anfitrione*, in id., *Le commedie*, a cura di G. Augello, UTET, Torino 1969-72, 3 voll., p. 65.

¹¹M. T. Herrick, *Tragicomedy*, cit., p. 1.

¹²Ivi, p. 2.

¹³Orazio Flacco, *Arte poetica*, in id., *Le opere*, a cura di P. Fedeli, C. Carena, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1997, p. 929

¹⁴Ivi, p. 939.

¹⁵M. T. Herrick, *Tragicomedy*, cit., p. 17.

¹⁶Ivi, p. 62.

¹⁷Ivi, p. 65.

¹⁸B. Weinberg (a cura di), *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, 4 voll., Laterza, Roma 1970-74, vol. 1, p. 490.

¹⁹Date di pubblicazione.

²⁰M. T. Herrick, *Tragicomedy*, cit., p. 124.

²¹G. De Nores, *Discorso di Jason Denores intorno a que' principi cause, ed accrescimenti che La Commedia, La Tragedia, ed Il Poema Eroico ricevono dalla filosofia morale e civile, e da Governatori delle Repubbliche*, Padova 1587.

²²G. B. Guarini, *Il Verrato ovvero Difesa Di quanto ha scritto Messer Jason Denores. Contra le tragicommedie, e le pastorali, in un suo Discorso Di Poesia*, Ferrara 1588.

²³A cura di C. Gavallotti, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1974, p. 45.

²⁴F. H. Ristine, *English Tragicomedy*, cit., p. 37.

²⁵G. De Nores, *Apologia contro l'Autor del Verato, di Giasone de Nores, di quanto ha egli detto in un suo discorso delle Tragicommedie et delle pastorali*, Padova 1590.

²⁶G. B. Guarini, *Il Verato Secondo ovvero replica Dell'Attezzato accademico Ferrarese in difesa del Pastor Fido, contra la seconda scrittura di Messer Jason de Nores intitolata Apologia*, Firenze 1593.

²⁷F. H. Ristine, *English Tragicomedy*, cit., p. 40.

²⁸Per questo come per i drammi successivi, la data si riferisce alla prima edizione a stampa; composizione e rappresentazione potevano aver avuto luogo anche svariati anni prima.

²⁹ J. Fletcher, *The Faithful Shepberdess*, in *Beaumont and Fletcher*, Unwin, London, Scribner's Sons, New York, p. 321.

³⁰ G. Smith, *Elizabethan Critical Essays*, pp. 1249-250.

³¹ J. Florio, *Florios Second Frites*, Thomas Woodcock, London 1591, p. 23.

³² Ivi, p. 54.

³³ In *Annals of English Drama*.

³⁴ M. T. Herrick, *Tragicomedy*, cit., p. 227.

³⁵ E. M. Waith, *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*, Yale University Press, New Haven 1952, p. 80.

³⁶ M. T. Herrick, *Tragicomedy*, cit., p. 245.

³⁷ W. W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, The Bibliographical Society, London 1939-59, 4 vols.

³⁸ A. Harbage, *Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays, Extant or Lost*, Methuen, London 1964.

³⁹ T. L. Berger, W. C. Bradford, S. L. Sondegard, *An Index of Characters in Early Modern English Drama Printed Plays, 1500-1660*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

⁴⁰ Per un elenco completo vedi Lista 4 in Appendice.

⁴¹ Con 4 o più elementi.

⁴² Per un elenco completo vedere Lista 5 in Appendice.

⁴³ Cfr. nota 39.

⁴⁴ Per un elenco completo vedere Lista 6 in Appendice.

⁴⁵ Cfr. nota 39.

⁴⁶ W. Shakespeare, *Hamlet*, in H. Jenkins (ed.), *The Arden Shakespeare*, 2nd edition, Methuen, London and New York 1982.

Appendici

Lista 1

I 19 drammi non autonomi, ovvero presenti solo in *collections* e *in folio*

1. #60, *Supposes*
2. #61, *Jocasta*
3. #62, *The Masque for Lord Montacute*
4. #90, *The Entertainment at Kenilworth*
5. #152, *The Entertainment at Wanstead*
6. #209, *Croesus*
7. #260, *The Alexandrean Tragedy*
8. #261, *Julius Caesar*
9. #339, *The Entertainment at Highgate*
10. #340, *The Entertainments at Theobalds, 1606*
11. #341, *The Entertainments at Theobalds, 1607*
12. #342, *Prince Henry's Barriers*
13. #343, *Oberon the Faery Prince*
14. #344, *Love Freed from Ignorance and Folly*
15. #345, *Love Restored*
16. #346, *The Challenge at Tilt at a Marriage*
17. #347, *The Irish Masque*
18. #348, *Mercury Vindicated from the Alchemists*
19. #349, *The Golden Age Restored*

Lista 2

I 90 drammi privi di *record* in SR

1. #1, 1 *Fulgens and Lucrece*
2. #2, 2 *Fulgens and Lucrece*
3. #4, *The Summoning of Every Man*
4. #5, *The World and the Child*
5. #6, *The Nature of the Four Elements*
6. #7, *Temperance*
7. #8, 1 *Gentleness and Nobility*
8. #9, 2 *Gentleness and Nobility*
9. #10, *Calisto and Melebea*
10. #11, *Magnificence*
11. #12, *Andria*
12. #13, *Johan Johan, Tib, and Sir Johan*
13. #14, *The Pardoner and the Friar*
14. #17, 1 *Nature*
15. #18, 2 *Nature*

16. #19, *The Prodigal Son*
17. #22, *The Chief Promises of God*
18. #23, *The Temptation of Christ*
19. #25, *Somebody and Others*
20. #26, *Johan the Evangelist*
21. #29, *Thyestes*
22. #34, *Hercules Furens*
23. #37, *Thersites*
24. #48, *The Interlude of Vice*
25. #49, *The Trial of Treasure*
26. #57, *Enough is as Good as a Feast*
27. #59, *New Custom*
28. #64, *The Interludi of Minds*
29. #66, *The Entertainment in the City of Bristow*
30. #68, *The Glass of Government*
31. #71, *Abraham's Sacrifice*
32. #78, *The Conflict of Conscience*
33. #83, *The Arraignment of Paris*
34. #85, *The Three Ladies of London*
35. #87, *The Pageant bifore Woolstone Dixie*
36. #88, *The Entertainment at Woodstock*
37. #89, *The Misfortunes of Arthur*
38. #92, *Love and Fortune*
39. #96, *The Pageant for John Allot*
40. #100, *Desscensus Astreae*
41. #101, *1 King John*
42. #102, *2 King John*
43. #103, *The Entertainment at Cowdray*
44. #104, *Tancred and Gismund*
45. #111, *The Entertainments at Bisham, Sudeley, and Rycote*
46. #113, *Fair Em*
47. #127, *The Battle of Alcazar*
48. #130, *1 Selimus*
49. #131, *The Wars of Cyrus*
50. #133, *The Massacre at Paris*
51. #156, *Alphosus King of Aragon*
52. #157, *Clyomon and Clamydes*
53. #159, *An Humorous Day's Mirth*
54. #161, *The Two Angry Women of Abingdon*
55. #174, *Look About You*
56. #182, *Two Lamentable Tragedies*

57. #190, *The Contention between Liberality and Prodigality*
 58. #191, *How a Man May Choose a Good Wife from a Bad*
 59. #193, *The Satire of the Three Estates (i)*
 60. #194, *The Satire of the Three Estates (ii)*
 61. #196, *Darius*
 62. #199, *Philotus*
 63. #206, *The Wit of a Woman*
 64. #207, *The Vision of the Twelve Goddesses*
 65. #218, *The Triumphs of the Reunited Britannia*
 66. #219, *All Fools*
 67. #221,1 *Jeronimo*
 68. #222, *The London Prodigal*
 69. #235, *The Isle of Gulls*
 70. #236, *Monsieur D'Olive*
 71. #237, *Hymenaei*
 72. #256, *Sir Thomas Wyatt*
 73. #258, *A Woman Killed With Kindness*
 74. #282, *Camp-Bell*
 75. #283, *Every Woman in her Humor*
 76. #285, *The Two Maids of Moreclacke*
 77. #289, *London's Love to Prince Henry*
 78. #291, *Tethy's Festival*
 79. #295, *Chrusothriambos*
 80. #297, *May Day*
 81. #305, *If it be not Good the Devil is in it*
 82. #313, *The Brazen Age*
 83. #314, *Cynthia's Revenge*
 84. #316, *The Knight of the Burning Pestle*
 85. #318, *The Entertainment at Cawsome*
 86. #319, *The Lord's Masque*
 87. #322, *Himatia Poleos*
 88. #324, *The Masque at the Earl of Somerset's
Marriage*
 89. #332, *Metropolis Coronata*
 90. #338, *Ciuitatis Amor*

Lista 3

I 6 drammi privi di *record* in P

1. #79, *Thebais*
 2. #80, *Hippolitus*
 3. #81, *Hercules Oetaeus*

4. #132, *Cleopatra*
5. #223, *Philotas*
6. #271, *The Masque at Lord Haddington's Marriage*

Lista 4

Le 22 tipologie drammatiche individuate da tutte le occorrenze SR, elencate in ordine di apparizione

1. Ballet
2. Comedy
3. Interlude
4. Treates
5. Lamentable history
6. Merry play
7. Tragedy
8. History
9. Tragical comedy
10. Comical discourse
11. Entertainment
12. Roman history
13. Tragicomedy
14. Story
15. Comical satire
16. Pageant
17. Tragical History
18. Chronicle History
19. Mask
20. Tragical life and death
21. Pastoral
22. Dialogue

Lista 5

Le 25 tipologie drammatiche individuate da tutte le occorrenze P, elencate in ordine di apparizione

1. Interlude
2. Moral play
3. Comedy
4. Merry play
5. Tragedy
6. Jest
7. Tragical comedy
8. Comical discourse

9. Entertainment
10. Pastoral
11. Pageant
12. Tragical discourse
13. Chronicle
14. History
15. Tragicomedy
16. Comical history
17. Comical satire
18. Chronicle history
19. Satire
20. Tragical history
21. Mask
22. Pastoral tragicomedy
23. Mask and barriers
24. Historical comedy
25. Dialogue

Lista 6

Le 61 tipologie drammatiche individuate da Harbage, elencate in ordine di apparizione

1. Romantic interlude
2. Moral interlude
3. Morality
4. Didactic interlude
5. Dialogue
6. Comedy
7. Comic interlude
8. Disputation
9. Interlude
10. Anti-catholic mystery
11. Anti-Catholic moral
12. Anti-Catholic moral interlude
13. Tragedy
14. May game play
15. Biblical interlude
16. Protestant moral
17. Moral-Biblical interlude
18. Tragicomedy
19. Classical moral
20. Royal reception

21. Moral allegory
22. Heroical moral
23. Moral
24. Satirical moral
25. Entertainment
26. Mask
27. Classical legend (comedy)
28. Classical legend (pastoral)
29. Civic pageant
30. Royal entertainment
31. Mythological moral
32. Heroical romance
33. Pastoral
34. Anti-Catholic history
35. Senecan tragedy
36. Realistic tragedy
37. History
38. Romantic comedy
39. Biblical moral
40. Classical history
41. Foreign history
42. Classical legend (tragedy)
43. Pseudo-history
44. Romance
45. Tragicomedy
46. Biblical history
47. Domestic comedy
48. Political religious moral
49. Coronation entertainment
50. Legendary history
51. Satirical comedy
52. Mask and barriers
53. Wedding mask
54. Academic moral
55. Allegorical history
56. Topical play
57. Domestic drama
58. St George's day show
59. Classical legend
60. Burlesque romance
61. Comic dialogue

Lista 7
Le 130 occorrenze dei 30 drammi con indicazione tipologica variabile riportati da Greg

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre	family
24	G: a1547-48	1538	<i>The Three Laws</i>	P: comedy	anti-catholic moral	inc2
24	SR: 1562	1538	<i>The Three Laws</i>	SR: comedy or interlude	anti-catholic moral	inc2
24	P: 1562	1538	<i>The Three Laws</i>	P: comedy or interlude	anti-catholic moral	inc2
28	SR: 1559	1559	<i>Troas</i>	SR: treatise	tragedy	sep
28	P: 1559	1559	<i>Troas</i>	P: tragedy	tragedy	sep
36	SR: 1563	1563	<i>Oedipus</i>	SR: lamentable history	tragedy	syn
36	P: 1563	1563	<i>Oedipus</i>	P: tragedy	tragedy	syn
51	SR: 1557	1554	<i>Jacob and Esau</i>	SR: interlude	biblical interlude	inc2
51	P: 1568	1554	<i>Jacob and Esau</i>	P: comedy or interlude	biblical interlude	inc2
53	SR: 1569	1559	<i>The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art</i>	SR: ballet	protestant moral	inc
53	N.D.	1559	<i>The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art</i>	P: commedie	protestant moral	inc
58	SR: 1567	1600	<i>Damon and Pythias</i>	SR: tragicomedy	tragicomedy (?)	sep
58	P: 1571	1600	<i>Damon and Pythias</i>	P: commedie	tragicomedy (?)	sep
58	P: 1582	1600	<i>Damon and Pythias</i>	P: commedie	tragicomedy (?)	sep
65	SR: 1567	1564	<i>Appius and Virginia</i>	SR: tragedy	classical moral	sep
65	P: 1575	1564	<i>Appius and Virginia</i>	P: tragical commedie	classical moral	sep
70	SR: 1576	1576	<i>The Tide Tarrisheth no Man</i>	SR: interlude	moral	inc
70	P: 1576	1576	<i>The Tide Tarrisheth no Man</i>	P: comedy	moral	inc
72	SR: 1577	1577	<i>All for Money</i>	SR: interlude	satirical moral	inc
72	P: 1578	1577	<i>All for Money</i>	P: commedie	satirical moral	inc
76-5	SR: 1563	1569	<i>The Most Virtuous and Godly Susanna</i>	SR: ballet	moral interlude	inc
76-5	SR: 1569	1569	<i>The Most Virtuous and Godly Susanna</i>	-	moral interlude	inc
76-5	P: 1578	1569	<i>The Most Virtuous and Godly Susanna</i>	P: comedy	moral interlude	inc
93	SR: 1590	1588	<i>The Three Lords of London</i>	SR: commedie	moral	inc
93	P: 1590	1588	<i>The Three Lords of London</i>	P: morall	moral	inc
94	SR: 1590	1587	<i>1 Tamburlaine</i>	SR: commicall discourses	heroical romance	opp
94	P: 1590	1587	<i>1 Tamburlaine</i>	P: tragicall discourses	heroical romance	opp

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre	family
94	P: 1593	1587	1 <i>Tamburlaine</i>	P: tragical discourses	heroidal romance	opp
94	P: 1597	1587	1 <i>Tamburlaine</i>	-	heroidal romance	opp
94	P: 1606	1587	1 <i>Tamburlaine</i>	-	heroidal romance	opp
95	SR: 1590	1588	2 <i>Tamburlaine</i>	SR: commical discourses	heroidal romance	opp
95	P: 1590	1588	2 <i>Tamburlaine</i>	P: tragical discourses	heroidal romance	opp
95	P: 1593	1588	2 <i>Tamburlaine</i>	-	heroidal romance	opp
95	P: 1597	1588	2 <i>Tamburlaine</i>	-	heroidal romance	opp
95	P: 1605	1588	2 <i>Tamburlaine</i>	-	heroidal romance	opp
96	SR: 1593	1591	<i>Edward the First</i>	SR: interlude	history	inc
112	P: 1593	1591	<i>Edward the First</i>	P: chronicle	history	inc
112	SR: 1599	1591	<i>Edward the First</i>	-	history	inc
112	P: 1599	1591	<i>Edward the First</i>	P: chronicle	history	inc
112	SR: 1600	1591	<i>Edward the First</i>	SR: interlude	history	inc
117	SR: 1594	1594	<i>Titus Andronicus</i>	SR: roman historye	tragedy	syn
117	P: 1594	1594	<i>Titus Andronicus</i>	P: tragedie	tragedy	syn
117	P: 1600	1594	<i>Titus Andronicus</i>	P: tragedie	tragedy	syn
117	SR: 1602	1594	<i>Titus Andronicus</i>	-	tragedy	syn
117	P: 1611	1594	<i>Titus Andronicus</i>	P: tragedie	tragedy	syn
117	SR: 1626	1594	<i>Titus Andronicus</i>	-	tragedy	syn
117	SR: 1630	1594	<i>Titus Andronicus</i>	-	tragedy	syn
120	SR: 1594	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	SR: historie	comedy	inc
120	P: 1596	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	P: hiforie	comedy	inc
120	SR: 1607	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	P: hiforie	comedy	inc
120	P: 1607	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	-	comedy	inc
120	SR: 1607	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	P: historie	comedy	inc
120	P: 1631	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	-	comedy	inc
126	SR: 1594	1591	<i>Richard the Third (I)</i>	P: comedie	comedy	inc
126	P: 1594	1591	<i>Richard the Third (I)</i>	SR: interlude/tragedie	history	inc2
137	SR: 1595	1590	<i>The Old Wives Tale</i>	P: tragedie	history	inc2
137	P: 1595	1590	<i>The Old Wives Tale</i>	SR: interlude	romance	inc
137	SR: 1595	1590	<i>The Old Wives Tale</i>	P: comedie	romance	inc
139	SR: 1595	1594	<i>A Knack to Know a Honest Man</i>	SR: historie	tragicomedie	inc
139	P: 1596	1594	<i>A Knack to Know a Honest Man</i>	P: comedie	tragicomedie	inc
141	SR: 1597	1595	<i>Richard the Second</i>	SR: tragedie	history	inc
141	P: 1597	1595	<i>Richard the Second</i>	P: tragedie	history	inc

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre	family
141	P: 1598	1595	<i>Richard the Second</i>	P: tragedy	history	inc
141	P: 1598	1595	<i>Richard the Second</i>	P: tragedy	history	inc
141	SR: 1603	1595	<i>Richard the Second</i>	SR: entlude	history	inc
141	P: 1608	1595	<i>Richard the Second</i>	P: tragedy	history	inc
141	P: 1615	1595	<i>Richard the Second</i>	P: tragedy	history	inc
141	P: 1634	1595	<i>Richard the Second</i>	-	history	inc
142	SR: 1597	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	SR: tragedie	history	inc
142	P: 1597	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedy	history	inc
142	P: 1598	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedy	history	inc
142	P: 1602	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedy	history	inc
142	SR: 1603	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	SR: entlude	history	inc
142	P: 1605	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history	inc
142	P: 1612	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history	inc
142	P: 1622	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history	inc
142	P: 1629	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history	inc
142	P: 1634	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history	inc
145	SR: 1598	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	SR: historie	history	inc
145	(N.D.)	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history	inc
145	P: 1598	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history	inc
145	P: 1599	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history	inc
145	SR: 1603	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	SR: entlude	history	inc
145	P: 1604	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history	inc
145	P: 1608	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history	inc
145	P: 1613	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history	inc
145	P: 1622	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history	inc
145	P: 1632	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history	inc
145	P: 1639	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history	inc
158	SR: 1595	1590	<i>George a Green</i>	SR: entlude	romantic comedy	inc
158	P: 1599	1590	<i>George a Green</i>	P: comedie	romantic comedy	inc
158	SR: 1609	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy	inc
158	SR: 1618	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy	inc
158	SR: 1626	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy	inc
158	SR: 1639	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy	inc
165	P: 1600	1599	<i>Henry the Fifth</i>	P: chronicle history	history	inc
165	SR: 1600	1599	<i>Henry the Fifth</i>	SR: hystorie	history	inc

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre	family
165	P: 1602	1599	<i>Henry the Fifth</i>	P: chronicle history	history	inc
165	N.D.	1599	<i>Henry the Fifth</i>	P: chronicle history	history	inc
165	SR: 1626	1599	<i>Henry the Fifth</i>	SR: -	history	inc
165	SR: 1630	1599	<i>Henry the Fifth</i>	-	history	inc
197	SR: 1602	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragicall historie	tragedy	syn
197	P: 1603	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragicall historie	tragedy	syn
197	P: 1604-15	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy	syn
197	SR: 1607	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragedy	tragedy	syn
197	P: 1611	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragedy	tragedy	syn
197	N.D.	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragedy	tragedy	syn
197	P: 1637	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragedy	tragedy	syn
197	SR: 1642	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy	syn
197	SR: 1642	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy	syn
212	SR: 1605	1604	<i>When You See me You Know me</i>	SR: enterlude	history	inc
212	P: 1605	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle history	history	inc
212	P: 1613	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle history	history	inc
212	P: 1621	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle history	history	inc
212	P: 1632	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle history	history	inc
212	SR: 1639	1604	<i>When You See me You Know me</i>	SR: interlude	history	inc
213	SR: 1594	1590	<i>King Leir</i>	SR: chronicle historie	legendary history	sep
213	SR: 1605	1590	<i>King Leir</i>	SR: tragicall historie	legendary history	sep
213	P: 1605	1590	<i>King Leir</i>	P: chronicle history	legendary history	sep
213	SR: 1624	1590	<i>King Leir</i>	-	legendary history	sep
213	SR: 1640	1590	<i>King Leir</i>	-	legendary history	sep
240	SR: 1607	1607	<i>Claudius Tiberius Nero</i>	SR: tragicall life and death	tragedy	syn
240	P: 1607	1607	<i>Claudius Tiberius Nero</i>	P: tragédie	tragedy	syn
265	SR: 1607	1605	<i>King Lear</i>	SR: historye	tragedy	inc
265	P: 1608	1605	<i>King Lear</i>	P: chronicle historie	tragedy	inc
265	N.D.	1605	<i>King Lear</i>	P: chronicle history	tragedy	inc
265	SR: 1639	1605	<i>King Lear</i>	SR: history	tragedy	inc
265	SR: 1640	1605	<i>King Lear</i>	-	tragedy	inc
325	SR: 1615	1614	<i>Hymen's Triumph</i>	SR: pastorall[s]	pastoral	inc
325	P: 1615	1614	<i>Hymen's Triumph</i>	P: paittoral tragicomædie	pastoral	inc

Legenda

SYN: famiglia sinonimi: 2 entry differenti, ognuna con 1 tipologia; ogni tipologia è praticamente sinonimo dell'altra, e fra le due c'è corrispondenza biunivoca (es: #197, Hamlet: Tragedy e Tragical history)

INC: famiglia inclusione: 2 entry differenti, ognuna con 1 tipologia; 1 tipologia ha carattere generale e racchiude al suo interno l'altra tipologia a carattere più specifico (es: #70, The Tide Tarrieth no Man: Interlude e Comedy)

INC2: famiglia inclusione di secondo tipo: come INC, ma una delle due entry ha al suo interno 2 tipologie e non 1 (es: #24, The Three Laws: Comedy or Interlude e Comedy)

SEP: famiglia separati: 2 entry differenti, ognuna con 1 tipologia; ogni tipologia è a sé stante (es: #213, King Leir: Tragical history e Chronicle history)

OPP: famiglia opposti: 2 entry differenti, ognuna con 1 tipologia; ogni tipologia è a sé stante e contrapposta all'altra (es: #94, 1 Tamburlaine: Comical discourse e Tragical discourse)

Lista SR+P

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
1	G: 1512-167	1497	1 Fulgens and Lucrece	P: interlude	romantic interlude
2	G: 1512-167	1497	2 Fulgens and Lucrece	P: interlude	romantic interlude
3	G: ?1515-16	1513	Hycke Scorne	-	moral interlude
3	G: ?1515-16	1513	Hycke Scorne	-	moral interlude
3	G: ?1515-16	1513	Hycke Scorne	P: entlude	moral interlude
3	SR: 1562	1513	Hycke Scorne	-	moral interlude
4	G: 1510-?19	1495	The Summoning of Every Man	-	morality
4	G: 1510-?19	1495	The Summoning of Every Man	-	morality
4	G: 1510-?19	1495	The Summoning of Every Man	P: moral play	morality
4	G: 1510-?19	1495	The Summoning of Every Man	P: moral play	morality
4	G: 1510-?19	1495	The Summoning of Every Man	P: interlude	moral interlude
5	P: 1522	1508	The World and the Child	P: interlude	didactic interlude
6	G: a1526-27	1517	The Nature of the Four Elements	-	moral interlude
7	G: ?a1528	1535	Temperance	-	moral interlude
8	G: ?1529	1527	1 Gentleness and Nobility	-	dialogue
9	G: ?1529	1527	2 Gentleness and Nobility	-	dialogue
10	G: ?1530	1527	Callisto and Melebea	P: comodye	romantic interlude
11	G: ?1530	1515	Magnificence	P: interlude	moral interlude
12	G: a1530	1520	Andria	P: comodye	comedy
13	P: 1533	1520	Johan, Johan, Tib, and Sir Johan	P: mery play	comic interlude
14	P: 1533	1519	The Pardoner and the Friar	P: mery play	comic interlude
15	P: 1533	1528	The Play of the Weather	P: entlude	comic interlude
15	(N.D.)	1528	The Play of the Weather	P: entlude	comic interlude
15	N.D.	1528	The Play of the Weather	P: entlude	comic interlude
15	N.D.	1528	The Play of the Weather	P: entlude	comic interlude
15	SR: 1562	1528	The Play of the Weather	P: entlude	comic interlude
16	P: 1534	1533	The Play of Love	P: entlude	disputation
16	N.D.	1533	The Play of Love	-	disputation
16	SR: 1563	1533	The Play of Love	SR: ballet	disputation
16	SR: 1562	1533	The Play of Love	-	disputation
17	G: ?1530-34	1495	1 Nature	P: interlude	moral interlude
18	G: ?1530-34	1495	2 Nature	P: interlude	moral interlude

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
19	G: ?1530-34	1530	<i>The Prodigal Son</i>	-	interlude
20	G: 1530?-35	1520	<i>Youth</i>	P: theaterlude	moral interlude
20	SR: 1557	1520	<i>Youth</i>	-	moral interlude
20	N.D.	1520	<i>Youth</i>	P: theaterlude	moral interlude
20	N.D.	1520	<i>Youth</i>	-	moral interlude
20	SR: 1582	1520	<i>The Four P's</i>	P: enterlude	comic interlude
21	G: ?a1544	1520	<i>The Four P's</i>	P: enterlude	comic interlude
21	N.D.	1520	<i>The Four P's</i>	P: enterlude	comic interlude
21	P: 1569	1520	<i>The Four P's</i>	-	comic interlude
21	SR: 1582	1520	<i>The Four P's</i>	-	comic interlude
22	G: a1547-48	1538	<i>The Chief Promises of God</i>	P: tragedy or enterlude	anti-catholic mystery
22	P: 1577	1538	<i>The Chief Promises of God</i>	P: tragedie or enterlude	anti-catholic mystery
23	G: a1547-48	1538	<i>The Temptation of Christ</i>	P: comedy or enterlude	anti-catholic mystery
24	G: a1547-48	1538	<i>The Three Laws</i>	P: comedy or enterlude	anti-catholic moral
24	SR: 1562	1538	<i>The Three Laws</i>	SR: comedy or enterlude	anti-catholic moral
24	P: 1562	1538	<i>The Three Laws</i>	P: comedy or enterlude	anti-catholic moral
25	G: a1547-50	1550	<i>Somebody and Others</i>	-	anti-catholic moral
26	G: ?a1550	1520	<i>Johan the Evangelist</i>	P: enterlude	anti-catholic moral interlude
27	SR: 1557	1538	<i>Wealth and Health</i>	-	moral interlude
27	N.D.	1538	<i>Wealth and Health</i>	-	moral interlude
28	SR: 1559	1559	<i>Troas</i>	P: enterlude	moral interlude
28	P: 1559	1559	<i>Troas</i>	SR: treats	tragedy
28	P: 1559	1559	<i>Troas</i>	P: tragedie	tragedy
28	N.D.	1559	<i>Troas</i>	P: tragedie	tragedy
29	P: 1560	1560	<i>Thyestes</i>	P: tragedie	tragedy
30	SR: 1560	1547	<i>Impatient Poverty</i>	-	moral interlude
30	P: 1560	1547	<i>Impatient Poverty</i>	P: enterlude	moral interlude
30	N.D.	1547	<i>Impatient Poverty</i>	-	moral interlude
30	SR: 1582	1547	<i>Impatient Poverty</i>	-	moral interlude
31	SR: 1560	1550	<i>Nice Wanton</i>	-	anti-catholic moral interlude

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
31	P: 1560	1550	<i>Nice Wanton</i>	P: interlude	anti-catholic moral interlude
31	N.D.	1550	<i>Nice Wanton</i>	P: interlude	anti-catholic moral interlude
32	SR: 1560	1560	<i>Robin Hood</i>	-	may game play
32	N.D.	1560	<i>Robin Hood</i>	P: geste	may game play
32	N.D.	1560	<i>Robin Hood</i>	P: jest	may game play
33	SR: 1561	1527	<i>Godly Queen Hester</i>	-	biblical interlude
33	P: 1561	1527	<i>Godly Queen Hester</i>	P: interlude	biblical interlude
34	P: 1561	1561	<i>Heracles Furens</i>	P: tragedia, tragedie	tragedy
35	SR: 1562	1555	<i>Jack Juggler</i>	SR: interlude	comedy
35	N.D.	1555	<i>Jack Juggler</i>	P: entered	comedy
35	N.D.	1555	<i>Jack Juggler</i>	P: entered	comedy
35	N.D.	1555	<i>Jack Juggler</i>	P: interlude	comedy
36	SR: 1563	1563	<i>Oedipus</i>	SR: lamentable history	tragedy
36	P: 1563	1563	<i>Oedipus</i>	P: tragedy	tragedy
37	G: 1561-63	1537	<i>Thersites</i>	P: interlude	interlude
38	SR: 1565	1537	<i>Albion Knight</i>	SR: merry playe	moral interlude
38	(N.D.)	1537	<i>Albion Knight</i>	-	moral interlude
39	SR: 1565	1562	<i>Ferrex and Porrex</i>	SR: tragédie	tragedy (?)
39	P: 1565	1562	<i>Ferrex and Porrex</i>	P: tragedie	tragedy (?)
39	N.D.	1562	<i>Ferrex and Porrex</i>	P: tragedie	tragedy (?)
39	P: 1590	1562	<i>Ferrex and Porrex</i>	P: tragedie	tragedy (?)
40	SR: 1565	1565	<i>Darius</i>	-	protestant moral
40	P: 1565	1565	<i>Darius</i>	P: interlude	protestant moral
40	P: 1577	1565	<i>Darius</i>	P: interlude	protestant moral
41	SR: 1560	1550	<i>Lusty Juvenus</i>	-	anti-catholic moral interlude
41	N.D.	1550	<i>Lusty Juvenus</i>	P: interlude	anti-catholic moral interlude
41	N.D.	1550	<i>Lusty Juvenus</i>	P: interlude	anti-catholic moral interlude
41	N.D.	1550	<i>Lusty Juvenus</i>	P: interlude	anti-catholic moral interlude
42	SR: 1566	1599	<i>Agamemnon</i>	SR: tragie	tragedy
42	P: 1566	1599	<i>Agamemnon</i>	P: tragedie	tragedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
43	SR: 1566	1565	<i>The Cruel Debtor</i>		interlude
43	(N.D.)	1565	<i>The Cruel Debtor</i>	SR: ballet; interlude	interlude
44	SR: 1566	1566	<i>Medea</i>	-	tragedy
44	P: 1566	1566	<i>Medea</i>	SR: tragedy	tragedy
45	SR: 1566	1566	<i>Ocavia</i>	SR: tragedy	tragedy
45	N.D.	1566	<i>Ocavia</i>	P: tragedy	tragedy
46	SR: 1566	1552	<i>Ralph Roister Doister</i>	-	comedy
46	(N.D.)	1552	<i>Ralph Roister Doister</i>	-	comedy
47	SR: 1566	1558	<i>The Repentance of Mary Magdalene</i>	SR: interlude	moral-biblical interlude
47	P: 1566-7	1558	<i>The Repentance of Mary Magdalene</i>	P: interlude	moral-biblical interlude
48	P: 1567	1567	<i>The Interlude of Vice</i>	P: interlude*	moral interlude
49	P: 1567	1567	<i>The Trial of Treasure</i>	P: interlude	moral interlude
50	SR: 1568	1568	<i>Like Will to Like</i>	-	moral interlude
50	P: 1568	1568	<i>Like Will to Like</i>	P: interlude	moral interlude
50	N.D.	1568	<i>Like Will to Like</i>	-	moral interlude
50	P: 1567	1568	<i>Like Will to Like</i>	P: interlude	moral interlude
50	SR: 1640	1568	<i>Like Will to Like</i>	-	moral interlude
51	SR: 1557	1554	<i>Jacob and Esau</i>	SR: enterlude or interlude	biblical interlude
51	P: 1568	1554	<i>Jacob and Esau</i>	SR: history	biblical interlude
52	SR: 1566	1559	<i>Patient Grissil</i>	SR: history	Comedy
52	SR: 1569	1559	<i>Patient Grissil</i>	SR: history	Comedy
52	N.D.	1559	<i>Patient Grissil</i>	P: commode	Comedy
53	SR: 1569	1559	<i>The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art</i>	SR: ballet	protestant moral
53	N.D.	1559	<i>The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art</i>	P: commode	protestant moral
54	SR: 1569	1560	<i>The Disobedient Child</i>	SR: enterlude	Interlude
54	N.D.	1560	<i>The Disobedient Child</i>	P: enterlude	Interlude
55	SR: 1569	1568	<i>The Marriage of Wit and Science</i>	-	moral interlude
55	N.D.	1568	<i>The Marriage of Wit and Science</i>	P: enterlude	moral interlude
56	SR: 1569	1561	<i>Cambyses</i>	SR: enterlude; tragedy full of pleasant myth	Tragedy
56	N.D.	1561	<i>Cambyses</i>	P: tragedy mixed full of pleasant mirth	Tragedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
56	N.D.	1561	Cambyyses	P: tragedy mixed full of pleasant mirth	Tragedy
56	(N.D.)	1561	Cambyyses	-	Tragedy
57	G: a1565-70	1560	<i>Enough is as Good as a Feast</i>	P: comedy or entertide	protestant moral
58	SR: 1567	1600	<i>Damon and Pithias</i>	SR: tragicall comedye	tragicomedy (?)
58	P: 1571	1600	<i>Damon and Pithias</i>	P: comedie	tragicomedy (?)
58	P: 1582	1600	<i>Damon and Pithias</i>	P: comedie	tragicomedy (?)
59	P: 1573	1571	<i>New Custom</i>	P: entertide	protestant moral
63	SR: 1561	1588	<i>Free-Will</i>	-	anti-catholic moral
63	N.D.	1568	<i>Free-Will</i>	-	anti-catholic moral
64	G: ?a1574	1574	<i>The Interlude of Minds</i>	P: tragedie	protestant moral
65	SR: 1567	1564	<i>Applus and Virginia</i>	P: comodia; entertide*	classical moral
65	P: 1575	1564	<i>Applus and Virginia</i>	SR: tragedy	classical moral
66	P: 1575	1574	<i>The Entertainment in the City of Bristow</i>	P: tragicall comedye	royal reception
66	P: 1578	1574	<i>The Entertainment in the City of Bristow</i>	-	royal reception
67	SR: 1563	1553	<i>Gammer Gurton's Needle</i>	-	Comedy
67	P: 1575	1553	<i>Gammer Gurton's Needle</i>	-	Comedy
68	P: 1575	1575	<i>The Glass of Government</i>	P: comedie	moral allegory
68	P: 1575	1575	<i>The Glass of Government</i>	P: tragicall comedye	moral allegory
68	P: 1575	1575	<i>The Glass of Government</i>	P: tragicall comedye	moral allegory
69	SR: 1576	1576	<i>Common Conditions</i>	SR: comedie	herolical moral
69	N.D.	1576	<i>Common Conditions</i>	P: comedie	herolical moral
69	N.D.	1576	<i>Common Conditions</i>	P: comedie	herolical moral
70	SR: 1576	1576	<i>The Tide Tarrith no Man</i>	SR: entertide	moral
70	P: 1576	1576	<i>The Tide Tarrith no Man</i>	P: comody	moral
71	P: 1577	1575	<i>Abraham's Sacrifice</i>	P: tragedie	tragedy
72	SR: 1577	1577	<i>All for Money</i>	SR: entertide	satirical moral
72	P: 1578	1577	<i>All for Money</i>	P: comedie	satirical moral
73	SR: 1578	1578	<i>1 Promus and Cassandra</i>	SR: historie; comicall discourses	comedy
73	P: 1578	1578	<i>1 Promus and Cassandra</i>	P: historie; comicall discourses	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
74	SR: 1578	1578	<i>2 Prometheus and Cassandra</i>	SR: historie; comical discourses P: historie; commical discourses	comedy
74	P: 1578	1578	<i>2 Prometheus and Cassandra</i>	-	comedy
75	SR: 1578	1578	<i>The Entertainment at Norwich</i>	-	entertainment
75	N.D.	1578	<i>The Entertainment at Norwich</i>	-	entertainment
75	N.D.	1578	<i>The Entertainment at Norwich</i>	-	entertainment
76	SR: 1578	1578	<i>The Entertainment in Norfolk and Suffolk</i>	SR: ententeignement*	entertainment
76	N.D.	1578	<i>The Entertainment in Norfolk and Suffolk</i>	P: ententeignement*	entertainment
76-5	SR: 1563	1569	<i>The Most Virtuouus and Godly Susanna</i>	SR: ballet	moral interlude
76-5	SR: 1569	1569	<i>The Most Virtuouus and Godly Susanna</i>	-	moral interlude
76-5	P: 1578	1569	<i>The Most Virtuouus and Godly Susanna</i>	P: commody	moral interlude
77	SR: 1581	1527	<i>The Enterteainment of the French Ambassadors</i>	-	mask
77	N.D.	1527	<i>The Enterteainment of the French Ambassadors</i>	-	mask
78	P: 1581	1572	<i>The Conflict of Conscience</i>	P: commedie	protestant moral
78	P: 1581	1572	<i>The Conflict of Conscience</i>	P: commedie	protestant moral
79	SR: 1571	1558/1581	<i>Theals</i>	-	tragedy
80	SR: 1567	1567	<i>Hippolytus</i>	-	tragedy
81	SR: 1566	1566	<i>Hercules Oetaeus</i>	-	tragedy
81	SR: 1571	1566	<i>Hercules Oetaeus</i>	-	tragedy
82	SR: 1584	1584	<i>Sappho and Phao</i>	SR: commedie	tragedy
82	P: 1584	1584	<i>Sappho and Phao</i>	-	classical legend (comedy)
82	P: 1584	1584	<i>Sappho and Phao</i>	-	classical legend (comedy)
82	P: 1591	1584	<i>Sappho and Phao</i>	-	classical legend (comedy)
82	SR: 1597	1584	<i>Sappho and Phao</i>	-	classical legend (comedy)
82	SR: 1601	1584	<i>Sappho and Phao</i>	-	classical legend (comedy)
82	SR: 1628	1584	<i>Sappho and Phao</i>	-	classical legend (comedy)
83	P: 1584	1581	<i>The Arraignmēt of Paris</i>	P: pastoral	classical legend (pastoral)

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
84	P: 1584	1584	<i>Campaspe</i>	P: comédie	classical legend (comedy)
84	P: 1584	1584	<i>Campaspe</i>	-	classical legend (comedy)
84	P: 1584	1584	<i>Campaspe</i>	-	classical legend (comedy)
84	P: 1591	1584	<i>Campaspe</i>	-	classical legend (comedy)
84	SR: 1597	1584	<i>Campaspe</i>	-	classical legend (comedy)
84	SR: 1601	1584	<i>Campaspe</i>	-	classical legend (comedy)
85	P: 1584	1581	<i>The Three Ladies of London</i>	P: comedy	moral
85	P: 1592	1581	<i>The Three Ladies of London</i>	P: comedy	moral
86	SR1: 584	1584	<i>Fedele and Fortunio</i>	SR: comédie	comedy
86	P: 1585	1584	<i>Fedele and Fortunio</i>	P: comédie	comedy
87	P: 1585	1585	<i>The Pageant before Woolstone</i>	P: pageant	civic pageant
88	P: 1585	1575	<i>The Entertainment at Woodstock</i>	P: entertainment*	royal entertainment
89	P: 1587	1588	<i>The Misfortunes of Arthur</i>	-	tragedy
91	P: 1588	1588	<i>Andria</i>	P: comédie	comedy
91	SR: 1596	1588	<i>Andria</i>	-	comedy
92	P: 1589	1582	<i>Love and Fortune</i>	SR: comédie	mythological moral
93	SR: 1590	1588	<i>Love and Fortune</i>	P: morale	moral
93	P: 1590	1588	<i>The Three Lords of London</i>	SR: commical	moral
94	SR: 1590	1587	<i>1 Tamburlaine</i>	discourses	heroical romance
94	P: 1590	1587	<i>1 Tamburlaine</i>	P: tragicall discourses	heroical romance
94	P: 1593	1587	<i>1 Tamburlaine</i>	P: tragicall discourses	heroical romance
94	P: 1597	1587	<i>1 Tamburlaine</i>	-	heroical romance
94	P: 1606	1587	<i>1 Tamburlaine</i>	-	heroical romance
95	SR: 1590	1588	<i>2 Tamburlaine</i>	SR: commical	heroical romance
95	P: 1590	1588	<i>2 Tamburlaine</i>	discourses	heroical romance
95	P: 1593	1588	<i>2 Tamburlaine</i>	P: tragicall discourses	heroical romance
95	P: 1597	1588	<i>2 Tamburlaine</i>	-	heroical romance
95	P: 1605	1588	<i>2 Tamburlaine</i>	-	heroical romance
96	P: 1590	1590	<i>The Pageant for John Allot</i>	P: pageant	heroical romance
97	SR: 1591	1591	<i>Amyntas' Pastoral</i>	-	civic pageant
97	P: 1591	1591	<i>Amyntas' Pastoral</i>	-	pastoral
98	SR: 1591	1591	<i>The Entertainment at Elveham</i>	SR: entertainment*	royal entertainment

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
98	P: 1591	1591	<i>The Entertainement at Elveltham</i>		royal entertainment
99	SR: 1591	1588	<i>Endymion</i>	P: entertainment*	classical legend (comedy)
99	P: 1591	1588	<i>Endymion</i>	SR: comedy	classical legend (comedy)
99	SR: 1601	1588	<i>Endymion</i>	-	classical legend (comedy)
100	G: 1591	1591	<i>Descensus Astraeae</i>	P: pageant	clivic pageant
101	P: 1591	1538	<i>1 King John</i>	-	anti-catholic history
101	P: 1611	1538	<i>1 King John</i>	-	anti-catholic history
101	P: 1622	1538	<i>1 King John</i>	-	anti-catholic history
102	P: 1591	1538	<i>2 King John</i>	-	anti-catholic history
102	P: 1611	1538	<i>2 King John</i>	-	anti-catholic history
102	P: 1622	1538	<i>2 King John</i>	-	anti-catholic history
103	P: 1591	1591	<i>The Entertainement at Cowdray</i>	P: entertainment*	royal entertainment
104	P: 1591-12	1566	<i>Tancred and Gismund</i>	P: tragedy	senecan tragedy
105	SR: 1585	1585	<i>Galathea</i>	SR: commoedie	classical legend (comedy)
105	SR: 1591	1585	<i>Galathea</i>	SR: comedy	classical legend (comedy)
105	P: 1592	1585	<i>Galathea</i>	-	classical legend (comedy)
105	SR: 1601	1585	<i>Galathea</i>	-	classical legend (comedy)
106	SR: 1591	1589	<i>Midas</i>	SR: comedy	comedy
106	P: 1592	1589	<i>Midas</i>	-	comedy
106	SR: 1601	1589	<i>Midas</i>	-	comedy
107	SR: 1592	1591	<i>Arden of Feversham</i>	SR: tragedy	realistic tragedy
107	P: 1592	1591	<i>Arden of Feversham</i>	P: tragedy	realistic tragedy
107	SR: 1592	1591	<i>Arden of Feversham</i>	SR: tragedy	realistic tragedy
107	P: 1599	1591	<i>Arden of Feversham</i>	P: tragedy	realistic tragedy
107	SR: 1624	1591	<i>Arden of Feversham</i>	-	realistic tragedy
107	P: 1633	1591	<i>Arden of Feversham</i>	P: tragedy	realistic tragedy
108	SR: 1592	1590	<i>Antonius</i>	SR: tragedy	tragedy
108	P: 1592	1590	<i>Antonius</i>	P: tragedy	tragedy
108	P: 1595	1590	<i>Antonius</i>	P: tragedy	tragedy
108	SR: 1592	1590	<i>Soliman and Perseda</i>	SR: tragedy	tragedy
109	N.D.	1590	<i>Soliman and Perseda</i>	P: tragedy	tragedy
109	P: 1599	1590	<i>Soliman and Perseda</i>	P: tragedy	tragedy
109	P: 1599	1590	<i>Soliman and Perseda</i>	P: tragedy	tragedy
109	SR: 1624	1590	<i>Soliman and Perseda</i>	P: tragedy	tragedy
110	SR: 1592	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	SR: tragedie*	tragedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
110	N.D.	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedy*	tragedy
110	SR: 1592	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	SR: tragedy*	tragedy
110	P: 1594	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedy*	tragedy
110	SR: 1599	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	SR: tragedie*	tragedy
110	P: 1599	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
110	SR: 1600	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	SR: tragedie*	tragedy
110	P: 1602	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
110	P: 1603	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
110	P: 1611	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
110	P: 1615	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
110	P: 1618	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
110	P: 1623	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
110	SR: 1626	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	SR: tragedie*	tragedy
110	P: 1633	1587	<i>The Spanish Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
111	P: 1592	1592	<i>The Entertainment at Bisham, Sudeley, and Rycote</i>	-	royal entertainment
112	SR: 1593	1591	<i>Edward the First</i>	SR: interlude	history
112	P: 1593	1591	<i>Edward the First</i>	P: chronicle	history
112	SR: 1599	1591	<i>Edward the First</i>	-	history
112	P: 1599	1591	<i>Edward the First</i>	P: chronicle	history
112	SR: 1600	1591	<i>Edward the First</i>	SR: interlude	history
113	G: ?1593	1590	<i>Fair Em</i>	P: commodie	romantic comedy
113	P: 1631	1590	<i>Fair Em</i>	P: commodie	romantic comedy
114	SR: 1593	1591	<i>Jack Straw</i>	SR: interlude	history
114	P: 1594	1591	<i>Jack Straw</i>	P: commodie	history
114	SR: 1600	1591	<i>Jack Straw</i>	SR: interlude	history
114	P: 1604	1591	<i>Jack Straw</i>	-	history
115	SR: 1594	1592	<i>A Knack to Know a Knave</i>	SR: commodie	comedy
115	P: 1594	1592	<i>A Knack to Know a Knave</i>	P: commodie	comedy
116	SR: 1594	1594	<i>Cornelia</i>	-	tragedy
116	P: 1594	1594	<i>Cornelia</i>	-	tragedy
116	P: 1595	1594	<i>Cornelia</i>	-	tragedy
117	SR: 1594	1594	<i>Titus Andronicus</i>	SR: roman historye	tragedy
117	P: 1594	1594	<i>Titus Andronicus</i>	P: tragedie	tragedy
117	P: 1600	1594	<i>Titus Andronicus</i>	P: tragedie	tragedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
117	SR: 1602	1594	<i>Titus Andronicus</i>	-	tragedy
117	P: 1611	1594	<i>Titus Andronicus</i>	P: tragédie	tragedy
117	SR: 1626	1594	<i>Titus Andronicus</i>	-	tragedy
117	SR: 1630	1594	<i>Titus Andronicus</i>	-	tragedy
118	SR: 1594	1590	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	-	biblical moral
118	P: 1594	1590	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	-	biblical moral
118	P: 1598	1590	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	-	biblical moral
118	SR: 1600	1590	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	-	biblical moral
118	P: 1602	1590	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	-	biblical moral
118	N.D.	1590	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	-	biblical moral
118	P: 1617	1590	<i>A Looking-Glass for London and England</i>	-	biblical moral
119	SR: 1594	1591	<i>2 Henry the Sixth</i>	-	history
119	P: 1594	1591	<i>2 Henry the Sixth</i>	-	history
119	P: 1600	1591	<i>2 Henry the Sixth</i>	-	history
119	SR: 1602	1591	<i>2 Henry the Sixth</i>	-	history
119	SR: 1626	1591	<i>2 Henry the Sixth</i>	-	history
119	SR: 1630	1591	<i>2 Henry the Sixth</i>	-	history
120	SR: 1594	1594	<i>2 Henry the Sixth</i>	-	history
120	P: 1594	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	SR: historie	comedy
120	P: 1596	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	P: historie	comedy
120	SR: 1607	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	P: historie	comedy
120	P: 1607	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	-	comedy
120	SR: 1607	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	P: historie	comedy
120	P: 1631	1594	<i>The Taming of the Shrew</i>	-	comedy
121	SR: 1594	1589	<i>Friar Bacon and Friar Bongay</i>	P: comédie	comedy
121	P: 1594	1589	<i>Friar Bacon and Friar Bongay</i>	SR: historie	comedy
121	SR: 1624	1589	<i>Friar Bacon and Friar Bongay</i>	P: historie	comedy
121	P: 1630	1589	<i>Friar Bacon and Friar Bongay</i>	-	comedy
121	SR: 1640	1589	<i>Friar Bacon and Friar Bongay</i>	P: historie	comedy
122	SR: 1594	1588	<i>The Wounds of Civil War</i>	SR: tragedies	classical history

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
122	P: 1594	1588	<i>The Wounds of Civil War</i>	P: tragedies	classical history
123	SR: 1593	1591	<i>Oriando Furioso</i>	-	romantic comedy
123	SR: 1594	1591	<i>Oriando Furioso</i>	SR: historie	romantic comedy
123	P: 1594	1591	<i>Oriando Furioso</i>	P: historie	romantic comedy
123	P: 1599	1591	<i>Oriando Furioso</i>	P: historie	romantic comedy
123	SR: 1609	1591	<i>Oriando Furioso</i>	-	romantic comedy
123	SR: 1618	1591	<i>Oriando Furioso</i>	-	romantic comedy
123	SR: 1626	1591	<i>Oriando Furioso</i>	-	romantic comedy
123	SR: 1639	1591	<i>Oriando Furioso</i>	-	romantic comedy
124	SR: 1594	1590	<i>The Cobler's Prophecy</i>	-	romantic comedy
124	P: 1594	1590	<i>The Cobler's Prophecy</i>	-	comedy
125	SR: 1594	1589	<i>Mother Bombie</i>	SR: enterlude	comedy
125	P: 1594	1589	<i>Mother Bombie</i>	-	comedy
125	P: 1598	1589	<i>Mother Bombie</i>	-	comedy
126	SR: 1594	1591	<i>Richard the Third (I)</i>	SR: enterlude;	history
126	P: 1594	1591	<i>Richard the Third (I)</i>	tragedie	history
127	P: 1594	1589	<i>The Battle of Alcazar</i>	P: tragedie	history
128	P: 1594	1587	<i>Dido</i>	-	foreign history
128	SR: 1596	1587	<i>Dido</i>	P: tragedie	classical legend (tragedy)
128	SR: 1600	1587	<i>Dido</i>	-	classical legend (tragedy)
128	SR: 1593	1587	<i>Dido</i>	SR: tragedie	classical legend (tragedy)
129	P: 1594	1592	<i>Edward the Second</i>	-	history
129	P: 1598	1592	<i>Edward the Second</i>	-	history
129	SR: 1611	1592	<i>Edward the Second</i>	-	history
129	P: 1612	1592	<i>Edward the Second</i>	-	history
129	SR: 1617	1592	<i>Edward the Second</i>	-	history
129	P: 1622	1592	<i>Edward the Second</i>	SR: tragedie	history
129	SR: 1638	1592	<i>Edward the Second</i>	-	history
130	P: 1594	1592	<i>1 Selimus</i>	-	history
130	P: 1638	1592	<i>1 Selimus</i>	-	heroical romance
131	P: 1594	1588	<i>The Wars of Cyrus</i>	P: tragedy	heroical romance
132	SR: 1593	1593	<i>Cleopatra</i>	-	classical history
133	G: ?1594	1593	<i>The Massacre at Paris</i>	SR: tragedie	tragedy
134	SR: 1594	1561	<i>The Pedlar's Prophecy</i>	-	foreign history
				-	protestant moral

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Harbage: genre
134	P: 1595	1561	<i>The Pedlar's Prophecy</i>	protestant moral
135	SR: 1594	1592	<i>Menaechmi</i>	comedy
135	P: 1595	1592	<i>Menaechmi</i>	comedy
136	SR: 1594	1591	<i>Locifine</i>	pseudo-history
136	P: 1595	1591	<i>Locifine</i>	pseudo-history
137	SR: 1595	1590	<i>The Old Wives Tale</i>	romance
137	P: 1595	1590	<i>The Old Wives Tale</i>	romance
138	P: 1595	1591	<i>3 Henry the Sixth</i>	history
138	P: 1600	1591	<i>3 Henry the Sixth</i>	history
138	SR: 1602	1591	<i>3 Henry the Sixth</i>	history
138	P: 1619	1591	<i>3 Henry the Sixth</i>	history
138	SR: 1626	1591	<i>3 Henry the Sixth</i>	history
138	SR: 1630	1591	<i>3 Henry the Sixth</i>	history
139	SR: 1595	1594	<i>A Knack to Know a Honest Man</i>	tragicomedy
139	P: 1596	1594	<i>A Knack to Know a Honest Man</i>	tragicomedy
140	SR: 1595	1590	<i>Edward the Third</i>	history
140	P: 1596	1590	<i>Edward the Third</i>	history
140	P: 1599	1590	<i>Edward the Third</i>	history
140	SR: 1609	1590	<i>Edward the Third</i>	history
140	SR: 1618	1590	<i>Edward the Third</i>	history
140	SR: 1626	1590	<i>Edward the Third</i>	history
140	SR: 1639	1590	<i>Edward the Third</i>	history
141	SR: 1597	1595	<i>Richard the Second</i>	history
141	P: 1597	1595	<i>Richard the Second</i>	history
141	P: 1598	1595	<i>Richard the Second</i>	history
141	P: 1598	1595	<i>Richard the Second</i>	history
141	SR: 1603	1595	<i>Richard the Second</i>	history
141	P: 1608	1595	<i>Richard the Second</i>	history
141	P: 1615	1595	<i>Richard the Second</i>	history
141	P: 1634	1595	<i>Richard the Second</i>	history
142	SR: 1597	1593	<i>Richard the Third (I)</i>	history
142	P: 1597	1593	<i>Richard the Third (II)</i>	history
142	P: 1598	1593	<i>Richard the Third (II)</i>	history
142	P: 1602	1593	<i>Richard the Third (II)</i>	history
142	SR: 1603	1593	<i>Richard the Third (II)</i>	history

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
142	P: 1605	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history
142	P: 1612	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history
142	P: 1622	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history
142	P: 1629	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history
142	P: 1634	1593	<i>Richard the Third (ii)</i>	P: tragedie	history
143	P: 1597	1595	<i>Romeo and Juliet</i>	P: tragedie	tragedy
143	P: 1599	1595	<i>Romeo and Juliet</i>	P: tragedie	tragedy
143	SR: 1607	1595	<i>Romeo and Juliet</i>	-	tragedy
143	SR: 1607	1595	<i>Romeo and Juliet</i>	-	tragedy
143	P: 1609	1595	<i>Romeo and Juliet</i>	P: tragedie	tragedy
143	N.D.	1595	<i>Romeo and Juliet</i>	P: tragedie	tragedy
143	P: 1637	1595	<i>Romeo and Juliet</i>	P: tragedie	tragedy
144	SR: 1595	1593	<i>The Woman in the Moon</i>	-	comedy
144	P: 1597	1593	<i>The Woman in the Moon</i>	-	comedy
145	SR: 1598	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	SR: historie	history
145	(N.D.)	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history
145	P: 1598	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history
145	P: 1599	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history
145	SR: 1603	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	SR: entierlude	history
145	P: 1604	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history
145	P: 1608	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history
145	P: 1613	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: history	history
145	P: 1622	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history
145	P: 1632	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history
145	P: 1639	1597	<i>1 Henry the Fourth</i>	P: historie	history
146	SR: 1598	1596	<i>The Blind Beggar of Alexandria</i>	-	comedy
146	P: 1598	1596	<i>The Blind Beggar of Alexandria</i>	-	comedy
147	SR: 1598	1598	<i>The Virtuous Octavia</i>	SR: tragicomedye	tragicomedy
147	N.D.	1598	<i>The Virtuous Octavia</i>	P: tragicomedi	tragicomedy
147	N.D.	1598	<i>The Virtuous Octavia</i>	P: tragicomedi	tragicomedy
148	SR: 1594	1586	<i>The Famous Victories of Henry the Fifth</i>	-	history
148	P: 1598	1586	<i>The Famous Victories of Henry the Fifth</i>	-	history
148	P: 1617	1586	<i>The Famous Victories of Henry the Fifth</i>	-	history

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
148	P: 1617	1586	<i>The Famous Victories of Henry the Fifth</i>	-	history
149	SR: 1594	1590	<i>James the Fourth</i>	SR: story; comedy	history
149	P: 1598	1590	<i>James the Fourth</i>	P: historie; comedie	history
150	P: 1598	1595	<i>Love's Labour's Lost</i>	P: comedie	comedy
150	SR: 1607	1595	<i>Love's Labour's Lost</i>	-	comedy
150	SR: 1607	1595	<i>Love's Labour's Lost</i>	-	comedy
151	P: 1631	1595	<i>Love's Labour's Lost</i>	-	comedy
151	P: 1598	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1606	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1610	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1611	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1613	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1615	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	SR: 1618	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	SR: comedie	romantic comedy
151	P: 1618	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1619	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1621	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1626	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	N.D.	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1631	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1634	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
151	P: 1639	1590	<i>Mucedorus and Amadine</i>	P: comedie	romantic comedy
153	SR: 1599	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	P: 1599	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	SR: 1600	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	P: 1600	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	P: 1605	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	P: 1613	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	P: 1619	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	P: 1626	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	SR: 1627	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	SR: 1628	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
153	SR: 1630	1599	<i>1 Edward the Fourth</i>	-	history
154	SR: 1599	1599	<i>2 Edward the Fourth</i>	-	history

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
154	P: 1599	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	SR: 1600	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	P: 1600	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	P: 1605	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	P: 1613	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	P: 1619	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	P: 1626	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	SR: 1627	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	SR: 1628	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
154	SR: 1630	1599	2 <i>Edward the Fourth</i>	-	history
155	SR: 1599	1599	<i>A Warning for Fair Women</i>	-	tragedy
155	P: 1599	1599	<i>Alphonus King of Aragon</i>	-	tragedy
156	P: 1599	1587	<i>Clyomon and Clamydes</i>	P: comical historie	heroical romance
157	P: 1599	1570	<i>George a Green</i>	P: historie	heroical romance
158	SR: 1595	1590	<i>George a Green</i>	SR: enterlude	romantic comedy
158	P: 1599	1590	<i>George a Green</i>	P: comedie	romantic comedy
158	SR: 1609	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy
158	SR: 1618	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy
158	SR: 1626	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy
158	SR: 1639	1590	<i>George a Green</i>	-	romantic comedy
159	P: 1599	1597	<i>An Humorous Day's Mirth</i>	P: comedie	romantic comedy
160	SR: 1594	1587	<i>The Love of King David and Fair Bethsabe</i>	-	comedy
160	P: 1599	1587	<i>The Love of King David and Fair Bethsabe</i>	-	biblical history
160	SR: 1624	1587	<i>The Love of King David and Fair Bethsabe</i>	-	biblical history
161	P: 1599	1588/1599	<i>The Two Angry Women of Abingdon</i>	P: historie	biblical history
161	P: 1599	1588/1599	<i>The Two Angry Women of Abingdon</i>	P: historie	comedy
162	SR: 1600	1599	<i>Old Fortunatus</i>	P: history	comedy
162	P: 1600	1599	<i>Old Fortunatus</i>	SR: comedie	comedy
163	SR: 1600	1599	<i>Every Man Out of His Humour</i>	P: comedie	comedy
163	P: 1600	1599	<i>Every Man Out of His Humour</i>	SR: comical satyre	comedy
163	P: 1600	1599	<i>Every Man Out of His Humour</i>	P: comical satyre	comedy
163	P: 1600	1599	<i>Every Man Out of His Humour</i>	P: comical satyre	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
163	N.D.	1599	<i>Every Man Out of His Humour</i>		comedy
163	SR: 1638	1599	<i>Every Man Out of His Humour</i>	P: comical satire	comedy
164	SR: 1600	1600	<i>The Maids Metamorphosis</i>	-	comedy
164	P: 1600	1600	<i>The Maids Metamorphosis</i>	-	comedy
164	SR: 1615	1600	<i>The Maids Metamorphosis</i>	-	comedy
164	SR: 1617	1600	<i>The Maids Metamorphosis</i>	-	comedy
164	SR: 1638	1600	<i>The Maids Metamorphosis</i>	-	comedy
164	SR: 1639	1600	<i>The Maids Metamorphosis</i>	-	comedy
165	SR: 1600	1599	<i>Henry the Fifth</i>	-	history
165	P: 1600	1599	<i>Henry the Fifth</i>	P: chronicle history	history
165	SR: 1600	1599	<i>Henry the Fifth</i>	SR: hystorie	history
165	P: 1602	1599	<i>Henry the Fifth</i>	P: chronicle history	history
165	N.D.	1599	<i>Henry the Fifth</i>	P: chronicle history	history
165	SR: 1626	1599	<i>Henry the Fifth</i>	SR: history	history
165	SR: 1630	1599	<i>Henry the Fifth</i>	P: historie	history
166	SR: 1600	1599	<i>1 Sir John Oldcastle</i>	P: history	history
166	P: 1600	1599	<i>1 Sir John Oldcastle</i>	P: history	history
166	N.D.	1599	<i>1 Sir John Oldcastle</i>	-	history
166	SR: 1626	1599	<i>1 Sir John Oldcastle</i>	-	history
166	SR: 1630	1599	<i>1 Sir John Oldcastle</i>	-	history
167	SR: 1600	1597	<i>1 Sir John Oldcastle</i>	SR: history	history
167	P: 1600	1597	<i>2 Henry the Fourth</i>	-	history
167	P: 1600	1597	<i>2 Henry the Fourth</i>	-	history
168	SR: 1600	1598	<i>2 Henry the Fourth</i>	-	history
168	SR: 1600	1598	<i>Much Ado About Nothing</i>	-	comedy
168	SR: 1600	1598	<i>Much Ado About Nothing</i>	SR: commedie	comedy
168	P: 1600	1598	<i>Much Ado About Nothing</i>	-	comedy
169	SR: 1600	1599	<i>Much Ado About Nothing</i>	-	comedy
169	P: 1600	1599	<i>The Wisdom of Doctor Dodypoll</i>	-	comedy
169	SR: 1616	1599	<i>The Wisdom of Doctor Dodypoll</i>	-	comedy
169	SR: 1638	1599	<i>The Wisdom of Doctor Dodypoll</i>	-	comedy
170	SR: 1600	1595	<i>The Wisdom of Doctor Dodypoll</i>	-	comedy
170	P: 1600	1595	<i>A Midsummer-Night's Dream</i>	-	comedy
170	N.D.	1595	<i>A Midsummer-Night's Dream</i>	-	comedy
171	SR: 1600	1600	<i>A Midsummer-Night's Dream</i>	-	comedy
171	P: 1600	1600	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	-	pseudo-history
171		1600	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	-	pseudo-history

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
171	SR: 1615	1600	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	-	pseudo-history
171	SR: 1617	1600	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	-	pseudo-history
171	P: 1618	1600	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	-	pseudo-history
171	SR: 1638	1600	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	-	pseudo-history
171	SR: 1639	1600	<i>The Weakest Goeth to the Wall</i>	-	pseudo-history
172	SR: 1598	1596	<i>The Merchant of Venice</i>	-	comedy
172	SR: 1600	1596	<i>The Merchant of Venice</i>	-	comedy
172	P: 1600	1596	<i>The Merchant of Venice</i>	-	comedy
172	N.D.	1596	<i>The Merchant of Venice</i>	P: historie	comedy
172	SR: 1619	1596	<i>The Merchant of Venice</i>	P: history	comedy
172	P: 1637	1596	<i>The Merchant of Venice</i>	-	comedy
173	SR: 1600	1592	<i>Summer's Last Will and Testament</i>	P: historie	comedy
173	SR: 1609	1592	<i>Summer's Last Will and Testament</i>	P: comedie	comedy
173	SR: 1618	1592	<i>Summer's Last Will and Testament</i>	-	comedy
173	SR: 1626	1592	<i>Summer's Last Will and Testament</i>	-	comedy
174	P: 1600	1599	<i>Summer's Last Will and Testament</i>	-	comedy
175	P: 1600	1599	<i>Look about You</i>	P: commodie	comedy
175	SR: 1610	1599	<i>The Shoemaker's Holiday</i>	-	comedy
175	P: 1610	1599	<i>The Shoemaker's Holiday</i>	-	comedy
175	P: 1618	1599	<i>The Shoemaker's Holiday</i>	-	comedy
175	P: 1624	1599	<i>The Shoemaker's Holiday</i>	-	comedy
175	P: 1631	1599	<i>The Shoemaker's Holiday</i>	-	comedy
176	SR: 1600	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
176	SR: 1600	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
176	P: 1601	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
176	SR: 1609	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
176	SR: 1618	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
176	SR: 1621	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
176	SR: 1626	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
176	SR: 1635	1598	<i>Every Man in his Humour</i>	-	comedy
177	SR: 1600	1600	<i>Jack Drum's Entertainment</i>	SR: commedy;	domestic comedy
177	SR: 1600	1600	<i>Jack Drum's Entertainment</i>	entertainment*	domestic comedy
177	P: 1601	1600	<i>Jack Drum's Entertainment</i>	P: comedie;	domestic comedy
				entertainment	

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
177	SR: 1615	1600	<i>Jack Drum's Entertainment</i>	SR: intertainment* P: comedie; entertainment*	domestic comedy
177	P: 1616	1600	<i>Jack Drum's Entertainment</i>	P: comedie; entertainment*	domestic comedy
177	P: 1618	1600	<i>Jack Drum's Entertainment</i>	-	domestic comedy
178	SR: 1600	1590	<i>Love's Metamorphosis</i>	-	pastoral
178	P: 1601	1590	<i>The Downfall of Robert Earl of Huntingdon</i>	P: pastoral	pastoral
179	SR: 1600	1598	<i>The Downfall of Robert Earl of Huntingdon</i>	-	history
179	P: 1601	1598	<i>Huntingdon</i>	-	history
179	SR: 1617	1598	<i>The Downfall of Robert Earl of Huntingdon</i>	-	history
179	SR: 1620	1598	<i>The Downfall of Robert Earl of Huntingdon</i>	-	history
179	SR: 1638	1598	<i>The Downfall of Robert Earl of Huntingdon</i>	-	history
180	SR: 1600	1598	<i>The Death of Robert Earl of Huntingdon</i>	-	history
180	P: 1601	1598	<i>The Death of Robert Earl of Huntingdon</i>	-	history
180	SR: 1617	1598	<i>Huntingdon</i>	-	history
181	SR: 1601	1601	<i>Cynthia's Revels</i>	-	comedy
181	P: 1601	1601	<i>Cynthia's Revels</i>	-	comedy
181	SR: 1621	1601	<i>Cynthia's Revels</i>	-	comedy
181	SR: 1630	1601	<i>Cynthia's Revels</i>	-	comedy
181	SR: 1635	1601	<i>Cynthia's Revels</i>	-	comedy
182	P: 1601	1594	<i>Two Lamentable Tragedies</i>	P: tragedies*	tragedy
183	SR: 1601	1601	<i>Il Pastor Fido</i>	-	pastoral
183	P: 1602	1601	<i>Il Pastor Fido</i>	-	pastoral
183	SR: 1633	1601	<i>Il Pastor Fido</i>	-	pastoral
183	P: 1633	1601	<i>Il Pastor Fido</i>	-	pastoral
184	SR: 1601	1599	<i>Antonio and Melida</i>	-	tragicomedy
184	P: 1602	1598	<i>Antonio and Melida</i>	P: history	tragicomedy
184	SR: 1627	1599	<i>Antonio and Melida</i>	-	tragicomedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
184	SR: 1627	1599	<i>Antonio and Mellida</i>	-	tragicomedy
184	SR: 1628	1599	<i>Antonio and Mellida</i>	-	tragicomedy
184	SR: 1630	1599	<i>Antonio and Mellida</i>	-	tragicomedy
185	SR: 1601	1600	<i>Antonio's Revenge</i>	-	tragedy
185	P: 1602	1600	<i>Antonio's Revenge</i>	-	tragedy
185	SR: 1627	1600	<i>Antonio's Revenge</i>	-	tragedy
186	SR: 1601	1601	<i>Poetaster</i>	-	comedy
186	P: 1602	1601	<i>Poetaster</i>	-	comedy
186	SR: 1627	1601	<i>Poetaster</i>	-	comedy
186	SR: 1628	1601	<i>Poetaster</i>	-	comedy
186	SR: 1630	1601	<i>Poetaster</i>	-	comedy
187	SR: 1602	1600	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	SR: commedie	comedy
187	P: 1602	1600	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	P: commedie	comedy
187	P: 1619	1600	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	P: comedy	comedy
187	SR: 1630	1600	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	-	comedy
187	P: 1630	1600	<i>The Merry Wives of Windsor</i>	-	comedy
188	SR: 1602	1601	<i>Blurt Master-Constable</i>	-	comedy
188	P: 1602	1601	<i>Blurt Master-Constable</i>	-	comedy
189	SR: 1602	1600	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	-	history
189	P: 1602	1600	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	P: chronicle historie	history
189	SR: 1611	1600	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	-	history
189	P: 1612	1600	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	-	history
189	SR: 1617	1600	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	P: chronicle historie	history
189	SR: 1626	1600	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	-	history
189	SR: 1638	1600	<i>Thomas Lord Cromwell</i>	-	history
190	P: 1602	1601	<i>The Contention between Liberality and Prodigality</i>	P: commedie	moral interlude
191	P: 1602	1602	<i>How a Man May Choose a Good Wife from a Bad</i>	P: commedie	comedy
191	P: 1605	1602	<i>How a Man May Choose a Good Wife from a Bad</i>	P: commedie	comedy
191	P: 1608	1602	<i>How a Man May Choose a Good Wife from a Bad</i>	P: commedie	comedy
191	P: 1614	1602	<i>How a Man May Choose a Good Wife from a Bad</i>	P: commedie	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
191	P: 1621	1602	<i>How a Man May Choose a Good Wife from a Bad</i>	P: comedy	comedy
191	P: 1630	1602	<i>How a Man May Choose a Good Wife from a Bad</i>	P: comedy	comedy
191	P: 1634	1602	<i>How a Man May Choose a Good Wife from a Bad</i>	P: comedy	comedy
192	SR: 1600	1599	<i>A Larum for London</i>	-	history
192	P: 1602	1599	<i>A Larum for London</i>	-	history
193	P: 1602	1540	<i>The Satire of the Three Estates</i>	P: satire*	political-religious moral
193	P: 1602	1540	<i>The Satire of the Three Estates</i>	P: satire*	political-religious moral
194	P: 1604	1540	<i>The Satire of the Three Estates</i>	P: satire*	political-religious moral
194	P: 1604	1540	<i>The Satire of the Three Estates</i>	P: satire*	political-religious moral
195	SR: 1601	1601	<i>Satironastix</i>	-	comedy
196	P: 1602	1603	<i>Darius</i>	-	comedy
196	G: 1603	1603	<i>Darius</i>	-	comedy
197	SR: 1602	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragedie	tragedy
197	P: 1603	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy
197	P: 1604-15	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy
197	SR: 1607	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragical historie	tragedy
197	P: 1611	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragical historie	tragedy
197	N.D.	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy
197	P: 1637	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragedy	tragedy
197	SR: 1642	1589	<i>Hamlet</i>	P: tragedy	tragedy
197	SR: 1642	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy
197	SR: 1642	1589	<i>Hamlet</i>	-	tragedy
198	SR: 1600	1600	<i>Patient Grissil</i>	-	tragedy
198	P: 1603	1600	<i>Patient Grissil</i>	-	comedy
199	P: 1603	1603	<i>Philotus</i>	P: comodie	comedy
199	P: 1612	1603	<i>Philotus</i>	-	comedy
200	SR: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	P: comedie	comedy
200	SR: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	SR: entertainment*	royal entertainment
200	P: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	SR: pageants	royal entertainment
200	SR: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	P: entertainment*	royal entertainment
201	SR: 1604	1603	<i>The Entertainment at Allthorp</i>	SR: entertainment*	royal entertainment
201	SR: 1604	1603	<i>The Entertainment at Allthorp</i>	SR: pageants	royal entertainment
201	P: 1604	1603	<i>The Entertainment at Allthorp</i>	P: entertainment*	royal entertainment
201	P: 1616	1603	<i>The Entertainment at Allthorp</i>	P: entertainment*	royal entertainment
201	P: 1640	1603	<i>The Entertainment at Allthorp</i>	P: entertainment*	royal entertainment

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
202	SR: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	SR: entertainment*	royal entertainment
202	SR: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	SR: pageants	royal entertainment
202	P: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	P: entertainment*	royal entertainment
202	P: 1604	1603	<i>The Entertainment through London</i>	P: entertainment*	royal entertainment
203	SR: 1604	1604	<i>The Malcontent</i>	SR: entrelude;	tragicomedy
203	N.D.	1604	<i>The Malcontent</i>	-	tragicomedy
203	N.D.	1604	<i>The Malcontent</i>	-	tragicomedy
203	N.D.	1604	<i>The Malcontent</i>	-	tragicomedy
204	SR: 1604	1604	<i>1 The Honest Whore</i>	-	comedy
204	P: 1604	1604	<i>1 The Honest Whore</i>	-	comedy
204	N.D.	1604	<i>1 The Honest Whore</i>	-	comedy
204	P: 1605	1604	<i>1 The Honest Whore</i>	-	comedy
204	P: 1615-16	1604	<i>1 The Honest Whore</i>	-	comedy
204	P: 1635	1604	<i>1 The Honest Whore</i>	-	comedy
205	SR: 1592	1592	<i>Doctor Faustus</i>	-	tragedy
205	SR: 1601	1592	<i>Doctor Faustus</i>	-	tragedy
205	P: 1604	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	P: 1609	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	SR: 1610	1592	<i>Doctor Faustus</i>	SR: tragical history	tragedy
205	P: 1611	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	P: 1616	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	P: 1619	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	P: 1620	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	P: 1624	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	P: 1628	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical history	tragedy
205	P: 1631	1592	<i>Doctor Faustus</i>	P: tragical historie	tragedy
206	P: 1604	1604	<i>Doctor Faustus</i>	P: comedie	comedy
207	P: 1604	1604	<i>The Witt of a Woman</i>	P: matque	mask
207	P: 1604	1604	<i>The Vision of the Twelve Goddesses</i>	P: maske	mask
208	SR: 1604	1604	<i>The Entertainment through London</i>	SR: pageants	coronation entertainment

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
208	P: 1604	1604	<i>The Entertainement through London</i>	-	cononation entertainment
208	N.D.	1604	<i>The Entertainement through London</i>	-	cononation entertainment
210	SR: 1604	1601	<i>The Trial of Chivalry</i>	-	pseudo-history
210	P: 1605	1601	<i>The Trial of Chivalry</i>	P: history	pseudo-history
210	P: 1605	1601	<i>The Trial of Chivalry</i>	-	pseudo-history
211	SR: 1605	1604	<i>The Fair Maid of Bristow</i>	SR: commedy	comedy
211	P: 1605	1604	<i>The Fair Maid of Bristow</i>	-	comedy
212	SR: 1605	1604	<i>When You See me You Know me</i>	SR: interlude	history
212	P: 1605	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle history	history
212	P: 1613	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle historie	history
212	P: 1621	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle history	history
212	P: 1632	1604	<i>When You See me You Know me</i>	P: chronicle historie	history
212	SR: 1639	1604	<i>When You See me You Know me</i>	SR: interlude	history
213	SR: 1594	1590	<i>King Leir</i>	SR: chronicle historie	legendary history
213	SR: 1605	1590	<i>King Leir</i>	SR: tragecall historie	legendary history
213	P: 1605	1590	<i>King Leir</i>	P: chronicle history	legendary history
213	SR: 1624	1590	<i>King Leir</i>	-	legendary history
213	SR: 1640	1590	<i>King Leir</i>	-	legendary history
214	SR: 1605	1604	<i>The Dutch Courtesan</i>	-	legendary history
214	P: 1605	1604	<i>The Dutch Courtesan</i>	-	comedy
214	SR: 1613	1604	<i>The Dutch Courtesan</i>	-	comedy
215	SR: 1605	1604	<i>1 If you Know not Me you Know Nobody</i>	-	comedy
215	P: 1605	1604	<i>1 If you Know not Me you Know Nobody</i>	-	history
215	P: 1606	1604	<i>1 If you Know not Me you Know Nobody</i>	-	history
215	P: 1608	1604	<i>1 If you Know not Me you Know Nobody</i>	-	history
215	P: 1610	1604	<i>1 If you Know not Me you Know Nobody</i>	-	history
215	P: 1613	1604	<i>1 If you Know not Me you Know Nobody</i>	-	history
215	P: 1623	1604	<i>1 If you Know not Me you Know Nobody</i>	-	history

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
215	P: 1632	1604	<i>1 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	history
215	P: 1639	1604	<i>1 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	history
215	SR: 1639	1604	<i>Nobody</i>	-	history
216	SR: 1604	1603	<i>Sejanus his Fall</i>	SR: tragedy	tragedy
216	SR: 1605	1603	<i>Sejanus his Fall</i>	SR: tragedie	tragedy
216	P: 1605	1603	<i>Sejanus his Fall</i>	-	tragedy
216	SR: 1610	1603	<i>Sejanus his Fall</i>	-	tragedy
216	SR: 1621	1603	<i>Sejanus his Fall</i>	-	tragedy
216	SR: 1635	1603	<i>Sejanus his Fall</i>	-	tragedy
217	SR: 1605	1605	<i>Eastward Ho</i>	SR: comedie	comedy
217	P: 1605	1605	<i>Eastward Ho</i>	-	comedy
217	P: 1605	1605	<i>Eastward Ho</i>	-	comedy
217	P: 1605	1605	<i>Eastward Ho</i>	-	comedy
218	G: 1605	1605	<i>The Triumphs of Reunited</i> <i>Britannia</i>	-	civic pageant
219	P: 1605	1604	<i>All Fools</i>	-	comedy
220	SR: 1600	1596	<i>Captain Thomas Stukeley</i>	P: comedy	history
220	P: 1605	1596	<i>Captain Thomas Stukeley</i>	SR: history	history
221	P: 1605	1604	<i>1 Jeronimo</i>	P: historie	history
222	P: 1605	1604	<i>The London Prodigal</i>	-	pseudo-history
223	SR: 1604	1604	<i>Philotas</i>	SR: tragedie	comedy
224	SR: 1605	1605	<i>2 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	tragedy
224	P: 1606	1605	<i>2 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	history
224	N.D.	1605	<i>2 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	history
224	P: 1609	1605	<i>2 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	history
224	P: 1623	1605	<i>2 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	history
224	P: 1633	1605	<i>2 If You Know not Me you Know</i> <i>Nobody</i>	-	history

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
224	SR: 1639	1605	<i>2 If You Know not Me you Know Nobody</i>	-	history
225	SR: 1605	1603	<i>The Return from Parnassus</i>	SR: interlude	satirical comedy
225	P: 1606	1603	<i>The Return from Parnassus</i>	-	satirical comedy
225	P: 1606	1603	<i>The Return from Parnassus</i>	-	satirical comedy
226	SR: 1605	1602	<i>The Gentleman Usher</i>	-	comedy
226	P: 1606	1602	<i>The Gentleman Usher</i>	-	comedy
227	SR: 1605	1605	<i>The Queen's Arcadia</i>	-	pastoral
227	P: 1606	1605	<i>The Queen's Arcadia</i>	P: pastoral tragicomedy	pastoral
228	SR: 1606	1602	<i>Sir Giles Goosecap</i>	SR: comedy	comedy
228	P: 1606	1602	<i>Sir Giles Goosecap</i>	P: comedy	comedy
228	P: 1636	1602	<i>Sir Giles Goosecap</i>	P: comedy	comedy
229	SR: 1606	1605	<i>Nobody and Somebody</i>	-	pseudo-history
229	N.D.	1605	<i>Nobody and Somebody</i>	-	pseudo-history
230	SR: 1606	1605	<i>Parasitaster</i>	P: chronicle historie	comedy
230	P: 1606	1605	<i>Parasitaster</i>	-	comedy
230	P: 1606	1605	<i>Parasitaster</i>	-	comedy
230	SR: 1617	1605	<i>Parasitaster</i>	-	comedy
230	SR: 1626	1605	<i>Parasitaster</i>	-	comedy
230	SR: 1638	1605	<i>Parasitaster</i>	-	comedy
231	SR: 1606	1605	<i>The Wonder of Women</i>	SR: tragedie	tragedy
231	P: 1606	1605	<i>The Wonder of Women</i>	P: tragedie	tragedy
231	N.D.	1605	<i>The Wonder of Women</i>	P: tragedie	tragedy
231	SR: 1613	1605	<i>The Wonder of Women</i>	SR: tragedie	tragedy
232	SR: 1606	1595	<i>Caesar and Pompey</i>	-	tragedy
232	N.D.	1595	<i>Caesar and Pompey</i>	P: tragedie	tragedy
232	P: 1607	1595	<i>Caesar and Pompey</i>	P: tragedie	tragedy
233	SR: 1606	1606	<i>The Entertainment of the King of Denmark</i>	-	royal entertainment
233	P: 1606	1606	<i>The Entertainment of the King of Denmark</i>	-	royal entertainment
234	SR: 1606	1602	<i>Wily Beguiled</i>	-	comedy
234	P: 1606	1602	<i>Wily Beguiled</i>	P: comedy	comedy
234	P: 1614	1602	<i>Wily Beguiled</i>	P: comedy	comedy
234	P: 1623	1602	<i>Wily Beguiled</i>	P: comedy	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
234	SR: 1629	1602	<i>Wily Beguiled</i>	-	comedy
234	P: 1630	1602	<i>Wily Beguiled</i>	P: comédie	comedy
234	P: 1635	1602	<i>Wily Beguiled</i>	P: comédie	comedy
234	SR: 1636	1602	<i>Wily Beguiled</i>	-	comedy
234	P: 1638	1602	<i>Wily Beguiled</i>	P: comédie	comedy
234	SR: 1639	1602	<i>Wily Beguiled</i>	-	comedy
234	N.D.	1602	<i>Wily Beguiled</i>	P: comédie	comedy
235	P: 1606	1606	<i>The Isle of Gulls</i>	-	comedy
235	P: 1633	1606	<i>The Isle of Gulls</i>	-	comedy
236	P: 1606	1604	<i>Monsieur D'Olive</i>	P: comédie	comedy
237	P: 1606	1606	<i>Hymaenaei</i>	P: masque, and barriers	mask and barriers
238	SR: 1607	1607	<i>The Masque at Lord Hay's Marriage</i>	SR: maske*	wedding mask
238	P: 1607	1607	<i>Marriage</i>	P: maske*	wedding mask
239	SR: 1607	1607	<i>Lingua</i>	SR: commedie	academic moral
239	P: 1607	1607	<i>Lingua</i>	P: comœdie	academic moral
239	N.D.	1607	<i>Lingua</i>	P: comœdie	academic moral
239	P: 1617	1607	<i>Lingua</i>	P: comœdie	academic moral
239	P: 1622	1607	<i>Lingua</i>	P: comœdie	academic moral
239	P: 1632	1607	<i>Lingua</i>	P: comœdie	academic moral
239	SR: 1635	1607	<i>Lingua</i>	SR: comedy death	academic moral
240	SR: 1607	1607	<i>Claudius Tiberius Nero</i>	SR: tragical life and death	tragedy
240	P: 1607	1607	<i>Claudius Tiberius Nero</i>	P: tragedie	tragedy
241	SR: 1607	1606	<i>The Whore of Babylon</i>	-	allegorical history
241	P: 1607	1606	<i>The Whore of Babylon</i>	-	allegorical history
242	SR: 1607	1602	<i>The Fair Maid of the Exchange</i>	-	comedy
242	P: 1607	1602	<i>The Fair Maid of the Exchange</i>	-	comedy
242	SR: 1616	1602	<i>The Fair Maid of the Exchange</i>	-	comedy
242	P: 1625	1602	<i>The Fair Maid of the Exchange</i>	-	comedy
242	SR: 1636	1602	<i>The Fair Maid of the Exchange</i>	-	comedy
242	P: 1637	1602	<i>The Fair Maid of the Exchange</i>	-	comedy
243	SR: 1607	1604	<i>The Phoenix</i>	-	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
243	P: 1607	1604	<i>The Phoenix</i>	-	comedy
243	SR: 1630	1604	<i>The Phoenix</i>	-	comedy
243	P: 1630	1604	<i>The Phoenix</i>	-	comedy
244	SR: 1607	1606	<i>Michaelmas Term</i>	SR: comedy	comedy
244	P: 1607	1606	<i>Michaelmas Term</i>	-	comedy
244	SR: 1630	1606	<i>Michaelmas Term</i>	-	comedy
244	P: 1630	1606	<i>Michaelmas Term</i>	-	comedy
245	SR: 1607	1606	<i>The Woman Hater</i>	-	comedy
245	P: 1607	1606	<i>The Woman Hater</i>	-	comedy
245	SR: 1613	1606	<i>The Woman Hater</i>	-	comedy
246	SR: 1607	1604	<i>Bussy D'Ambois</i>	SR: tragedie	tragedy
246	P: 1607-08	1604	<i>Bussy D'Ambois</i>	P: tragedie	tragedy
246	P: 1641	1604	<i>Bussy D'Ambois</i>	P: tragedie	tragedy
246	P: 1641	1604	<i>Bussy D'Ambois</i>	SR: comedie	comedy
247	SR: 1607	1607	<i>Cupid's Whirligig</i>	-	comedy
247	P: 1607	1607	<i>Cupid's Whirligig</i>	-	comedy
247	P: 1611	1607	<i>Cupid's Whirligig</i>	-	comedy
247	P: 1616	1607	<i>Cupid's Whirligig</i>	-	comedy
247	SR: 1630	1607	<i>Cupid's Whirligig</i>	-	comedy
247	P: 1630	1607	<i>Cupid's Whirligig</i>	-	comedy
248	SR: 1607	1607	<i>The Travels of the Three English Brothers</i>	-	topical play
248	P: 1607	1607	<i>The Travels of the Three English Brothers</i>	-	topical play
248	P: 1607	1607	<i>The Travels of the Three English Brothers</i>	-	topical play
249	SR: 1607	1606	<i>The Misenes of the Enforced Marriage</i>	SR: tragedie	domestic drama
249	P: 1607	1606	<i>The Misenes of the Enforced Marriage</i>	-	domestic drama
249	P: 1611	1606	<i>The Misenes of the Enforced Marriage</i>	-	domestic drama
249	P: 1629	1606	<i>The Misenes of the Enforced Marriage</i>	-	domestic drama
249	SR: 1637	1606	<i>The Misenes of the Enforced Marriage</i>	-	domestic drama

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
249	P: 1637	1606	<i>The Miseries of the Enforced Marriage</i>	-	domestic drama
250	SR: 1607	1605	<i>Northward Ho</i>	-	comedy
250	P: 1607	1605	<i>Northward Ho</i>	-	comedy
251	SR: 1607	1606	<i>The Puritan</i>	SR: comedy	comedy
251	P: 1607	1606	<i>The Puritan</i>	-	comedy
252	SR: 1607	1601	<i>What you Will</i>	SR: commedie	comedy
252	P: 1607	1601	<i>What you Will</i>	-	comedy
253	SR: 1607	1606	<i>The Revenger's Tragedy</i>	SR: tragedy*	tragedy
253	P: 1607-08	1606	<i>The Revenger's Tragedy</i>	P: tragedy*	tragedy
254	SR: 1607	1607	<i>The Devil's Charter</i>	SR: tragedy	tragedy
254	P: 1607	1607	<i>The Devil's Charter</i>	P: tragedy	tragedy
254	P: 1607	1607	<i>The Devil's Charter</i>	-	tragedy
255	SR: 1606	1606	<i>The Fleer</i>	SR: comedy	comedy
255	SR: 1606	1606	<i>The Fleer</i>	SR: commedie	comedy
255	P: 1607	1606	<i>The Fleer</i>	-	comedy
255	P: 1610	1606	<i>The Fleer</i>	-	comedy
255	P: 1615	1606	<i>The Fleer</i>	-	comedy
255	P: 1631	1606	<i>The Fleer</i>	-	comedy
256	P: 1607	1604	<i>Sir Thomas Wyatt</i>	P: history	history
256	P: 1612	1604	<i>Sir Thomas Wyatt</i>	P: history	history
257	SR: 1605	1604	<i>Westward Ho</i>	SR: commedie	comedy
257	P: 1607	1604	<i>Westward Ho</i>	-	comedy
258	P: 1607	1603	<i>A Woman Killed with Kindness</i>	-	tragedy
258	P: 1617	1603	<i>A Woman Killed with Kindness</i>	-	tragedy
259	P: 1607	1606	<i>Volpone</i>	-	comedy
259	P: 1607	1606	<i>Volpone</i>	-	comedy
259	SR: 1610	1606	<i>Volpone</i>	-	comedy
259	SR: 1621	1606	<i>Volpone</i>	-	comedy
259	SR: 1635	1606	<i>Volpone</i>	-	comedy
262	SR: 1607	1605	<i>A Trick to Catch the Old One</i>	-	comedy
262	P: 1608	1605	<i>A Trick to Catch the Old One</i>	-	comedy
262	P: 1608-09	1605	<i>A Trick to Catch the Old One</i>	-	comedy
262	P: 1616	1605	<i>A Trick to Catch the Old One</i>	-	comedy
263	SR: 1607	1602	<i>The Family of Love</i>	-	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
263	P: 1608	1602	<i>The Family of Love</i>	-	comedy
263	SR: 1627	1602	<i>The Family of Love</i>	-	comedy
264	SR: 1607	1602	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
264	P: 1608	1602	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
264	P: 1612	1602	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
264	P: 1617	1602	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
264	SR: 1624	1602	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
264	P: 1626	1602	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
264	P: 1631	1602	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
265	SR: 1607	1605	<i>The Merry Devil of Edmonton</i>	-	comedy
265	P: 1608	1605	<i>King Lear</i>	SR: chronicle historie	tragedy
265	N.D.	1605	<i>King Lear</i>	P: chronicle historie	tragedy
265	SR: 1639	1605	<i>King Lear</i>	SR: history	tragedy
265	SR: 1640	1605	<i>King Lear</i>	-	tragedy
266	SR: 1608	1605	<i>Your Five Gallants</i>	-	comedy
266	N.D.	1605	<i>Your Five Gallants</i>	-	comedy
267	SR: 1608	1604	<i>Law Tricks</i>	SR: comedy	comedy
267	P: 1608	1604	<i>Law Tricks</i>	-	comedy
268	SR: 1608	1608	<i>Humour out of Breath</i>	-	comedy
268	P: 1608	1608	<i>Humour out of Breath</i>	P: comedie	comedy
268	SR: 1627	1608	<i>Humour out of Breath</i>	-	comedy
268	SR: 1628	1608	<i>Humour out of Breath</i>	-	comedy
269	SR: 1608	1605	<i>The Masque of Blackness</i>	SR: masks*	mask
269	N.D.	1605	<i>The Masque of Blackness</i>	P: masks*	mask
270	SR: 1608	1608	<i>The Masque of Beauty</i>	SR: masks*	mask
270	N.D.	1608	<i>The Masque of Beauty</i>	P: masks*	mask
271	SR: 1608	1608	<i>The Masque at Lord Haddington's Marriage</i>	SR: masks*	wedding mask
272	SR: 1608	1606	<i>A Yorkshire Tragedy</i>	SR: tragedy*	tragedy
272	P: 1608	1606	<i>A Yorkshire Tragedy</i>	P: tragedy*	tragedy
272	P: 1619	1606	<i>A Yorkshire Tragedy</i>	P: tragedy*	tragedy
272	SR: 1626	1606	<i>A Yorkshire Tragedy</i>	-	tragedy
272	SR: 1630	1606	<i>A Yorkshire Tragedy</i>	SR: tragedy*	tragedy
273	SR: 1608	1607	<i>The Rape of Lucrece</i>	SR: tragédie	tragedy
273	P: 1608	1607	<i>The Rape of Lucrece</i>	P: tragédie	tragedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
273	P: 1609	1607	<i>The Rape of Lucrece</i>	P: tragedie	tragedy
273	P: 1614	1607	<i>The Rape of Lucrece</i>	P: tragedie	tragedy
273	P: 1630	1607	<i>The Rape of Lucrece</i>	P: tragedie	tragedy
273	P: 1638	1607	<i>The Rape of Lucrece</i>	P: tragedie	tragedy
273	SR: 1639	1607	<i>The Rape of Lucrece</i>	SR: tragedie	tragedy
274	SR: 1608	1608	<i>The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron</i>	SR: tragedie*	tragedy
274	P: 1608	1608	<i>The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron</i>	P: tragedie*	tragedy
274	P: 1625	1608	<i>The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron</i>	P: tragedie*	tragedy
275	SR: 1608	1608	<i>The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron</i>	SR: tragedie*	tragedy
275	P: 1608	1608	<i>The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron</i>	P: tragedie*	tragedy
275	P: 1625	1608	<i>The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron</i>	P: tragedie*	tragedy
276	SR: 1608	1606	<i>A Mad World my Masters</i>	-	comedy
276	P: 1608	1606	<i>A Mad World my Masters</i>	-	comedy
276	SR: 1613	1606	<i>A Mad World my Masters</i>	-	comedy
276	SR: 1630	1606	<i>A Mad World my Masters</i>	-	comedy
276	P: 1640	1606	<i>A Mad World my Masters</i>	-	comedy
277	SR: 1608	1608	<i>The Dumb Knight</i>	P: comedy	comedy
277	N.D.	1608	<i>The Dumb Knight</i>	-	comedy
277	SR: 1610	1608	<i>The Dumb Knight</i>	P: historical comedy	comedy
277	P: 1633	1608	<i>The Dumb Knight</i>	-	comedy
278	SR: 1608	1596	<i>The Dumb Knight</i>	P: historical comedy	comedy
278	P: 1609	1596	<i>Mustapha</i>	SR: tragedie	tragedy
278	SR: 1632	1596	<i>Mustapha</i>	P: tragedie	tragedy
278	SR: 1632	1596	<i>Mustapha</i>	SR: tragedie	tragedy
279	SR: 1603	1602	<i>Troilus and Cressida</i>	-	tragedy
279	SR: 1609	1602	<i>Troilus and Cressida</i>	-	tragedy
279	P: 1609	1602	<i>Troilus and Cressida</i>	SR: history	tragedy
279	P: 1609	1602	<i>Troilus and Cressida</i>	P: history	tragedy
280	SR: 1609	1609	<i>The Masque of Queens</i>	SR: history	tragedy
280	P: 1609	1609	<i>The Masque of Queens</i>	SR: maske*	mask
281	SR: 1609	1587	<i>The Case is Altered</i>	P: masque*	mask
				-	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
281	SR: 1609	1597	<i>The Case is Altered</i>	-	comedy
281	P: 1609	1597	<i>The Case is Altered</i>	-	comedy
281	P: 1609	1597	<i>The Case is Altered</i>	P: comedy	comedy
282	N.D.	1609	<i>Camp-Bell</i>	-	chic pageant
283	P: 1609	1607	<i>Every Woman in her Humour</i>	-	comedy
284	SR: 1608	1608	<i>Pericles</i>	-	tragicomedy
284	P: 1609	1608	<i>Pericles</i>	P: historie	tragicomedy
284	P: 1609	1608	<i>Pericles</i>	P: historie	tragicomedy
284	P: 1611	1608	<i>Pericles</i>	P: historie	tragicomedy
284	SR: 1626	1608	<i>Pericles</i>	-	tragicomedy
284	P: 1630	1608	<i>Pericles</i>	P: historie	tragicomedy
284	SR: 1630	1608	<i>Pericles</i>	-	tragicomedy
284	P: 1635	1608	<i>Pericles</i>	P: historie	tragicomedy
285	P: 1609	1608	<i>The Two Maids of Moreclacke</i>	P: historie	comedy
286	SR: 1609	1607	<i>The Turk</i>	SR: tragedy	tragedy
286	P: 1610	1607	<i>The Turk</i>	P: tragedie	tragedy
286	SR: 1631	1607	<i>The Turk</i>	-	tragedy
286	P: 1632	1607	<i>The Turk</i>	P: tragedy	tragedy
287	N.D.	1608	<i>The Faithful Shepherdess</i>	-	pastoral
287	SR: 1628	1608	<i>The Faithful Shepherdess</i>	-	pastoral
287	P: 1629	1608	<i>The Faithful Shepherdess</i>	-	pastoral
287	P: 1634	1608	<i>The Faithful Shepherdess</i>	-	pastoral
288	SR: 1610	1610	<i>Chester's Triumph</i>	-	pastoral
288	P: 1610	1610	<i>Chester's Triumph</i>	-	st george's day show
289	P: 1610	1610	<i>London's Love to Prince Henry</i>	-	st george's day show
290	SR: 1610	1599	<i>Histrionastix</i>	-	royal entertainment
290	P: 1610	1599	<i>Histrionastix</i>	-	comedy
291	P: 1610	1610	<i>Tethys's Festival</i>	-	comedy
292	SR: 1610	1608	<i>Ram Alley</i>	-	mask
292	P: 1610	1608	<i>Ram Alley</i>	-	comedy
292	P: 1611	1608	<i>Ram Alley</i>	P: comedy	comedy
292	P: 1611	1608	<i>Ram Alley</i>	P: comedy	comedy
292	P: 1636	1608	<i>Ram Alley</i>	SR: tragedy*	tragedy
293	SR: 1611	1609	<i>The Atheist's Tragedy</i>	P: tragedie*	tragedy
293	P: 1611-12	1609	<i>The Atheist's Tragedy</i>	-	tragedy
294	SR: 1611	1610	<i>The Golden Age</i>	-	classical legend

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
294	P: 1611	1610	<i>The Golden Age</i>	-	classical legend
294	SR: 1630	1610	<i>The Golden Age</i>	-	classical legend
295	P: 1611	1611	<i>Chrusothriambos</i>	-	civic pageant
295	P: 1611	1611	<i>Chrusothriambos</i>	-	civic pageant
296	P: 1611	1611	<i>Catiline his Conspiracy</i>	-	tragedy
296	SR: 1621	1611	<i>Catiline his Conspiracy</i>	-	tragedy
296	SR: 1635	1611	<i>Catiline his Conspiracy</i>	-	tragedy
296	P: 1635	1611	<i>Catiline his Conspiracy</i>	-	tragedy
296	P: 1635	1611	<i>Catiline his Conspiracy</i>	-	tragedy
297	P: 1611	1602	<i>May Day</i>	P: comedy	comedy
298	P: 1611	1608	<i>The Roaring Girl</i>	-	comedy
298	SR: 1631	1608	<i>The Roaring Girl</i>	-	comedy
299	SR: 1611	1609	<i>A Woman is a Weathercock</i>	SR: comedy	comedy
299	P: 1612	1609	<i>A Woman is a Weathercock</i>	P: comedy	comedy
299	SR: 1626	1609	<i>A Woman is a Weathercock</i>	-	comedy
299	SR: 1637	1609	<i>A Woman is a Weathercock</i>	-	comedy
300	SR: 1612	1610	<i>A Christian Turned Turk</i>	SR: tragical liffes and deaths	tragedy
300	P: 1612	1610	<i>A Christian Turned Turk</i>	-	tragedy
301	SR: 1612	1605	<i>The Widow's Tears</i>	SR: comedy	comedy
301	P: 1612	1605	<i>The Widow's Tears</i>	P: comedy	comedy
302	SR: 1612	1612	<i>Troia Noua Triumphans</i>	-	civic pageant
302	P: 1612	1612	<i>Troia Noua Triumphans</i>	-	civic pageant
303	SR: 1610	1610	<i>The Alchemist</i>	SR: comedy	comedy
303	P: 1612	1610	<i>The Alchemist</i>	-	comedy
303	SR: 1621	1610	<i>The Alchemist</i>	-	comedy
303	SR: 1630	1610	<i>The Alchemist</i>	-	comedy
303	SR: 1635	1610	<i>The Alchemist</i>	-	comedy
304	SR: 1610	1609	<i>Epicene</i>	-	comedy
304	SR: 1612	1609	<i>Epicene</i>	SR: comedy	comedy
304	P: 1612	1609	<i>Epicene</i>	-	comedy
304	P: 1620	1609	<i>Epicene</i>	P: comoele	comedy
304	P: 1620	1609	<i>Epicene</i>	P: comoele	comedy
304	SR: 1621	1609	<i>Epicene</i>	-	comedy
304	SR: 1623	1609	<i>Epicene</i>	-	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
304	SR: 1630	1609	<i>Epicene</i>	-	comedy
304	SR: 1635	1609	<i>Epicene</i>	-	comedy
305	P: 1612	1611	<i>If it be no Good the Devil is in it</i>	-	comedy
306	P: 1612	1612	<i>The White Devil</i>	P: tragedy	tragedy
306	SR: 1631	1612	<i>The White Devil</i>	-	tragedy
306	P: 1631	1612	<i>The White Devil</i>	P: tragedy	tragedy
306	SR: 1634	1612	<i>The White Devil</i>	-	tragedy
307	SR: 1612	1610	<i>The Revenge of Bussy D'Ambois</i>	SR: tragedy	tragedy
307	P: 1613	1610	<i>The Revenge of Bussy D'Ambois</i>	P: tragédie	tragedy
307	SR: 1623	1610	<i>The Revenge of Bussy D'Ambois</i>	-	tragedy
308	SR: 1612	1604	<i>Mariam</i>	SR: tragedie	tragedy
308	P: 1613	1604	<i>Mariam</i>	P: tragédie	tragedy
308	SR: 1638	1604	<i>Mariam</i>	P: tragédie	tragedy
308	SR: 1639	1604	<i>Mariam</i>	SR: tragedie	tragedy
309	SR: 1613	1613	<i>The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn</i>	SR: maske*	mask
309	N.D.	1613	<i>The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn</i>	P: masque*	mask
310	SR: 1613	1613	<i>The Masque of the Middle Temple and Licoln's Inn</i>	SR: maske*	mask
310	N.D.	1613	<i>The Masque of the Middle Temple and Licoln's Inn</i>	P: maske*	mask
310	N.D.	1613	<i>The Masque of the Middle Temple and Licoln's Inn</i>	P: masque*	mask
311	SR: 1613	1613	<i>The Triumphs of Truth</i>	-	civic pageant
311	P: 1613	1613	<i>The Triumphs of Truth</i>	-	civic pageant
311	P: 1613	1613	<i>The Triumphs of Truth</i>	-	civic pageant
312	SR: 1613	-	<i>The Entertainment of Michaelmas Day 1613</i>	-	-
312	P: 1613	-	<i>The Entertainment of Michaelmas Day 1613</i>	-	-
312	P: 1613	-	<i>The Entertainment of Michaelmas Day 1613</i>	-	-
313	P: 1613	1611	<i>The Brazen Age</i>	-	classical legend
314	G: 1613	1613	<i>Cynthia's Revenge</i>	-	tragedy
315	P: 1613	1610	<i>The Insoliate Courtess</i>	P: tragedie	tragedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
315	P: 1616	1610	<i>The Insatiate Countess</i>	-	tragedy
315	SR: 1631	1610	<i>The Insatiate Countess</i>	-	tragedy
315	P: 1631	1610	<i>The Insatiate Countess</i>	P: tragedy	tragedy
315	SR: 1634	1610	<i>The Insatiate Countess</i>	-	tragedy
316	P: 1613	1607	<i>The Knight of the Burning Pestle</i>	-	burlesque romance
316	P: 1635	1607	<i>The Knight of the Burning Pestle</i>	-	burlesque romance
316	N.D.	1607	<i>The Knight of the Burning Pestle</i>	-	burlesque romance
317	P: 1613	1611	<i>The Silver Age</i>	-	classical legend
318	SR: 1630	1611	<i>The Silver Age</i>	-	classical legend
318	P: 1613	1613	<i>The Lords' Masque</i>	P: entertainment*	royal entertainment
319	P: 1613	1613	<i>The Lords' Masque</i>	P: maske*	wedding mask
320	SR: 1614	1614	<i>The Masque of Flowers</i>	SR: maske*	mask
320	P: 1614	1614	<i>The Masque of Flowers</i>	P: maske*	mask
321	SR: 1614	1613	<i>The Hog hath Lost his Pearl</i>	-	comedy
321	P: 1614	1613	<i>The Hog hath Lost his Pearl</i>	-	comedy
322	P: 1614	1614	<i>Himatia Poles</i>	P: comedy	civic pageant
323	P: 1614	1611	<i>Greene's Tu Quoque</i>	-	comedy
323	SR: 1621	1611	<i>Greene's Tu Quoque</i>	-	comedy
323	P: 1622	1611	<i>Greene's Tu Quoque</i>	-	comedy
323	SR: 1627	1611	<i>Greene's Tu Quoque</i>	-	comedy
323	SR: 1628	1611	<i>Greene's Tu Quoque</i>	-	comedy
323	N.D.	1611	<i>Greene's Tu Quoque</i>	-	comedy
324	P: 1614	1613	<i>The Masque at the Earl of</i>	P: maske*	wedding mask
324	SR: 1615	1614	<i>Somerset's Marriage</i>	SR: pastoralls	pastoral
324	P: 1615	1614	<i>Hymen's Triumph</i>	P: pastorall	pastoral
325	P: 1615	1614	<i>Hymen's Triumph</i>	tragicomædie	pastoral
326	SR: 1615	1615	<i>Band, Cuff, and Ruff</i>	SR: dialogue	comic dialogue
326	P: 1615	1615	<i>Band, Cuff, and Ruff</i>	P: dialogue	comic dialogue
326	P: 1516	1615	<i>Band, Cuff, and Ruff</i>	P: dialogue	comic dialogue
327	SR: 1615	1612	<i>The Valiant Welshman</i>	-	history
327	P: 1615	1612	<i>The Valiant Welshman</i>	-	history
328	SR: 1615	1608	<i>Cupid's Revenge</i>	P: chronicle history	tragedy
328	P: 1615	1608	<i>Cupid's Revenge</i>	-	tragedy
328	SR: 1619	1608	<i>Cupid's Revenge</i>	-	tragedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
328	P: 1630	1608		-	tragedy
328	SR: 1633	1608	<i>Cupid's Revenge</i>	-	tragedy
328	P: 1635	1608	<i>Cupid's Revenge</i>	-	tragedy
328	SR: 1641	1608	<i>Cupid's Revenge</i>	-	tragedy
329	SR: 1615	1614	<i>Hector of Germany</i>	-	pseudo-history
329	P: 1615	1614	<i>Hector of Germany</i>	-	pseudo-history
329	SR: 1619	1614	<i>Hector of Germany</i>	-	pseudo-history
329	SR: 1633	1614	<i>Hector of Germany</i>	-	pseudo-history
330	SR: 1615	1615	<i>Albunazar</i>	SR: comédie	comedy
330	P: 1615	1615	<i>Albunazar</i>	P: comédie	comedy
330	SR: 1630	1615	<i>Albunazar</i>	-	comedy
330	P: 1634	1615	<i>Albunazar</i>	P: comédie	comedy
330	N.D.	1615	<i>Albunazar</i>	P: comédie	comedy
331	SR: 1615	1615	<i>Work for Cutlers</i>	-	comic dialogue
331	P: 1615	1615	<i>Work for Cutlers</i>	-	comic dialogue
332	P: 1615	1615	<i>Metropolis Coronata</i>	P: dialogue	comic pageant
333	SR: 1594	1600	<i>The Four Prentices of London</i>	-	heroidal romance
333	P: 1615	1600	<i>The Four Prentices of London</i>	SR: enterlude	heroidal romance
333	SR: 1630	1600	<i>The Four Prentices of London</i>	-	heroidal romance
333	P: 1632	1600	<i>The Four Prentices of London</i>	-	heroidal romance
334	SR: 1616	1613	<i>The Scornful Lady</i>	-	comedy
334	P: 1616	1613	<i>The Scornful Lady</i>	P: comédie	comedy
334	SR: 1617	1613	<i>The Scornful Lady</i>	-	comedy
334	P: 1625	1613	<i>The Scornful Lady</i>	P: comédie	comedy
334	P: 1630	1613	<i>The Scornful Lady</i>	P: comédie	comedy
334	SR: 1633	1613	<i>The Scornful Lady</i>	-	comedy
334	P: 1635	1613	<i>The Scornful Lady</i>	P: comédie	comedy
334	P: 1639	1613	<i>The Scornful Lady</i>	P: comédie	comedy
334	SR: 1641	1613	<i>The Scornful Lady</i>	-	comedy
335	SR: 1616	1616	<i>Chysanaleia</i>	-	civic pageant
335	P: 1616	1616	<i>Chysanaleia</i>	-	civic pageant
336	SR: 1601	1598	<i>Englismen for my Money</i>	SR: comédie	comedy
336	P: 1616	1598	<i>Englismen for my Money</i>	P: comédie	comedy
336	P: 1626	1598	<i>Englismen for my Money</i>	P: comédie	comedy

Greg: number	Greg: date	Harbage: date	Greg: Play	Greg: genre	Harbage: genre
336	P: 1631	1598	<i>Englishmen for my Money</i>		comedy
337	SR: 1615	1615	<i>The Honest Lawyer</i>	P: comédie	comedy
337	P: 1616	1615	<i>The Honest Lawyer</i>	-	comedy
337	SR: 1623	1615	<i>The Honest Lawyer</i>	-	comedy
338	P: 1616	1616	<i>Civilitatis Amor</i>	-	civic pageant

Bibliografia

Testi primari

Aristotele, *Dell'arte poetica*, a cura di C. Gavallotti, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1974.

Euripide, *Il ciclope*, Einaudi, Torino 1965.

Fletcher, J., Shakespeare, W., *The Two Noble Kinsmen*, in L. Potter (ed.), *The Arden Shakespeare*, 3rd edition, Thomson Learning, London 1997 (2002 reprint).

—, *The Faithful Shepherdess*, in *Beaumont and Fletcher*, Unwin, London, Scribner's Sons, New York.

Guarini, B., *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, Marsilio Editore, Venezia 1999.

Orazio Flacco, *Arte poetica*, in id., *Le opere*, a cura di P. Fedeli, C. Carena, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1991-1997, 4 voll.

Plauto, *Anfitrione*, in id., *Le commedie*, UTET, Torino 1969-1972, 3 voll.

Shakespeare, W., *Hamlet*, in H. Jenkins (ed.), *The Arden Shakespeare*, 2nd edition, Methuen, London and New York 1982.

—, *Troilus and Cressida*, in D. Bevington (ed.), *The Arden Shakespeare*, 3rd edition, Thomson Learning, London 1998 (2004 reprint).

Sidney, P., *Apologie for Poetrie*, Clarendon Press, Oxford 1907 (1955 reprint).

Testi secondari

Berger, T. L., Bradford, W. C., Sondegard, S. L., *An Index of Characters in Early Modern English Drama Printed Plays, 1500-1660*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Boyce, C., *Shakespeare A to Z*, Roundtable Press, New York and Oxford 1990.

- Clubb, L. G., *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, New Haven and London 1989.
- Greg, W. W., *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, The Bibliographical Society, London 1939-59, 4 vols.
- Harbage, A., *Annals of English Drama, 975-1700: An Analytical Record of All Plays, Extant or Lost*, Methuen, London 1964.
- Henke, R., *Pastoral Transformations*, University of Delaware Press, Newark; Associated University Presses, London 1997.
- Herrick, M. T., *Tragicomedy*, University of Illinois Press, Urbana 1955 (1962 reprint).
- Hirst, D. H., *Tragicomedy*, Methuen, London and New York 1984.
- Intonti, V. (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Liguori Editore, Napoli 2004.
- Leech, C., *Tragedy*, Methuen, London and New York 1969 (1978 reprint).
- Maguire, N. K. (ed.), *Renaissance Tragicomedy*, AMS Press, New York 1987.
- , *Regicide and Restoration*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Merchant, M., *Comedy*, Methuen, London and New York 1972.
- Neri, N., *Il pastor fido in Inghilterra*, G. Giappichelli Editore, Torino 1963.
- Orgel, S., *Imagining Shakespeare*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, and New York 2003.
- Orr, D., *Italian Renaissance Drama in England Before 1625*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1970.
- Perella, N. J., *The Critical Fortune of Battista Guarini's Il pastor fido*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1973.

Ristine, F. H., *English Tragicomedy*, Russell & Russell, New York 1910 (1963 reprint).

Waith, E. M., *The Pattern of Tragicomedy in Beaumont and Fletcher*, Yale University Press, New Haven 1952 (1969 Archon Books reprint).

Weinberg, B. (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza Editore, Roma 1970-74, 4 voll.

La figura e le significazioni del corpo in
Life and Times of Michael K e *Waiting for the Barbarians*
di J. M. Coetzee

VALENTINA VANNUCCI

1

Il decadimento e la degradazione dei corpi
nella narrativa di Coetzee

In questo saggio mi propongo di analizzare alcune tematiche ricorrenti nei romanzi di J. M. Coetzee e, in primo luogo, l'atteggiamento dello scrittore nei confronti del corpo. La prosa di questo autore sudafricano è spesso definita 'razionalistica', ovvero una scrittura dove il corpo non emerge se non in 'assenza': una definizione, per molti aspetti, innegabile; in effetti, Coetzee rifugge da un pericoloso 'romanzo del corpo' quale eredità legittima della cultura orale sudafricana, anche perché ciò significherebbe, come osserva il personaggio di Elizabeth Costello nell'omonimo romanzo, riproporre la mistica dell'Africa come «last repository of primal human energy»¹, un modo per addomesticare l'«alterità» attraverso l'etichetta dell'esotismo. Tuttavia, se la scrittura di Coetzee – post-moderna e decostruzionista, fino ai limiti della disgregazione del *corpus* stesso del testo – si presenta, per molti aspetti, *disembodied*, è però destabilizzata a livello tematico dall'immagine frequente di un corpo degradato, repellente e non assimilabile.

Sin dal primo romanzo, *Dusklands* (1974), nella sezione intitolata *The Vietnam Project*, il lettore si trova di fronte ad un protagonista «hunched and shifty»², che con il procedere della sua relazione sui rapporti di forza e di violenza psicologica intitolata *New life for Vietnam*, diventa il soggetto di un «revolting body» che lo condurrà, attraverso la disgregazione dei rapporti sociali e affettivi (si definisce, nei confronti della moglie, «dead meat



which you are revolted to take in your mouth»³) a un esaurimento fisico e mentale culminante in un atto di violenza contro il figlio. Nei romanzi successivi, fino al recentissimo *Slow Man* del 2005, il cui personaggio principale è un sessantenne rimasto privo di una gamba in seguito a un incidente in bicicletta, si profila una galleria di personaggi quasi tutti colti in quella fase di decadimento che caratterizza l'età avanzata. A partire dal vecchio Magistrato di *Waiting for the Barbarians* (1980) che si spoglia davanti alla ragazza barbara senza alcun imbarazzo svelando, con un'impietosa autodescrizione, «my thin shanks, my slack genitals, my paunch, my flabby old man's breast, the turkey-skin of my throat»⁴, il lettore di Coetzee si imbatte poi in un improbabile e debilitato Robinson Crusoe sessantenne, che muore nel corso della narrazione (*Foe*, 1986), una docente in pensione malata terminale di cancro (*The Age of Iron*, 1990), un anziano Dostojevskij in cerca di risposte sulla morte del figliastro in *The Master of Petersburg* (1994) e, infine, prima della più recente «old, tired circus seal»⁵ autrice di *The House in Eccles Street* (*Elizabeth Costello*, 2003), nel professor David Lurie (*Disgrace* 1999), questi veramente soltanto cinquantaduenne ma oramai, a causa della perduta capacità seduttiva, soltanto il fantasma di se stesso⁶. Un'altra eccezione sembrerebbe potersi scorgere in *Life and Times of Michael K* (1983) ove 'K', identificato sin da subito come persona affetta da deformazione fisica («he had a hare lip»⁷) e ritardo mentale («his mind was not quick»⁸), ha soltanto trentuno anni, e tuttavia il medico dell'ospedale del campo di riabilitazione in cui viene ricoverato lo definisce, nella seconda parte della narrazione, «a little old man»⁹, in ragione del fatto che si presenta con l'aspetto di uno scheletro ed è probabilmente vicino al termine della propria vita. Quella di Coetzee è dunque un'ossessione per il corpo deforme, atipico, colto nel momento immediatamente precedente la propria dissoluzione. Nel caso di *Life and Times*, emblematico anche per altre opere coetzeeane, la problematica dell'età si iscrive in una questione più complessa: il protagonista, trentaduenne al termine della narrazione, si configura, in realtà, come «an unbearing, unborn creature»¹⁰ passata attraverso «the intestines of the war»¹¹ senza parteciparvi, e la sua vicenda, ammesso ne esista una, è quella di vivere al di fuori del tempo e dalla storia¹², alimentandosi con i prodotti della terra da lui stesso coltivati e rifiutando di nutrirsi in altro modo sino a diventare uno «skin-and-bones man with a crumpled lip»¹³, anticipazione vivente del proprio, precoce *disembodying*.

In questo come negli altri romanzi, il problema del corpo si intreccia pertanto con il discorso del tempo storico (la guerra), del ‘corpo della madrepatria’ – il Sudafrica – e dunque, più in generale, con il discorso del ‘corpo politico’. La sua degradazione e disgregazione – che avviene anche, come vedremo, attraverso il linguaggio – accompagna la necessità, mai soddisfatta, di una presa di posizione etica e di un’attribuzione di significato, la cui esistenza è ricercata e negata al tempo stesso dai personaggi e dall’autore; infine, e questo costituirà un ulteriore motivo di indagine, l’immagine del corpo e la corporeità, l’istinto e le pulsioni dell’uomo, la sua affinità con il mondo animale, sembrano talvolta affermarsi come assoluto e autonomo *leitmotiv* dell’autore che annulla la potenza di ogni possibile sovrastruttura linguistica, filosofica, ermeneutica. Ciò che permane in questi casi, al termine della lettura, è l’immagine di un corpo, di una fisicità che resiste, nei suoi aspetti più o meno gradevoli, a tutte le proprie, numerose, trasfigurazioni.

1.1. Introduzione a *Life and Times of Michael K*:

la sopravvivenza di un corpo anomalo all’‘appetito’ della storia
mediante le metafore del regno animale

Vorrei iniziare questa mia analisi con una introduzione a *Life and Times of Michael K* (1983) volta a mettere in luce alcuni nuclei tematici rilevanti per la prospettiva di questo lavoro e, successivamente, procedere con lo studio di *Waiting for the Barbarians* (1980), romanzo affine per soggetto e data di pubblicazione; infine esaminerò le conclusioni cui sia possibile giungere in riferimento a *LT* mediante l’applicazione dei medesimi strumenti critici adoperati per *WB*.

In *LT* l’elemento anomalo del corpo è raffigurato in quella parte ineludibile che è il volto: il labbro leporino è la peculiarità che contraddistingue il protagonista sin dalla sua nascita nella finzione narrativa, che coincide con l’inizio del libro: «The first thing the midwife noticed about Michael K when she helped him out of his mother into the world was that he had a hare lip. The lip curled like a snail’s foot, the left nostril gaped»¹⁴. Il segno della deformità/difformità, come la «worm-like sear»¹⁵ della ragazza del Magistrato in *Waiting for the Barbarians*, pertiene dunque alle categorie del regno animale e sottende l’idea di vischiosità e repulsione, concetto ribadito poco più avanti nella narrazione, quando si afferma che

alla madre non era piaciuta «the mouth that would not close and the living pink flesh it bared to her»¹⁶, ed era rabbrivida all'idea di ciò che aveva portato in grembo. In conseguenza di questo difetto, Michael non può essere allattato e piange per la fame; infine, dopo altri tentativi, riesce ad essere nutrito con un cucchiaino da tè, lo stesso che ricorre al termine del racconto quando K immagina, nel suo ingenuo sogno per il futuro, di bere l'acqua che sgorga dalla terra. La fame, la necessità di alimentarsi e il rifiuto che oppone Michael al nutrimento sono i temi centrali di un racconto che narra, nella sua prima parte¹⁷, il viaggio di un figlio verso la terra d'origine della madre malata; questa, tuttavia, deceduta quasi subito e cremata senza il consenso di K, prosegue il suo cammino sotto forma di ceneri racchiuse in una busta di plastica, a continua e inquietante testimonianza di *corpo polverizzato*.

Micheal non sembra opporre resistenza al cibo come forma di addolorata partecipazione al *disembodying* della madre; quando, stanco e affamato dopo molte peripezie, approda alla fattoria dei Visagie (forse, ma non è certo, quella dell'infanzia materna¹⁸), è sopraffatto dall'urgenza di sostentamento e si arrende alla necessità di cacciare. Una volta riuscito ad uccidere una capra selvatica, però, accade che «the urgency of the hunger that had possessed him [...] was gone. The thought of cutting up and devouring this ugly thing with his wet, matted hair repelled him»¹⁹. Il corpo dell'animale morto è qualcosa di repellente, impressione confermata poche righe più avanti, quando prova a macellarlo: «[h]e wrenched and the organs came tumbling out at his feet, blue and purple and pink; he had to drag the carcass a distance before he could continue»²⁰. La componente etica del disgusto di Michael è, nel testo, abbastanza esplicita, come si evince dalle sensazioni del personaggio al momento dell'uccisione dell'animale («he could feel the goat's hindquarters heaving beneath him; it breathed again and again in terror; its body jerked in spasm»²¹), tuttavia, l'elemento della percezione corporea si presenta sempre come imprescindibile da quello morale: «The goat in the pantry was stinking. The lesson, if there was a lesson, seemed not to kill such large animals»²². Il divieto sembra pertanto circoscritto alle eccessive dimensioni degli animali cacciati, con l'esplicita motivazione di contenere i possibili effetti nefasti della decomposizione o della sensazione fisica che procura il passaggio dell'animale durante l'ingestione, come si evince dal successivo episodio con il nipote dei Visagie: «K held

up the four dead birds, their feet together in a tangle of claws. There was a pearl of blood at the beak of one of the sparrows. ‘So small you don’t taste it as it goes down,’ he said. ‘You wouldn’t get yourself dirty, not even your little finger’»²³.

Le obiezioni etiche di Michael sembrano riconducibili a quelle espresse da Coetzee durante le sue conferenze per il ciclo delle *Tanner Lectures*²⁴, sebbene il genere metanarrativo in cui sono redatte annulli qualsiasi pretesa di rivendicazione da parte dell’autore. A parlare in sua vece è, difatti, il suo personaggio Elizabeth Costello che, chiamata a dare il suo contributo di studiosa all’Appleton College, confonde il suo pubblico con argomentazioni più o meno filosofiche sul modo in cui gli uomini trattano gli animali, difendendo un vegetarianismo legato, secondo Wendy Doniger, maggiormente all’identità del sé e alla ricerca della salvezza umana che ad un istinto di compassione verso gli animali²⁵. Elizabeth, che si paragona a Pietro il Rosso dimostrando di condividere con Micheal K il senso di estraneità ed alienazione nei confronti dell’ambiente che li circonda²⁶, motiva le sue convinzioni contro l’abbattimento degli animali confutando la logica cartesiana, cui oppone la sua, personale, concezione di essere vivente:

To be alive is to be a living soul. An animal – and we are all animals – is an embodied soul. This is precisely what Descartes saw and, for his own reasons, chose to deny. As an animal lives, said Descartes, as machine lives. An animal is no more than the mechanism that constitutes it [...] “*Cogito, ergo sum*”, he also famously said. It is a formula I have always been uncomfortable with. It implies that a living being that does not do what we call thinking is somehow second-class. To thinking, cogitation, I oppose fullness, embodiedness, the sensation of being-not a consciousness of yourself as a kind of ghostly reasoning machine thinking thoughts, but on the contrary the sensation – a heavily affective sensation – of being alive to the world²⁷.

Questa definizione di essere vivente, inteso come soggetto racchiuso in un corpo la cui peculiarità è quella di *esserci in uno spazio* in opposizione al pensiero e alla cogitazione, è forse quella più adeguata a descrivere l’identità di Micheal K, che, affetto da ritardo mentale e assimilato ripetutamente al mondo animale, fallisce, per tutto il corso della narrazione, la comprensione del significato degli even-

ti²⁸ e si afferma nel mondo finzionale nella sua qualità di corpo in carne e ossa. Il personaggio è rappresentato, tuttavia, da un nome di esplicita connotazione intertestuale e il suo senso complessivo, al pari dell'involucro, si sposta continuamente rifiutandosi di occupare un posto fisso in un sistema ed impersonando dunque, secondo la calzante interpretazione di David Atwell, «a kind of Derridean trace»²⁹: «I am like an ant that does not know where its hole is»³⁰, dichiara coerentemente il protagonista (ed è significativo, a mio parere, che il termine di paragone rimanga, sempre e comunque, il mondo animale). L'esplicita allusione a Kafka nel suo nome – il K non puntato del titolo – è pertanto un tentativo di confinarlo entro una testualizzazione che però in definitiva, come vedremo, il personaggio elude, ricusando ogni possibile controllo e interpretazione. I richiami allo scrittore praghese, naturalmente, non mancano: in primo luogo alla novella *Il digiunatore* e, in buona misura, anche a *La tana*, che trova una chiara corrispondenza nella parte in cui Michael rimane nascosto in una cavità del terreno, chiamato esplicitamente «the burrow»³¹; più che alle novelle, ad ogni modo, l'allusione sembrerebbe riferirsi a Kafka stesso, colpito da una grave forma di anoressia che non mirava ad una perdita di peso ma «ad un uso rituale del cibo come forma di enunciazione superiore»³². Le motivazioni di Michael rimangono ambigue. Sappiamo che K, dopo il disgusto prodotto dagli animali cacciati, sparge le ceneri della madre nel terreno e, trovati alcuni semi di zuccina, inizia «his life as a cultivator»³³; in seguito, dopo l'arrivo del nipote disertore dei Visagie alla fattoria, è costretto a scappare in montagna e a nutrirsi di fiori, arrivando a placare la sua sete con i prodotti del corpo stesso («his gums bled; he drank the blood»³⁴). È a questo punto che il protagonista, privato del «sapore dell'acqua che sgorga dalla terra»³⁵, ripensa alle necessità del suo corpo che furono ignorate nell'orfanotrofio dove era stato rinchiuso da bambino: «As a child K had been hungry, like all the children of Huis Norenus. Hunger had turned them into animals who stole from one another's plates and climbed the kitchen enclosure to rifle the garbage cans for bones and peelings»³⁶. La fame li aveva resi simili ad animali e in seguito si era placata³⁷, per presentarsi nuovamente poco più avanti nella narrazione nel momento in cui K non riesce ad evitare l'irruzione del *corpo politico*: i poliziotti, infatti, lo trovano e, prima di condurlo nel *work camp* di Jakkalsdrift, lo costringono ad un ricovero in ospedale, dove il personaggio prova «the first hunger

he had known for a long time. He was not sure that he wanted to become a servant of hunger again; but a hospital, it seemed, was a place for bodies, where bodies asserted their rights»³⁸. Esiste pertanto un rifiuto, da parte di K, di sottomettersi ai diritti del corpo, che si affermano però nuovamente nelle strutture predisposte alla sua riabilitazione; tuttavia, il digiuno cui si sottopone Michael a Kenilworth, il *rehabilitation camp* dove lo internano dopo la sua fuga dal campo di lavoro e il suo periodo trascorso nella 'tana', non è un digiuno politico: «Why? Are you fasting? Is this a protest fast? [...] What are you protesting against?»³⁹, gli domanda esasperato il medico del campo, cui è affidata la narrazione in prima persona di questa seconda parte del racconto. È difficile resistere al tentativo di collegare il comportamento di K con il dato di cronaca, in special modo l'astensione dal cibo praticata nelle carceri del Sudafrica negli anni successivi alle leggi dell'*apartheid*; tanto più che l'intero romanzo, a partire dall'esasperante episodio del 'permesso' negato per lasciare la città, fino ai campi di lavoro e riabilitazione che confluiscono nell'unica, informe categoria dei campi di internamento (possibile allusione agli *homelands* etnici), insiste con riferimenti ad avvenimenti e nomi geografici *specificatamente* sudafricani⁴⁰; eppure Michael, ormai presentato come simile ad un *corpse*, non accetta il cibo dell'ospedale del campo semplicemente perché non è il suo («it's not my kind of food»⁴¹) e del resto ha comunicato all'ufficiale che lo sospetta di aver aiutato i ribelli:

I'm not in the war⁴².

Ciò che pertanto emerge in questa narrazione in cui si parla di soldati, resistenza, incendi ed esplosioni, dove il Sudafrica è chiaramente riconoscibile sullo sfondo ma non viene mai nominato esplicitamente come Stato né è presente alcun indizio riguardo ad una possibile datazione⁴³, non è una semplice metafora politica o una figura letteraria ma la vicenda di un *corpo* che attraversa incidentalmente i fatti della sua cronaca contemporanea e ne è coinvolto soltanto nella misura in cui questi avranno conseguenze per se stesso. La sua *scheletricità*, contrappunto alle ceneri che lo accompagnano nel viaggio prima di essere sparse nel terreno quale ossessivo richiamo alla mortalità insita nell'idea stessa di corpo, si accompagna inesorabilmente all'elemento dell'*anomalo* e del *deforme*, asserendo il diritto alla propria diversità e alla scelta di nutrirsi e

di vivere secondo le esigenze della propria natura. Per tali ragioni, l'assenza di una puntuale collocazione spaziale e temporale degli avvenimenti, e l'exasperante silenzio riguardo al colore della pelle dei protagonisti in un contesto di conflitto razziale, si configurano come l'immediata e diretta conseguenza di una narrazione nella prospettiva straniante e decentrata di un orfano malformato, che tuttavia gli altri personaggi insistono a decifrare secondo il proprio condiviso denominatore storico:

He wanted to know about K's mouth ('Just curious,' he said) and K told him. He nodded. 'I thought so. But then I thought maybe someone cut you'⁴⁴.

Se la specificità di Michael non è riconducibile ad una ferita della storia del suo tempo⁴⁵, il centro tematico dei suoi appetiti inesistenti o non soddisfatti e della sua degradazione ad animale risulta interpretabile, in parte, come l'adattamento del suo fisico alle circostanze che vorrebbero travolgerlo in ciò che il medico definisce «the cauldron of history»⁴⁶. È significativa, a questo proposito, la lunga parte della narrazione in cui Michael, dopo la sua fuga da Jakkalsdrif e prima del suo forzato ricovero a Kenilworth, decide di rimanere nel suo nascondiglio per sfuggire alla vista dei soldati che tenterebbero di catturarlo. Seppure anche in questa occasione «(h)unger was a sensation he did not feel and barely remembered»⁴⁷, decide di cibarsi di insetti e di radici in attesa che i semi piantati facciano germogliare i propri frutti dalla terra perché questi, e soltanto questi, avrebbero sapore; in tale circostanza pensa inoltre di essere fortunato a non essere padre, perché così non risulta difficile affrontare una vita «that consists merely of passing the time»⁴⁸. Dopo un mese K nota che la porta della fattoria è stata lasciata aperta, e teme che i soldati lo stiano cercando; è proprio allora che inizia a scivolare verso la propria buca sottoterra assumendo la postura di un *worm* e anticipando quello che, nella terza ed ultima parte della narrazione, sarà il definitivo riconoscimento di se stesso come uno di quegli esseri viventi che trascorrono il loro tempo «with their noses close to the ground», sia che ciò comporti identificarsi con un *gardener*⁴⁹, sia, come precisa poco più avanti, con più silenziosi «mole or [...] earthworm»⁵⁰. Nella sua fase solitaria, inoltre, K si accorge che gli occupanti della fattoria non sono i soldati ma i leggendari uomini che si nascondono nelle montagne, di cui ha già sentito parlare⁵¹:

[...] it was not soldiers who were camping at the dam, but men who blew up railway tracks and mined roads and attacked farmhouses and drove off stock and cut one town off from another, whom the radio reported exterminated in scores and the newspapers published pictures of sprawling gape-mouthed in pools of their own blood⁵².

L'urgenza del presente storico irrompe ancora una volta nella monotona vita di K paventando la sua unica, grande occasione di partecipare al corso degli avvenimenti sino a quel momento subiti, eppure questa non sarà colta; al contrario, Michael rimarrà a distanza anche dai guerriglieri, addomesticando la loro specificità di combattenti entro categorie a lui più familiari: «Yet they seemed to him like nothing so much as a football team: eleven young men come off the field after a hard game, tired, happy, *hungry*»⁵³. Se esiste la possibilità che si lasci scorgere da loro, ciò avverrebbe per un unico motivo, ossia per *nutrirli* («I would feed them») ⁵⁴ e *ascoltare* le loro avventure, e queste sarebbero diverse dai racconti delle persone internate a Jakkalsdrift poiché «the camp was for those left behind, the women and the children, the old men, the blind, the crippled, the idiots, people who have nothing to tell but stories of how they have *endured*»⁵⁵, implicando un'assenza di significatività anche nella *propria* storia.

L'ambiguità della posizione di un testo che in definitiva narra la *sopravvivenza di un corpo* in tempo di guerra è stata molto dibattuta e sostanzialmente contestata da critici e scrittori, come Nadine Gordimer, che avrebbero probabilmente preferito, secondo la sintesi dello stesso autore, «a less spineless hero»⁵⁶, mentre altri, come Cynthia Ozick, hanno sommariamente interpretato la questione della corporeità come una metafora di violenza e resistenza politica (e non di resistenza alla 'Politica') secondo l'equazione «(t)yranny makes skeleton. Injustice will be vomited up»⁵⁷. In entrambi i casi il romanzo è stato costretto ad una forzatura simbolica che la sua natura decostruzionista sembra, talvolta, voler ricusare «[y]our stay in the camp was merely an allegory, if you know that world. It was an allegory – speaking at the highest level – of how scandalously, how outrageously a meaning can take up residence in a system *without* becoming a term in it. Did you notice how, whenever I tried to pin you down, *you slipped away?*»⁵⁸, si dispera il medico ufficiale di Kenilsworth. E questi, al pari di molti recensori del testo, si rifiuta di ipotizzare che il significato di Michael possa consistere proprio

nella sua assenza, il cui desiderio è significativamente rappresentato dalla fame:

Michaels means something, and the meaning he has is not private to me. If it were, if the origin of this meaning were no more than a lack in myself, a lack, say, of something to believe in, since we all know how difficult is to satisfy a *hunger for belief* with the vision of times to come that the war [...] presents us with, [...] then I would have every justification for [...] putting a bullet through my head⁵⁹.

La resistenza di K all'interpretazione allegorica e, per estensione, alla storia, può suggerire, osserva Atwell, una dichiarazione di libertà della scrittura dalle maglie di un'ermeneutica troppo vincolante e un'affermazione del suo valore simbolico di per sé⁶⁰. Questa ipotesi, rileva il critico, è supportata nel testo dalla lettera K, elemento interno al sistema della scrittura che tuttavia esula dal suo controllo, affermando e al tempo stesso sconfessando una sua possibile testualizzazione. Tuttavia, sebbene la componente intertestuale e metanarrativa non possa essere ignorata⁶¹, e all'estremo opposto appaia riduttivo individuare in K soltanto «the suffering that attends a liberal prioritization of freedom over welfare»⁶², la gravosa questione della nazionalità sembra un fardello del quale Michael, al pari del suo autore, non riesce a liberarsi, tanto più che, curiosamente, il medico descrive il personaggio con la stessa metafora poetica utilizzata da Coetzee per il suo paese d'origine (rispettivamente, nella prima e nella seconda citazione):

You have never asked for anything, yet you have become an albatross around my neck. Your bony arms are knotted behind my head, I walked bowed under the weight for you⁶³.

South Africa is an albatross around his neck. He wants it removed, he does not care how, so that he can begin to breathe⁶⁴.

È forse Michael un tentativo di Coetzee di affrancarsi dal *corpo della madrepatria*, operazione che può riuscirci soltanto riducendo progressivamente il corpo del suo personaggio nella finzione letteraria? Naturalmente, la marginalità di K riguardo alle contingenze del Sudafrica è ampiamente condivisa dal suo autore, il quale

menziona nelle sue memorie un sentimento infantile di alienazione derivato dalla scelta di parlare e frequentare scuole di lingua inglese nel periodo in cui imperversavano il nazionalismo e l'*afrikaans*. La sensazione lo accompagnerà anche quando, in seguito, si troverà a scrivere dalla prospettiva periferica di sudafricano bianco che egli stesso definisce, con aggettivi che potrebbero benissimo essere riferiti a Michael, «disabled, disqualified»⁶⁵. La scrittura assume inoltre per Coetzee il ruolo di «a capsule in which he can live, a capsule in which he need not to breathe the air of the world»⁶⁶, un'immagine che rimanda esplicitamente alla tana di K e che sembra di nuovo affermare la libertà dell'artista nei confronti di una troppo perentoria richiesta di impegno politico. A questo sembra alludere l'atteggiamento di un personaggio che, incalzato dall'urgenza di una partecipazione attiva cui non vuole o non può sottomettersi, continua a vivere «evading the peace and the war, skulking in the open where no one dreamed of looking, [...] drifting through time, observing the seasons, no more trying to change the course of history than a grain of sand does»⁶⁷, predisponendo il suo corpo alle trasformazioni necessarie ad un'esistenza conforme alla propria natura. Nel momento cruciale della narrazione decide perciò di ignorare gli uomini delle montagne, indugiando al riparo nel suo nascondiglio per buona parte della giornata, sino a diventare una creatura notturna i cui occhi faticano a vedere con precisione nelle ore di luce. Al termine di questo suo 'letargo', durante il quale le esigenze di nutrimento si affievoliscono progressivamente, la stessa nozione di tempo risulterà definitivamente perduta⁶⁸. L'arrivo dell'esercito, e le esplosioni che non risparmieranno la fattoria di Visagie, ispirano tuttavia a K un senso di decadenza e di vacuità esistenziale: «every grain of this earth will be washed clean by the rain [...], and dried by the sun and scoured by the wind, before the seasons turn again. There will be not a grain be left bearing my marks, just as my mother has known, after her season in the earth, been washed clean, blown about, and drawn up into the leaves of grass»⁶⁹. Da questo momento in avanti la cronaca darà nuovamente un ritmo regolare alla narrazione, trasmettendo a Michael il timore di non lasciare i propri 'segni' in questa terra, che si identificano però, come si evince dal contesto della citazione, materialmente con le tracce della semina. Tale ansia è condivisa dal suo autore che denuncia, in occasione di una sua intervista, un sentimento di repulsione per la concezione con cui il tempo

è percepito in Sudafrica dove, dopo l'ascesa al potere del primo ministro nazionalista Malan⁷⁰, si tentò, letteralmente, di arrestare il flusso progressivo dell'evoluzione storica:

I was eight when the party of Africaner Christian nationalism came to power and set about stopping or even turning back the clock [...] And the culture in which I was educated – a culture looking, when it looked anywhere, nostalgically back to little England – did nothing to quicken time. So I'm not surprised that you detect in me a horror of chronicity South African style⁷¹.

E Coetzee conclude osservando:

But that horror is also an horror of death [...]. Historicizing oneself is an exercise in locating one's significance, but is also a lesson, at the most immediate level, in insignificance. It is not just time as history that threatens to engulf one: it is time itself, time as death⁷².

Proprio l'ineluttabile e inesorabile morte del singolo, che ci confronta con il senso ma anche con l'insignificanza della nostra esistenza, sembra affermarsi nel romanzo come unità di scansione narrativa cui corrisponde il progressivo assottigliamento del corpo del protagonista, il quale, dopo la morte di un infante nel campo di Jakkalsdrift, si sofferma a riflettere:

Two days later the baby that had cried in the night was dead [...] Is this my education? he wondered. Am I at last learning about life here in a camp? It seemed to him that scene after scene of life was playing itself out before him and that the scenes all cohered. He had a presentment of a single meaning upon which they were converging or threatening to converge, though he did not know yet what that might be⁷³.

L'insegnamento includeva il rifiuto di nutrirsi per tre giorni della madre del bambino morto e, soprattutto, la spiegazione fornita da un compagno sulla ragione per cui lo Stato aveva compiuto certe opere di risanamento nel campo di lavoro: «They prefer it that we live because we look too terrible when we get sick and die. If we just grew thin and turned into paper and then into ash and

floated away, they wouldn't give a stuff for us»⁷⁴. I corpi malati sono sgradevoli per la vista e le coscienze, ma la scomparsa per dissoluzione non è poi così terribile, in una guerra che nei propri meccanismi cerca di fagocitare l'individualità delle persone. In conclusione, nell'insaziabile appetito di significati di un testo che si interroga incessantemente su se stesso, l'unica certezza sembra ravvisabile proprio nella ineludibile presenza dei corpi, nella loro morte ed irreversibile smaterializzazione nella storia. Se all'interno di questa parabola di resistenza antieroica un elemento di speranza esiste, potrebbe forse allora essere ricercato nella terza ed ultima parte della narrazione in cui K, libero ed ancora vivo, ipotizza che la morale di tutto non sia altro che «there is time enough for everything»⁷⁵. Il tempo di Michael, fruibile per raggiungere gli uomini della montagna o, come auspica invece lo stesso personaggio, per continuare a piantare i suoi semi nel tempo sospeso dei cicli naturali, non ha esaurito ancora la sua consistenza e ciò non accadrà fintanto che sussiste un corpo, per quanto diverso, entro cui misurarsi⁷⁶.

2

Waiting for the Barbarians: l'alterità bestiale dei corpi barbari.

Espiazione, violenza e annullamento dell'Altro:
la resistenza del corpo alla 'colonizzazione' autoriale

Un altro romanzo che indaga la figura del corpo e polemizza con i suoi limiti è *Waiting for the Barbarians* (1980)⁷⁷. Anche in questo testo si parla di corpo anomalo, la cui deformità è diretta conseguenza di un tempo storico che si identifica con la violenza e la tortura, e, come in *Life and Times*, al corpo è spesso attribuita una connotazione animalesca, che in *WB* si esplicita sia come metafora di alterità del soggetto coloniale, sia come regressione fisica e morale dei personaggi portavoce del discorso dominante. Tuttavia, anche in questa opera, le figure della corporeità, nella loro caratterizzazione animalesca e degradata, seppur allusive di una resistenza politica nei confronti delle vicende della narrazione, si configurano in definitiva come affermazione del corpo umano, dei suoi istinti e della sua enfasi su se stesso di fronte alla propria imminente dissoluzione (rappresentata, in *WB*, anche attraverso lo strumento critico della decostruzione postmodernista).

Waiting for the Barbarians narra la storia, scritta in prima persona, di un anziano Magistrato di un Impero immaginario, che svolge il proprio compito senza troppe difficoltà fino all'arrivo della Terza Divisione, inviata nella sua cittadina di frontiera come risposta ad alcuni presunti attacchi di non meglio precisati barbari. Il Magistrato, turbato dai metodi inquisitori di un colonnello che sottopone a tortura alcuni gruppi di nomadi e pescatori inermi, si occupa dei prigionieri nutrendoli e curandoli, ed infine accoglie nella propria abitazione una ragazza barbara lasciata indietro dalla sua gente poiché storpiata e quasi cieca in seguito alle interrogazioni dell'esercito. Il rappresentante della giustizia tenta dunque di riparare ai torti cui non ha voluto o potuto opporsi sottoponendo ad alcuni personali riti di espiazione (ma anche di prevaricazione) il corpo «maimed, scarred, harmed»⁷⁸ della ragazza; la sua alterità, tuttavia, si dimostrerà irriducibile e il protagonista deciderà infine di ricondurla dal suo 'popolo'. L'estenuante spedizione verso le inospitali terre dei barbari causa l'imprigionamento del Magistrato per sospetto tradimento, e in seguito la sua condanna ad una finta esecuzione; questi ha, infatti, aggravato la sua posizione difendendo alcuni prigionieri che erano stati torturati e umiliati in modo pubblico in un episodio che sovverte la tradizionale attribuzione delle categorie barbarie/civiltà. Il racconto termina con la notizia dell'insuccesso dei soldati imperiali, decimati in un attacco preventivo contro dei barbari che non si mostrano mai, e l'esercito abbandona l'ormai devastata cittadina di frontiera lasciando il Magistrato in disgrazia e in povertà, vittima del più totale smarrimento ideologico.

Il testo, come *Life and Times*, è antecedente all'abolizione dell'apartheid e alla proclamazione delle prime elezioni libere sudafricane (1994), tuttavia, come l'altro romanzo, è privo di puntuali indicazioni temporali e si pone dalla prospettiva di un personaggio, in questo caso il Magistrato, che ammette esplicitamente di aver desiderato condurre un'esistenza al di fuori della storia⁷⁹ e maledice l'irruzione dell'Impero nella tranquillità della cittadina di frontiera poiché ha imposto, con la propria esistenza, «the jagged time of rise and fall, of beginning and end, of catastrophe»⁸⁰. Egli, che si identificava con il tempo idilliaco e ciclico dei barbari, dopo aver vissuto un anno di eventi straordinari si troverà, come Michael, a non comprendere più di quanto potrebbe «a babe in arms». Però, se in *LT*, pur nella sua natura di romanzo più apocalittico che storico, erano rintracciabili perlomeno alcune topografie specificatamente

sudafricane e dei precisi riferimenti alle leggi di restrizione durante i decenni della segregazione razziale, *WB* non allude ad alcun luogo o avvenimento riconoscibile⁸¹ e, nonostante i soldati della capitale tradiscano nomi inglesi (possibili indizi di un rapporto colonialista), i personaggi principali – il Magistrato, la ragazza barbara – rimangono genericamente privi di denominazione. Inoltre, com'è stato ampiamente rilevato dalla critica, esistono alcune notevoli incongruenze temporali (gli occhiali da sole sono definiti «a new invention») e geografiche (sembrano convivere neve e deserto, lucertole ed orsi) che autorizzano ad ipotizzare un'intenzionale astrazione o destoricizzazione del paesaggio narrativo. Ciò non ha impedito a molti commentatori di identificare l'allegorica locazione coetzeeana come aprioristicamente riferita al Sudafrica, di cui l'Impero rappresenterebbe, per citare soltanto alcuni esempi, «a 'universalized' version» (Irving Howe)⁸², «a philosophical landscape» (Michael Valdez Moses)⁸³, «a symbolic and evocative parable» (Mbogeni Malaba)⁸⁴. In conseguenza di tale assimilazione, il non meglio precisato Magistrato sarebbe la controfigura del liberale bianco sudafricano che, contrapposto al volto tirannico del partito nazionalista al potere (Joll), si rivela corresponsabile e complice dei crimini contro i diritti umani perpetrati dall'autorità costituita, da cui non può dissociarsi a causa del suo ruolo istituzionale. Se da un lato ritengo eccessivo dichiarare, con Malaba, che *WB* esprima la frustrazione generata dall'incapacità di prevedere quale sarebbe stata l'esatta natura dell'abolizione dell'apartheid in Sudafrica e, in particolare, un sentimento di pessimismo riguardo all'eventuale contributo di mediazione dei liberali bianchi moderati, mi sembra tuttavia che alcune osservazioni del critico sulla personalità del Magistrato, quale la sua attitudine predatoria e al tempo stesso protettiva nei confronti della donna, possano essere ricondotte ad una più generale problematizzazione del rapporto tra il sé e l'altro, tra la civiltà e la barbarie.

Come osserva Abdul R. JanMohamed⁸⁵, nel discorso coloniale le differenze razziali subiscono uno spostamento metonimico che le trasforma in disuguaglianze morali e metafisiche, pertanto il soggetto nativo subisce un processo di fissazione e feticizzazione dell'elemento del malvagio e del selvaggio che lo rende infine «too degraded and inhuman to be credited with any specific subjectivity»⁸⁶. In *WB* sono individuabili molte di queste rappresentazioni stereotipate del soggetto coloniale attraverso i descrittori applicati ai personaggi barbari, portatori di un'alterità assoluta basata «on nothing more

substantial than differences in table manners, variations in the structures of eyelid»⁸⁷. I pescatori aborigeni arrestati durante la spedizione del Colonnello Joll sono dunque accomunati da sporcizia e mancanza di pudore, ed eccitati dalla facile reperibilità del cibo che secondo il Magistrato potrebbe indurli a prostrarre volontariamente la loro cattività:

Seduced utterly by the free and plentiful food, above all by the bread, they relax, smile at everyone, move about the barrack yard from one patch of shade to another, doze and wake, grow excited as mealtimes approach. Their habits are frank and filthy. One corner of the yard has become a latrine when men and women squat openly and where a cloud of flies buzzes all day. [...] Every morning they get a small block of pressed tea- leaves which they boil up in a four gallon pail on a tripod over a fire. They are happy here: indeed unless we chase them away they might stay with us forever, so little does it seem to have taken to lure them out of a state of nature⁸⁸.

I barbari vivono allo stato di natura, e il Magistrato si diletta ad osservarne gli esemplari femminili da un punto di vista privilegiato, l'alto della sua finestra, mentre si attardano in operazioni mattutine non dissimili a quelle delle scimmie «I watch the women picking lice, combing and plating each other's long black hair»⁸⁹. Infine, esaurita la curiosità iniziale, si sparge in giro la voce che i barbari sono malati e porteranno il contagio in città, perciò il personale della cucina si rifiuta di dar loro alcun utensile ed inizia a lanciare le vivande dalla porta, «as if they were indeed animals»⁹⁰. L'appetito vorace, la spudoratezza animalesca («animal shamelessness»), il temperamento volubile dei pescatori sono ribaditi ancora – se mai ce ne fosse stato bisogno – in vari punti della narrazione con una sempre maggior enfasi sulla loro alterità bestiale che, proprio come descrive l'episodio del lancio del cibo, non ammette alcuna possibilità di incontro o di mediazione. D'altra parte, qualsiasi speranza di comunicazione risulta preclusa dalla loro strana ed incomprensibile lingua, definita esplicitamente «strange gabbling», ed è appunto l'assenza di un interprete la ragione della prigionia dei pescatori e l'indiretta autorizzazione del Magistrato alla tortura dei primi due detenuti (lo zio e il nipote ferito): «Did he say why he [Joll] could not ask them his questions out there?», domanda il Magistrato a proposito dell'opportunità dell'avvenuta cattura. «None

of us could speak their language, sir'»⁹¹, gli risponde il soldato, senza sospettare che era stato proprio il funzionario della giustizia a negare la necessità di una mediazione linguistica tra i barbari e il loro futuro seviziatore: «I will need someone to help me with the language. The guard, perhaps. Does he speak it?» (Joll), «We can make ourselves understood»⁹² (the Magistrate).

Il Magistrato sembra pertanto condividere la proiezione manichea del discorso coloniale che attribuisce al soggetto barbaro un ruolo di irriducibile alienazione ad una forma sub-umana, non portatrice di soggettività individuale ma contenitore degli aspetti negativi del sé. Questo concetto sarà confermato anche più avanti nella narrazione, quando parla della ragazza barbara che ha accolto in casa come se fosse un animale («I have two animals: a fox and a girl»⁹³) e nega una sua specifica individualità descrivendocela come una semplice lista di parti del corpo, gesti e atteggiamenti che potrebbero appartenere ad una qualsiasi «stocky girl with a broad mouth and hair cut in a fringe across her forehead»⁹⁴. Infine si accorgerà, dopo averla ricondotta fra la sua gente, che anche in quella occasione non ha compiuto alcun tentativo di superare la barriera linguistica: «“[w]hat a waste”, I think: “she could have spent those long empty evenings teaching me her tongue! Too late now”»⁹⁵. Il Magistrato, voce del monologo che costituisce la narrazione di *WB*, partecipa alla costruzione degli stereotipi manichei, tuttavia, proprio l'adozione del suo punto di vista concorre ad esplicitare le allegorie delle opposizioni binarie e, in tal modo, a decostruirle. Ciò avviene attraverso la rivelazione dei meccanismi che sottostanno alla creazione del discorso, enfatizzati ironicamente nei momenti in cui egli stesso sembra contestare le coppie antonimiche nero/bianco⁹⁶, barbarie/civiltà, eccetto poi affermare, mediante incisi o altri *devices* linguistici, di comportarsi incoerentemente con le proprie dichiarazioni:

It always pained me in the old days to see these people fall victim in the guile of shopkeepers, exchanging their good for trinkets, lying drunk in the gutter, and confirming thereby the settlers' litany of prejudice: that barbarians are lazy, immoral, filthy, stupid. Where civilization entailed the corruption of barbarian virtues and the creation of a dependent people, I decided, I was opposed to civilization; and upon this resolution I based the conduct of my administration (I say this who now keep a barbarian girl for my bed!)⁹⁷.

D'altra parte, era stato proprio il Magistrato a provocare l'instaurazione di un rapporto di dipendenza tra barbari e coloni (e, pertanto, la «litania dei pregiudizi») incoraggiando il fiorentino commercio dei nomadi ma vietando che ricevessero pagamenti in denaro⁹⁸, manovra rivelatasi decisiva per la nascita del tanto paventato «parasite settlement [...] on the fringes of town populated with beggars and vagrants enslaved to strong drink»⁹⁹. Se la nozione di parassitismo sociale è flessibile ed imprescindibile dalla connotazione razziale, il magistrato-colonizzatore-autore del discorso narrativo non sembra trascurare neppure l'aspetto sessuale, come si evince dalle motivazioni che lo hanno spinto ad accettare l'incarico sulla frontiera: «(i)f there was anything to be envied in a posting to the frontier, my friend told me, it was the easy morals of the oases, the long-scented summer evenings, the complaisant sloe-eyed women»¹⁰⁰; tali ragioni denunciano un atteggiamento quantomeno predatorio nei confronti del corpo femminile 'barbarico'¹⁰¹, alterato in seguito dall'avvento della ragazza storpia alla cui 'forma' («form») diventerà «in a measure enslaved»¹⁰².

Il rapporto del Magistrato con la ragazza barbara, fulcro di tutta la prima metà della narrazione e causa di molte calamità della seconda¹⁰³, non è riconducibile però soltanto ad un rovesciamento di ruoli in una situazione di sfruttamento razziale e sessuale, ma si presenta come un confuso gesto di espiazione che, proprio per l'ambiguità della sua natura, è stato oggetto di molte speculazioni di natura critica. Osserviamo che il magistrato intrattiene con la ragazza un comportamento erotico indiretto, «without entering her or finding the urge to do so»¹⁰⁴: si limita ad offrirle un rifugio, del cibo, e in seguito si occupa del suo corpo lavando e asciugando le sue gambe. Questi umili gesti di riparazione alle torture che la ragazza ha subito, vagamente allusivi ad una iconografia del corpo di matrice cristiana¹⁰⁵, non presuppongono la penetrazione, anche metaforica, dell'alterità: sono gesti di autoaffermazione, compiuti in se stessi, al punto che, durante il loro svolgimento, la ragazza *sparisce*:

I lose myself in the rhythm of what I am doing. I lose awareness of the girl herself¹⁰⁶.

In seguito, il rituale del lavaggio si estende, si perfeziona, subentrano nuovi gesti, di grado ancora più umile (il Magistrato taglia le unghie

dei piedi rotti) e più intimo (la ragazza, non più vestita, adesso è cosparsa di olio di mandorle), ciononostante, anche in questo caso, il corpo della ragazza è oggetto e non soggetto della cerimonia, come lo stesso Magistrato non manca di osservare: «I feed her, shelter her, use her body, if that is what I am doing, in this foreign way»¹⁰⁷.

Le attenzioni del Magistrato sono dunque da intendersi, rileva Jane Rosemary Jolly¹⁰⁸, come un atteggiamento feticistico che, conformemente alla definizione di feticismo proposta da Suleiman, «substitutes a fabricated object for a natural one perceived to be missing»¹⁰⁹, pertanto, il mattino successivo ad ogni rituale il volto della ragazza appare «blank»¹¹⁰. Sulle basi delle presenti considerazioni, inoltre, il Magistrato-narratore di *Waiting for the Barbarians* potrebbe avere molte caratteristiche in comune con gli autori dei testi di letteratura coloniale¹¹¹, che, secondo l'analisi di JanMohammed, «instead of seeing the native as a bridge toward syncretic possibility, it uses him as a mirror that reflects the colonialist self-image»¹¹². Ciò che accade dopo che il magistrato ha cercato invano di distinguere il volto della ragazza, nel paragrafo immediatamente successivo al riconoscimento della sua 'assenza', sembrerebbe confermare questa impressione. Il magistrato si paragona infatti al colonnello Joll, dai cui «black glassy insect eyes [...] there comes no reciprocal gaze but only [my] doubled image cast back at me»¹¹³, un'immagine speculare che sarà ripresa nel terzo capitolo, quando la spedizione del magistrato non riesce a raggiungere i barbari a cavallo perché si muovono, e si arrestano, esattamente insieme a loro, costringendolo a domandarsi:

Are they reflections of us, is this a trick of the light?¹¹⁴

Questo miraggio, o trucco illusionistico metaletterario, determina la consapevolezza del magistrato su chi conduce i fatti e il discorso della narrazione e, dopo la restituzione della ragazza ai barbari, che avviene come un vero e proprio «scambio di doni», le strutture di potere sottese nel suo ruolo di intermediario emergono alla luce: «[a]nd here I am patching up relations between the men of the future and the men of the past, returning, with apologies, a body we have sucked dry – a go-between, a jackal of Empire in sheep's clothing!»¹¹⁵. Il magistrato, sciacallo dell'Impero, ha partecipato insieme ai torturatori dello Stato al *prosciugamento* del corpo della ragazza, cui ha tentato di rimediare idratandolo con un'azione violenta uguale e al

tempo stesso contraria a quella del colonnello Joll. Se questi, dunque, aveva impresso le cicatrici sulla nomade al fine di ottenere da lei la verità¹¹⁶, il Magistrato, attratto da quel corpo proprio a causa di quei segni¹¹⁷, tenta ripetutamente di decifrarli e, pertanto, di procurarsi la ‘propria’ verità mediante un adeguato «forcipe maieutico»¹¹⁸. «[I]t has been growing clear to me that until the marks on this girl’s body are deciphered and understood I cannot let go of her»¹¹⁹, afferma prima di ‘decapitare’ il millepiedi che costituisce la traccia della tortura sulla palpebra della ragazza, ripristinando in tal modo l’integrità dell’occhio¹²⁰. Il corpo della ragazza si configura come un testo da leggere, interpretare, risanare e, in ultima analisi, ri-scrivere mediante un’azione ermeneutica di natura violenta che accomuna il Magistrato con i torturatori:

It is how her torturers felt hunting their secret, whatever they thought it was? For the first time I feel a dry pity for them: how natural a mistake to believe that you can burn or tear or hack your way into the secret body of the other! The girl lies in my bed, but there is no good reason why it should be a bed. I behave in some way like a lover-I undress her, I bathe her, I stroke her, I sleep beside her-but I might equally well tie her to a chair and beat her, it would be no less intimate¹²¹.

In entrambi i casi, il magistrato e il colonnello non intendono penetrare oltre la ‘superficie’ del corpo della ragazza ma intraprendere un processo di appropriazione – inscrivervi i propri segni – che culmina dapprima con la loro eliminazione¹²² e infine, con un vero e proprio *seppellimento* del corpo dell’altro: «It seems all one whether I lie down beside her and fall asleep or fold her in a sheet and bury her in the snow»¹²³. Tuttavia, se le intenzioni del magistrato sono chiare, la questione dell’impenetrabilità del corpo della giovane nomade ci offre anche, osserva Jennifer Wenzel, «a key to the labyrinth and a way out of the deconstructive wilderness»¹²⁴, poiché, se la lettura è prevaricazione, assimilazione e annullamento dell’altro, il corpo colonizzato si presenta «without aperture, without entry», in una metafora di *resistenza* alla violenza interpretativa che rappresenta il punto di incontro delle analisi politiche e postrutturaliste di *WB*¹²⁵. Il corpo della barbara persiste infatti nella narrazione come «an obdurate form»¹²⁶, una forma ostinata e ostile alla traduzione dei suoi segni in un linguaggio che

permetterebbe al Magistrato di appropriarsi della sua storia nei propri termini¹²⁷, ed egli, come la guardia di *LT* che interrogava Michael sul suo labbro, è costretto ad acquisire consapevolezza della sua irriducibile *specificità*:

While I have not ceased to see her as a body maimed, scarred, harmed, she has perhaps by now grown into and become that *new deficient body*, feeling no more deformed than a cat feels deformed for having claws instead of fingers¹²⁸.

Un corpo menomato ed imperfetto è allora, significativamente, la figura conclusiva della narrazione, dove, in un'immagine corporea ed incorporea al tempo stesso, il Magistrato scorge il pupazzo di neve creato dai bambini che giocano nella piazza, ma rinuncia a 'completarlo':

It strikes me that the snowman will need arms too, but I do not want to interfere¹²⁹.

2.1. La 'contaminazione barbarica' del corpo colonizzatore: instabilità di significati

L'accettazione del corpo anomalo da parte del Magistrato lascia, una serie di questioni irrisolte. Come abbiamo visto, una sua prima ammissione avviene al termine del secondo capitolo, dopo la convivenza con la ragazza barbara; la seconda è presentata ai lettori nell'ultima pagina della narrazione dopo il racconto delle successive vicende del Magistrato, che appaiono incredibilmente simili a quelle della sua antica protetta. Queste comprendono, secondo lo studio di Wenzel, la prigionia e la violenza (che nelle intenzioni dei torturatori avrebbe dovuto 'ridurre' simbolicamente il Magistrato al genere femminile¹³⁰) e la successiva reintegrazione del soggetto torturato nella comunità, con un annesso rito di passaggio verso una nuova 'vita adulta'¹³¹; inoltre, ed è ciò che mi interessa maggiormente sottolineare, esiste una sorprendente affinità nelle trasformazioni fisiche causate dalla tortura ai due personaggi: entrambi soffrono di cecità (temporanea per il Magistrato, parziale nel caso della ragazza) ed esibiscono, seppur in differenti parti del volto, una cicatrice che ha la forma di un millepiedi¹³². Se

il Magistrato giunge a sperimentare con il proprio corpo le degenerazioni fisiche provocate dalla tortura, rafforzando le sue convinzioni sulla reversibilità del concetto di barbarie e disumanità¹³³, ci si domanda, a questo punto, in che modo debba essere accolta la conclusione del suo monologo in cui afferma di continuare a sentirsi stupido o, più precisamente, «a man who lost his way long ago but presses on along a road that may lead nowhere»¹³⁴. Dopo essersi trovato improvvisamente nelle categorie dei nemici e degli animali, aver vissuto in prima persona la sofferenza del «new deficient body» che non era riuscito ad astrarre, è davvero possibile che non riesca ancora a scorgere quel «qualcosa» che lo ha guardato dritto in volto?¹³⁵ L'assenza di una chiara e definitiva risposta del Magistrato, che anche nei suoi momenti di coraggiosa resistenza al razzismo e alla prepotenza dell'Impero continua a non possedere 'certezze irremovibili', si configura come una di quelle 'lacune' che, secondo Lance Olsen, contribuiscono alla creazione di un romanzo «cut off responsibility, from authority»¹³⁶, nel quale la continua dilazione dei significati riduce il linguaggio ad un mero meccanismo produttivo, le cui immagini di vuoto e oscurità si rivelano l'equivalente visivo di un «universe-as-absence». In altre parole, come il «meaning» che sfuggiva al dottore di *Life and Times*, la cui esistenza era tuttavia affermata ed indagata nel corso di tutto il romanzo, anche in *WB* il lettore è soggetto alla stessa fallibilità del magistrato ed oscilla tra la negazione di una qualsiasi verità ultima (interpretando in modo letterale l'asserzione del personaggio «whatever can be articulated is falsely put»¹³⁷) e l'enfaticizzazione, anche all'interno delle medesime prospettive poststrutturaliste, di un centro morale offerto, seppur in modo obliquo, dall'irriducibile alterità del corpo coloniale. In *Waiting for the Barbarians*, come in *Life and Times*, esiste però un livello del testo in cui l'immagine ossessiva della fisicità si afferma quale presenza tangibile che trascende le proprie significazioni¹³⁸ e si impone nella narrazione come «substantial body»¹³⁹, ovvero come corpo in carne ed ossa. Questo tipo di 'presenza' tematica non è stata ignorata dalla critica che si è tuttavia, generalmente, soffermata sull'aspetto della sofferenza del corpo (il «body in pain»¹⁴⁰), piuttosto che, come mi propongo di fare, sulla sua decadenza come corpo mortale, le cui astrazioni costituirebbero, a mio avviso, il contrappunto simbolico.

2.2. Il corpo 'visionario' e il *substantial body*.

La tortura come affermazione del corpo mortale

In *Waiting for the Barbarians* le immagini dei corpi si configurano come una vera e propria invasione tematica. Oltre a quelli, già menzionati, dei barbari nomadi, che si suppone abbiano le stesse caratteristiche della ragazza del Magistrato (capelli neri, bocca ampia, gambe corte e tarchiate), esiste una descrizione fisica dei barbari pescatori, che il Magistrato fissa dal cortile della caserma in un gioco di sguardi riflessi tra esseri sub-umani (i barbari per loro stessa natura, il Magistrato perché oramai degradato ad uno stato di 'bestialità', sul cui concetto tornerò ancora¹⁴¹). Neppure i corpi degli aguzzini sfuggono all'attenta osservazione del destituito funzionario della legge, che tradisce talvolta una certa fascinazione omoerotica. Il colonnello Joll, un «divoratore di donne»¹⁴², è «un uomo col vitino di un ragazzo e le braccia muscolose da bulletto, infilato nell'uniforme azzurrina che la Terza Divisione ha creato per i suoi uomini»¹⁴³; con le sue unghie appuntite, i fazzoletti color malva e i piedi magri nelle scarpe di pelle morbida, il Magistrato continua ad immaginarselo nella capitale, «murmuring to his friends in theatre corridors between the acts»¹⁴⁴. Il sottufficiale Mandel, autore di quella 'lezione di umanità' cui è sottoposto il protagonista nella quarta parte della narrazione¹⁴⁵, condivide con il suo superiore lo sguardo immobile e il riferimento alla recitazione («he will look from behind that handsome immobile face and through those clear eyes as an actor looks behind a mask»¹⁴⁶) e anche questo personaggio è descritto come uomo piacente, dai denti bianchi e gli occhi azzurri, in funzione di un suo presunto successo con il genere femminile («I picture him sitting up in a bed beside a girl, flexing his muscles for her, feeling on her admiration»¹⁴⁷). Il fascino del corpo dei torturatori ha come naturale estensione l'attrazione del Magistrato verso il corpo torturato¹⁴⁸, la cui capacità di sopportazione si afferma come l'unica verità acquisibile mediante l'atto della tortura¹⁴⁹, nonché come l'unica possibile forma di conoscenza per il personaggio che tuttavia, come già osservato (e su questo punto torneremo nuovamente), può avvenire soltanto attraverso l'esperienza personale e diretta¹⁵⁰.

Nel corso della narrazione di *WB* il lettore si trova di fronte ad una vera e propria galleria di corpi torturati, ma soltanto due di questi sono riproposti al lettore in maniera ossessiva: il corpo della ragazza barbara e quello del Magistrato.

La giovane nomade, pur nella ‘rete di significati’ che il Magistrato non riesce a cogliere, si impone alla presenza del protagonista come corpo deforme ed informe, il cui tratto distintivo è costituito dai piedi¹⁵¹ e il cui odore rimanda agli aspetti più grossolani della materialità¹⁵². Questa figura si contrappone esplicitamente alla trascendenza che suggerisce (ad iniziare dal nome, ‘The Star’) la ragazza della cucina nel cui abbraccio il Magistrato affonda occasionalmente, perdendosi nella morbidezza delle sue «piume d’uccello»¹⁵³. Anche la sua ospite è, tuttavia, sottoposta allo stesso tentativo di asceti poiché il Magistrato, attraverso il rituale del lavaggio, frammenta il suo e il proprio corpo in una «serie di elementi discreti»¹⁵⁴ che culmina con la loro dissoluzione mediante un processo di irradiazione e disgregazione, rappresentato dall’immagine incorporea della nuvola:

When I look at her naked body and my own, I find it impossible to believe that once upon a time I imagined the human form as a flower radiating out from a kernel in the loins. These bodies of hers and mine are diffuse, gaseous, centreless, at one moment spinning about a vortex here, at another curdling, thickening elsewhere; but often also flat, blank. I know what to do with her no more than one cloud in the sky knows what to do with another¹⁵⁵.

L’impulso disgregante persisterà nella mente del Magistrato, che immagina una serie di icone dopo l’altra in sostituzione del volto della ragazza, temporaneamente impossibile da ricordare; eppure, osserva Brian May, l’ultima raffigurazione di questo ‘corpo visionario’ è pur sempre un’immagine della corporeità, colta nel suo aspetto di sviluppo e de-formazione¹⁵⁶, il cui impatto visivo vanifica il successivo tentativo di dissoluzione nel bianco indifferenziato della neve: «[t]he face I see is blank, featureless; it is the face of an embryo or a tiny whale; it is not a face at all but another part of the human body that bulges under the skin; it is white; it is the snow itself»¹⁵⁷.

In conclusione, sembra volerci dire il critico, anche quando il corpo è utilizzato come un contenitore di significati, il contenuto è sempre un’altra parte del corpo stesso e, fatto ancora più rilevante, la figura della ragazza persiste, nella sua forma irriducibile¹⁵⁸, nella consapevolezza del Magistrato che, dopo aver attraversato personalmente l’esperienza della tortura, ne rammenterà ancora, se non il volto, perlomeno i piedi. Il corpo della giovane storpia si impone all’attenzione del protagonista sin dal loro primo incontro nella sua

qualità di corpo torturato, perseguitandolo sino a quando la sua immagine sarà sostituita da un'altra, più urgente figura di corpo: il proprio. Prima di esaminare questo secondo corpo torturato, tuttavia, vorrei soffermarmi ancora sulla gravità dell'irruzione della nomade nella vita del Magistrato, nel tentativo di individuare le ragioni – anche se il personaggio continuerà nella ricerca di storie e di significati sino al termine del monologo – per cui il suo corpo non sarà soggetto ai medesimi processi di astrazione cui ha sottoposto quello della barbara, ma si imporrà piuttosto al centro della sua esistenza come *flesh and blood*.

Il Magistrato si descrive sin dall'inizio della narrazione come un cacciatore provetto: durante il suo primo colloquio con Joll, la loro conversazione non verte, come ci si aspetterebbe, sulle misure di emergenza che hanno cagionato il suo arrivo, bensì sulle battute di caccia cui entrambi hanno preso parte: cervi, cinghiali ed orsi sono le prede del colonnello; oche ed anatre quelle del civile. L'imperturbabile aguzzino, tuttavia, informa il suo interlocutore di un certo altro luogo sulla frontiera dove è riuscito ad abbattere un'enorme antilope, e proprio questo animale sarà all'origine dell'esitazione del Magistrato nel capitolo successivo, quando, con il fucile alzato e la vittima immobile di fronte a lui, si soffermerà a riflettere:

There seems to be time for all things, time even to turn my gaze inward and see what it is that has robbed the hunt of its savour: the sense that this has become no longer a morning hunting but an occasion on which either the proud ram bleeds to death on the ice or the old hunter misses his aim¹⁵⁹.

Il rifiuto di assimilazione con il torturatore, evidente anche dalle successive equivoche parole della ragazza barbara¹⁶⁰, non è però l'unica ragione della sua reticenza; oltre all'esecutore delle torture, nella sua vita è apparso il corpo che ha subito quella sofferenza e il dolore, suggerisce Elaine Scarry, si configura come l'equivalente sensoriale della morte:

That pain is so frequently used as a symbolic substitute for death in the initiation rites of many tribes is surely attributable to an intuitive human recognition that pain is the equivalent in felt-experience of what is unfeeleable in death. Each only happens because of the body¹⁶¹.

Sia il Magistrato che Michael K sono entrati in contatto con il «corpo mortale»¹⁶², la cui presenza impedisce loro di cacciare; non sorprende, perciò, che nel caso del protagonista di *WB*, la convivenza con l'incarnazione stessa della mortalità enfatizzi ulteriormente il già percepito decadimento fisico, la cui visione durante gli accoppiamenti, come gli spasmi di un animale morente, è grottescamente *oscena*¹⁶³: «[t]he older a man the more grotesque people find his couplings, like the spasm of a dying animal»¹⁶⁴. È soltanto dopo questa acquisizione che, a distanza di poche righe, la mano del Magistrato è sottoposta agli effetti visionari delle proprie distorsioni mentali, trasformandosi in una strana aragosta: «[t]his is where my hand, caressing her belly, seems as awkward as a lobster»¹⁶⁵. Il corpo della giovane storpia, in questo momento, non è più percepito nel suo aspetto deforme, ma come un corpo «giovane e sano, che nel sonno si risana sempre più»¹⁶⁶, al cui confronto la sessualità del Magistrato è letteralmente ridotta *in cenere*.

Lodging my dry old man's member in that blood-hot sheath
makes me think of acid in milk, ashes in honey, chalk in
bread¹⁶⁷.

Questa sensazione del Magistrato, generalmente passata sotto silenzio¹⁶⁸, costituisce l'antefatto della successiva immagine di disgregazione dei corpi gassosi, prospettandocela pertanto come l'artificioso contrappunto postmodernista al naturale processo di dissoluzione che ossessiona il personaggio. La questione della decadenza del corpo in età avanzata possiederà inoltre, come tenterò di dimostrare, una forte rilevanza anche nella seconda parte della narrazione, dove il Magistrato subirà la propria esperienza della tortura (e dunque, secondo Scarry, della morte) e persino una *mock execution*, che potremmo definire una morte esponenziale¹⁶⁹.

Il percorso della prigionia, delle sevizie, e della finale liberazione dell'ormai destituito funzionario statale produce un incremento di enfasi sulla corporeità, sottratta all'invasione delle sovrastrutture culturali e rappresentata piuttosto come espressione di una ritrovata fisicità del personaggio con sfumature istintivo-animalesche. Sin dall'inizio della sua carcerazione, il Magistrato inizia dunque a costruire le sue giornate «assurdamente attorno alle ore del pasto», durante il quale ci comunica immediatamente di «ingozzarsi come un cane»: «I build my day unreasonably around the hours when I am

fed. I guzzle my food like a dog. A bestial life is turning me into a beast»¹⁷⁰. Il *leitmotiv* della fame (da questo momento sino al termine della narrazione, il problema del procacciamento del cibo sarà di vitale importanza) e l'accostamento del protagonista agli animali rivelano ulteriori affinità con il protagonista di *Life and Times*, tanto più che, evaso momentaneamente dal suo luogo di carcerazione, il Magistrato si trova a dormire «in a hole in the earth, biding [my] time till this phase of history grinds past and the frontier returns to its old somnolence»¹⁷¹. A differenza di K, tuttavia, il magistrato decide di riappropriarsi del proprio posto nella Storia, e di non compromettere la proclamata innocenza rintanandosi in un buco dopo l'altro come un topo¹⁷²; inoltre, indipendentemente dalla tipologia degli animali ai quali è di volta in volta paragonato¹⁷³, le similitudini animalesche del narratore di *WB* sono indizio di una sua degradazione fisica e morale che lo riduce, come emerge in più occasioni nel corso della seconda parte del monologo, alla condizione 'barbarica' di *beast*. Questa sua trasformazione culmina, secondo il parere unanime della critica, nell'episodio della sua finta esecuzione dove il personaggio, appeso alla corda di un albero e circondato da un plotone di soldati e un capannello di curiosi, come commenta qualcuno degli spettatori parla, finalmente, 'la lingua dei barbari':

I bellow again and again, there is nothing I can do to stop it, the noise comes out of a body that knows itself damaged perhaps beyond repair and roars its fright¹⁷⁴.

Se il dolore resiste all'oggettivazione verbale, il linguaggio del magistrato coinciderà con il linguaggio del suo corpo, che, coerentemente con le osservazioni di Scarry, si esprime con i suoni disarticolati di uno stato pre-linguistico¹⁷⁵ ed è identificato in *WB* con il gergo del regno animale. La prigionia, d'altronde, aveva fatto acquisire al magistrato la consapevolezza del proprio corpo, ed è soltanto per una forma di deferenza verso tale 'miracolo' che il personaggio aveva trovato la forza di opporsi allo spettacolo del supplizio dei barbari, provocando l'inasprimento delle misure punitive: «[w]e are the great miracle of creation! But from some blows this miraculous body cannot repair itself!»¹⁷⁶. Il problema non è, pertanto, accecare, azzoppare o frustare i prigionieri indigeni, bensì la questione della recuperabilità del corpo, obiettivo cui il magistrato, dopo la propria liberazione, dedica tutte le proprie energie, mendicando dalla 'paffu-

ta' moglie del vivandiere o dalle sguattere della caserma, nel tentativo di accaparrarsi qualche avanzo della cena dei soldati. Colto da una fame insaziabile a causa delle privazioni subite, intende tornare ad essere grasso e, barattando le sue confidenze per nutrirsi¹⁷⁷, giunge a profferire una vera e propria celebrazione dell'opulenza:

I want to be fat again, fatter than ever before. I want a belly that gurgles with contentment when I fold my palms over it, I want to feel my chin sink into the cushion of my throat and my breasts wobble as I walk. I want a life of simple satisfactions. I want (vain hope!) never to know hunger again¹⁷⁸.

Soddisfatti gli appetiti alimentari, anche quelli sessuali reclamano nuovamente i loro diritti: dopo l'allarme creato dall'abbaiare dei cani nella quinta parte del romanzo, l'impatto di una donna che si scontra con il protagonista è sufficiente a provocare in lui certi turbamenti che gli impediscono di addormentarsi. Per un attimo, ha ancora l'impulso di 'fare domande' sull'identità della persona in questione, ma infine, rassegnato, minimizza l'«idiotia» degli uomini della sua età rammentandone l'incapacità di lasciare il «segno» (*mark*) sulle loro amanti: l'«esasperante» «disseminazione» testuale di orme, tracce e impronte di *WB* è dunque infine concretizzata con la fertilità del corpo, assente nell'ultima fase della vita umana¹⁷⁹.

In conclusione, la tortura ha insegnato al Magistrato «what it mean[s] to live in a body»¹⁸⁰, una lezione che non è appresa grazie alle sevizie e alle umiliazioni atroci che hanno scandito gli ultimi giorni della sua prigionia, e neppure nelle ore angoscianti dell'esecuzione simulata. La vera persecuzione consisteva nel ridurre la sua esistenza alla mortificante schiavitù dei suoi bisogni primari, sino a far coincidere la sua persona con un «ammasso infelice di carne, ossa e sangue»¹⁸¹. Nel corso di questa parte della narrazione (i primi paragrafi del quarto capitolo) si parla infatti diffusamente dell'alimentazione del detenuto, «[a] monotonous regimen of soup, and porridge and tea»¹⁸² che lo costringe a sopportare «the stabs of pain, the tearing of tissues that accompany these evacuations»¹⁸³. Le sue richieste di abiti puliti sono inoltre costantemente ignorate, e il personaggio è costretto a lavare la propria biancheria in acqua fredda e cenere, i cui effetti lo portano a temere, una volta riuscito a fuggire dalla sua cella, di essere riconosciuto dall'uomo che gli dà la caccia a causa del suo «odore». Questo complesso e al tempo stesso

banale sistema di privazioni, nel quale la tensione è originata dall'arbitrarietà con cui vengono somministrati, consente al Magistrato un'unica libertà, «the freedom to eat or to go hungry»¹⁸⁴. Egli infine, prevedibilmente, abbandona ogni interesse per il processo che gli consentirebbe di dimostrare la propria innocenza, 'degradando' il proprio mondo alla cura del corpo fisico:

The texture of the days, on the other hand, is as dull as porridge. Never before has my nose been so rubbed in the quotidian. The flows of events in the outside world, the moral dimension of my plight, if that is what it is, a plight, even the respect of defending myself in court, have lost all interest under the pressure of appetite and physical functions and the boredom of living one hour after another. I have caught a cold; my whole being is preoccupied in sniffing and sneezing, in the misery of being simply a body that feels itself sick and wants to be well¹⁸⁵.

Se le giornate del Magistrato possiedono oramai la consistenza insapore del porridge, è altresì rilevante che tale esperienza non sia prerogativa di una condizione di tortura ma sopraggiunga «anywhere death is near»¹⁸⁶ e, pertanto, anche in età senile. In questa fase della vita, suggerisce Scarry, il corpo offusca il mondo e la propria personalità in una continua enfasi su se stesso e le proprie necessità, sino a ridurre l'esistenza in un «ever-shrinking perimeter of pleasure»¹⁸⁷:

As the body breaks down, it becomes increasingly the object of attention, usurping the place of all other objects, so that finally, in very very old and sick people, the world may exist only in a circle two feet out from themselves; the exclusive content of perception and speech may become what was eaten, the problem of excreting, the progress of pains, the comfort or discomfort of a particular chair or bed¹⁸⁸.

La tortura si afferma dunque, in una certa misura, come metafora del corpo umano di fronte alla propria disgregazione, che in *WB* è rappresentata, come abbiamo visto, anche attraverso le immagini 'visionarie' della decostruzione postmodernista. La soggettività implicita in una narrazione in prima persona e al tempo presente è allora, in questo senso, un tentativo di 'contaminare' i lettori con le vicende del Magistrato, i cui aspetti più sgradevoli

o degradanti non si esauriscono nella loro carica simbolica ma ci coinvolgono come partecipanti attivi. Analogamente all'emaciato personaggio di *Life and Times*, il possessore di quello «heavy slack foul-smelling old body»¹⁸⁹ di *Waiting for the Barbarians* non trova una precisa collocazione entro il tempo storico del suo racconto: la sua prigionia non è stata registrata, la stesura della relazione sugli ultimi anni della frontiera non è stata scritta, i suoi sogni di unirsi ai barbari si rivelano «dreams of ends»¹⁹⁰; il tempo, per il Magistrato, è scandito dagli impulsi del proprio corpo, così come lo stesso suggerisce:

I eat and drink and, like everyone else, I wait¹⁹¹.

3

La questione del corpo coloniale in *Life and Times of Michael K*: ibridazione postmodernista e *body politic*

Nelle due parti di questo lavoro è stata osservata la rilevanza che il soggetto del corpo mortale occupa nelle narrazioni di *LT* e *WB* (nel quale la presenza del corpo coloniale è, tuttavia, maggiormente esplicitata). In entrambi i romanzi, inoltre, i protagonisti intraprendono un tentativo di trascendenza che fallisce: nel caso di Michael, le necessità di nutrimento del proprio corpo si riaffermano, in quello del Magistrato il dolore, lungi dal 'purificarlo', lo riduce ad uno stato di bestialità che produce, nel testo, la comparsa di un livello 'esperibile' della corporeità. Questa componente si dimostra assente in *LT*, dove la narrazione è, per la maggior parte, eterodiegetica o, in un'unica parte, affidata all'interposta persona del medico ufficiale per il quale il corpo del paziente risulta 'inafferrabile'. La connotazione animalesca di K, parimenti al suo rifiuto di nutrirsi del «cibo della storia»¹⁹² – ma non *soltanto* di quello – non autorizzano, è emerso nella prima parte della tesina, ad allegorizzare le allusioni al «bread of freedom»¹⁹³ e ai semi sotterranei che crescono nell'oscurità in termini di esortazione ad una insurrezione politica¹⁹⁴; denunciano invece una propensione del personaggio (e, per estensione, della narrativa stessa) a «vivere nei propri termini»¹⁹⁵, eludendo consapevolmente un contesto discorsivo alla cui creazione K, in quanto figura della marginalità, *non* ha partecipato. È tuttavia chiaro a questo punto

come la resistenza di un corpo finzionale all'incarnazione nella struttura storica e temporale della propria narrativa possa produrre, paradossalmente, la stessa 'carica sovversiva' che l'identità di un protagonista costantemente ri-direzionata verso la terra (questa da intendersi «not in the cosmic but in the plain, dirt sense»¹⁹⁶) sembrerebbe contestare. Procedendo da tali considerazioni, è possibile rilevare alcune sorprendenti congruenze tematiche tra *WB* e *LT* relativamente alla questione del corpo coloniale.

Come è stato osservato in precedenza, Michael e la ragazza barbara sono accomunati da una contaminazione animalesca nel volto (rispettivamente, la lumaca costituita dall'arricciamento del labbro e il millepiedi che definisce i contorni della cicatrice) che li degrada ad una sorta di 'ibridi'. L'assimilazione non è neutrale ma sottende una deficienza rappresentativa che posiziona entrambi i corpi 'barbarici' in una condizione di inferiorità nei confronti degli altri agenti della narrazione cui è attribuito anche un ruolo autoriale (l'ufficiale medico e il Magistrato), originando numerosi tentativi di trasformazione, risanamento ed appropriazione. Se la ragazza barbara era dunque 'incompleta' e 'senza forma', anche il corpo di Michael è presentato spesso in termini di opposizione tra frammentarietà ed interezza, informità e compiutezza:

[...] the left nostril gaped...the palate whole¹⁹⁷;

His clothes, tattered already, hung on him without shape¹⁹⁸;

A simple incomplete cleft, with some displacement of the septum. The palate intact¹⁹⁹.

Le sue componenti, inoltre, in particolar modo quelle predisposte all'azione (il braccio), sono soggette ad un procedimento che le declassa entro categorie non – umane o non – viventi: «I tried to take his wrist; he pulled away with surprising strength, waving an arm like an insect claw»²⁰⁰; «The arm felt like something alien, a stick protruding from his body»²⁰¹. Il corpo di K – alieno, parziale, sub-umano – si configura, in definitiva, come un 'errore'²⁰² accompagnato, nella narrazione, da ripetute proposte di 'correzione' dei suoi difetti fisici che il protagonista, con una determinazione sorprendente in un personaggio presentato come ipocosciente, rifiuta dichiarando:

I am what I am²⁰³.

Anche in questo romanzo, pertanto, come in *Waiting for the Barbarians*, esiste un livello di lettura ove il corpo non soltanto ‘resiste’ alla storia ma può competere con essa²⁰⁴, opponendosi ai meccanismi appropriativi dell’ambiguo ‘curatore’²⁰⁵ del suo mondo finzionale mediante un procedimento di (auto-)estinzione cui sarebbe in ogni caso incorso e che, con la stesura di un fasullo certificato di morte da parte del medico, in una certa misura si verifica²⁰⁶. La lotta per la rivelazione del significato del protagonista, che lo avrebbe intrappolato nella rigidità dei modelli interpretativi precostituiti del dottore (raffigurata, nel testo, dalla richiesta di alzare l’una o l’altra mano a segnalazione di una presunta comprensione²⁰⁷) trasforma il ‘protettore’ di K in un «parassita ermeneutico»²⁰⁸, rivelandone la sorprendente affinità con il Magistrato di *WB* e con le sue fantasie di costrizione, cui corrispondono, in *LT*, le consapevoli identificazioni del personaggio come il «persecutor, madman, bloodhound, policeman»²⁰⁹ di K.

Se la doppia identità del terapeuta-militare risulta dunque svelata ed egli si dimostra, come felicemente afferma Atwell, «an agent of the war»²¹⁰, la violenza interpretativa a cui Michael si ribella presenta ulteriori corrispondenze con *WB* poiché esplicitamente accomunata alla tortura: esiste infatti, in *LT*, una fugace allusione ai «thumbscrews»²¹¹ del maggiore Noël, al quale il ‘collega’ (il dottore-‘aguzzino’) paradossalmente raccomanda:

Don’t try beating a story out of him²¹².

Analogamente al caso dei torturatori di *WB*, l’insistenza di una ricerca che, è opportuno ricordare, coincide con quella del libro²¹³, è imperniata sul concetto, decisamente effimero, della *verità* e questa, poiché offerta nel contesto coercitivo di un interrogatorio, non può che rivelarsi parziale:

I am sure you have not told the *full* story and I am sure you know that²¹⁴.

Tell us the truth, tell us the *whole* truth²¹⁵.

La verità, in *LT* come in *WB*, è strettamente collegata al corpo e si dimostra, pertanto, inconoscibile se non dalla sua stessa prospettiva,

ed è preclusa intenzionalmente al medico-persecutore, all'Autore e agli stessi lettori. L'inadeguatezza della formulazione narrativa della storia di un personaggio che rischia di non essere il soggetto ma l'oggetto della propria rappresentazione è inoltre raffigurata, coerentemente, dalla parte del corpo adibita all'enunciazione, la cui anomalia genera l'incapacità di K «[to] talk like everyone else»²¹⁶ ed il tentativo, evidente con il digiuno, di «parlare senza essere parlato»²¹⁷. La bocca di Michael, che ad un certo punto della narrazione si congiunge suggestivamente con un vero insetto²¹⁸, si afferma perciò come segno visibile dell'«inarticolatezza» della sua voce, simboleggiata in *LT* dall'ordine dell'ufficiale di Prince Albert «[s]ee if he's got a tongue»²¹⁹.

È infine inevitabile considerare (e lo evidenzia efficacemente uno studio di Derek Wright sul romanzo) che la summenzionata «functional inarticulacy, in the South African context, is a readymade mark of racial identification»²²⁰. Tale coincidenza, impossibile da ignorare, ci conduce nuovamente alla spinosa questione della quasi totale assenza di demarcatori razziali nel testo. L'unica allusione sembrerebbe provenire dalla lista dei fermati redatta dalla polizia di Prince Albert («Michael Visagie-CM-40-NFA-Unemployed»²²¹), sebbene l'inesattezza di quasi tutte le voci compilate nella griglia apparirebbe sufficiente ad invalidarla nella sua interezza. Ad ogni modo, il riferimento ad un protagonista «meticcio maschio»²²² di *LT* è presentato nella narrazione in modo tanto fugace che persino i commentatori più inclini ad una ricerca in questa direzione hanno più spesso preferito inferire il colore della pelle di K da altre indicazioni testuali, quali, ad esempio, l'impiego della madre. «His mother is a servant in Cape Town, which means he is a so-called coloured»²²³, asserisce dunque fatalmente Gordimer in *The Idea of Gardening*. Eppure, persino la lettura di questa scrittrice e studiosa, volta a considerare l'esperienza di Michael come rappresentativa dell'intero corpo collettivo non-bianco sudafricano «whatever gradations of color the South African Population Registration Act sorts them into»²²⁴, contesta, allo stesso tempo, l'eccessiva distorsione operata dalla soggettività dell'autore, poiché precluderebbe, a suo parere, «the organicism that Georg Lukács defined as the integral relation between private and social destiny»²²⁵. Michael, come abbiamo visto nel corso di questo lavoro, non è 'tipico' in termini lukácsiani, non è rappresentativo di una specifica popolazione né tantomeno di un particolare movimento storico o sociale²²⁶. Tuttavia, come ho cer-

cato di dimostrare, è esattamente nella sua non-tipicità che risiede la resistenza – anche politica, con la minuscola – del personaggio all'assorbimento mortifero entro una struttura significativa che imprigiona i corpi e se ne nutre, disgregandoli nei suoi 'sottordini di cromatismi': l'eccezionalità della nascita finzionale di K, e, per esteso, di tutta la sua narrazione, consiste dunque anche nel fatto che Coetzee abbia richiamato l'attenzione dei lettori su qualcosa che è *altro* rispetto al colore della pelle del suo protagonista²²⁷. Se la Politica e la politicizzazione della narrativa riducono le persone a categorie, deindividualizzandole e disumanizzandole, l'opposizione di un corpo eccentrico alla propria formulazione è allora un 'gesto rivoluzionario', che sfrutta i tratti metanarrativi della testualità in difesa della propria esistenza particolare, indipendentemente dalle 'gradazioni di colore':

[...] you are like a stick insect, Michaels, whose sole defence against a universe of predators is its bizarre shape²²⁸.

Protetto dalla sua 'forma', il barbaro non è più un barbaro ma un «embodied soul»²²⁹, e può pertanto sopravvivere per un trentennio nelle «piaghe buie della città»²³⁰ o nascondersi per qualche anno in una zona di guerra «...and come out *intact*»²³¹.

Note

¹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello. Eight Lessons* (2003), Vintage, London 2004, p. 53.

² J. M. Coetzee, *Dusklands* (1974), Vintage, London 2004, p. 2.

³ Ivi, p. 10.

⁴ J. M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians* (1980), Vintage, London 2004 (d'ora innanzi abbreviato con la sigla *WB*).

⁵ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, cit., p. 3.

⁶ «Then one day it all ended. Without warning his powers fled. Glances that would once have responded to his slid over, past, through him. Overnight he become a ghost» (J. M. Coetzee, *Disgrace*, Vintage, London 2000, p. 7).

⁷ J. M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, Vintage, London 2004, p. 3 (d'ora innanzi abbreviato con la sigla *LT*).

⁸ *LT*, p. 4.

⁹ *LT*, p. 129.

¹⁰ *LT*, p. 135.

¹¹ *Ibid.*

¹² «He lived by the raising and setting of the sun, in a pocket outside history» (*LT*, p. 60).

¹³ *LT*, p. 165.

¹⁴ *LT*, p. 3.

¹⁵ *WB*, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *LT* si divide in tre parti, di cui la prima e la terza affidate ad un narratore eterodiegetico; la seconda, è invece una narrazione in prima persona dalla prospettiva dell'ufficiale medico del campo di Kenilworth. Le tre sezioni si presentano «di grandezza disuguale e decrescente», entro un romanzo «che anche sul piano dell'organizzazione della materia narrativa sembra riflettere l'impoverimento progressivo, il processo di contrazione ed estinzione cui va incontro il protagonista» (L. Fiorella, *Figure del male nella narrativa di J. M. Coetzee*, tesi di Dottorato in Anglistica, ciclo XVII, anno 2002-2004, Università degli Studi di Firenze, Dicembre 2004, p. 72).

¹⁸ Michael si limita a chiedere notizie della fattoria di «Mr. Vosloo or Mr. Visser who was a farmer long ago» e, non trovando esatte corrispondenze di denominazione nelle tenute delle famiglie della zona, decide di occupare quella indicata dal negoziante del paese (*LT*, p. 50).

¹⁹ *LT*, p. 55.

²⁰ *LT*, p. 55.

²¹ *LT*, p. 53.

²² *LT*, p. 57.

²³ *LT*, p. 63.

²⁴ *The Lives of Animals* (ed. orig. J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton University Press, Princeton 1999) riunisce gli interventi di Coetzee nel 1997-98 presso la Princeton University. Se, tuttavia, le *Tanner Lectures* (impennate sulla discussione di un problema di filosofia morale) assumono tradizionalmente una formulazione accademica (il saggio filosofico), le letture di Coetzee adottano invece la forma metanarrativa, dando luogo a 'due conferenze entro due conferenze' che «insieme costituiscono una variante del romanzo accademico, da cui peraltro si distinguono in quanto soffuse di pathos anziché di toni umoristici»; M. Garber, *Riflessioni*, Marjorie Garber, in J. M. Coetzee, *La vita degli animali*, a cura di A. Gutmann, trad. it. di F. Cavagnoli, G. Arduini, Adelphi, Milano 2000, p. 96. Questi contributi sono stati in seguito ripubblicati sotto forma di 'lezioni' ('lessons') in *Elizabeth Costello* (J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello. Eight Lessons*, cit.), da cui sono tratte le citazioni in questo lavoro.

²⁵ W. Doniger, *Riflessioni*, Wendy Doniger, in J. M. Coetzee, *La vita degli animali*, cit., pp. 115-16. Questa ipotesi è supportata esplicitamente nell'episodio della cena presso il Circolo della facoltà: «'But your own vegetarianism, Mrs. Costello, [...] 'it comes out of a moral conviction, does it not?' 'No, I don't think so', says his mother. 'It comes out of a desire to save my soul'» (*Elizabeth Costello. Eight Lessons*, cit., pp. 88-89). Ciononostante, l'insistito e incauto paragone tra i macelli e l'Olocausto, che provocherà le proteste del poeta Abraham Stern nella lezione-capitolo successiva, e i ripetuti appelli di Elizabeth all'empatia verso gli animali, sembrano rilevare l'importanza di entrambe le motivazioni.

²⁶ Oltre a *Relazione per un'Accademia*, in *Elizabeth Costello. Eight Lessons*, sono rintracciabili altri numerosi rapporti intertestuali con le opere di Kafka, sino a giungere, in almeno un'occasione, a una vera e propria riscrittura (mi riferisco al

capitolo *At the Gate*, dove una misteriosa giuria deve accordare alla protagonista il diritto di oltrepassare una porta chiusa); questo aspetto, come vedremo in seguito, costituisce un importante punto di convergenza tra il ‘romanzo filosofico’ *Elizabeth Costello. Eight Lessons*, e la narrazione a soggetto africano di *LT*.

²⁷ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello. Eight Lessons*, cit., p. 78.

²⁸ «I was mute and stupid in the beginning, I will be mute and stupid at the end», concluderà infine il protagonista al termine del romanzo (*LT*, p. 182).

²⁹ J. M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. by D. Attwell, Harvard University Press, London 1992, p. 245.

³⁰ *LT*, p. 83.

³¹ *Il castello e Il processo*, inoltre, sono abitualmente menzionati per gli enigmatici riferimenti al «Castello» in cui si accuartierano i misteriosi superiori degli ufficiali e l'Allusione ad un ipotetico processo che valterebbe l'indulgenza del medico militare e del maggiore Noël (*LT*, p. 132). Infine, nella disincantata opinione del medico riguardo all'opportunità di consentire la nascita di individui come Michael in una realtà tale quella presentata dalla narrativa, è possibile scorgere un velato rapporto intertestuale con *La metamorfosi*: «[i]t would have been better if his mother had quietly suffocated him when she saw what he was, and put him in the trash can» (*LT*, p. 155).

³² F. R. Karl, *Franz Kafka*, Ticknor & Field, New York 1991, p. 188, in J. M. Coetzee, *La vita degli animali*, cit., p. 84.

³³ *LT*, p. 59.

³⁴ *LT*, p. 68.

³⁵ «[H]e missed the bitter savour of water rom under the earth» (*LT*, p. 68).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ «Then he had grown older and had stopped wanting. Whatever the nature of the *beast* that had howled inside him, it was starved to stillness» (*ibid.*, corsivo mio). Si noterà, alla fine della seconda parte del presente lavoro, l'affinità con la fame del Magistrato.

³⁸ *LT*, p. 71.

³⁹ *LT*, p. 145. Esiste inoltre un riferimento, poco più avanti nella narrazione, al regolamento ospedaliero che proibisce l'alimentazione forzata e il prolungamento artificiale della vita, le cui motivazioni sono chiarite fucacemente dal medico in indiretto libero: «(Also: No publicity to hunger strikes)» (*LT*, p. 153).

⁴⁰ Cape Town, Stellenbosh, Prince Albert, ecc. Lo scrittore commenta a questo proposito: «[t]he geography is, I fear, less trustworthy than you imagine – not because I deliberately set about altering the reality of Sea Point or Prince Albert but because I don't have much interest in, or can't seriously or can't seriously engage myself with, the kind of realism that takes pride in copying the 'real' world» (T. Morphet, *Two interviews with J. M. Coetzee, 1983 and 1987*, in "Triquarterly", 69, 1987, p. 455).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *LT*, p. 138.

⁴³ Il comandante Noël, sessantenne al momento della narrazione, afferma tuttavia di aver frequentato la scuola di Moorreesburg negli anni Trenta. La critica generalmente tende a collocare gli avvenimenti della storia del romanzo nel contesto dei disordini provocati dal leader nazionalista P. W. Botha fra il 1981 e il 1984. In quegli anni, la politica sudafricana era dominata dal dibattito

sul cosiddetto 'multinazionalismo', che nelle intenzioni del 'twelve point plan' del 1979, avrebbe dovuto garantire il riconoscimento e l'accettazione delle minoranze sudafricane (cui farebbe riferimento, nel testo, il maggiore Noël nella sua risposta al medico che ha 'dimenticato' le motivazioni che hanno generato la guerra: «[w]e are fighting this war, Noël said, so that minorities will have a say in their destiny», *LT*, p. 157). Com'è noto, la nuova costituzione del 1984, inaugurando un parlamento tricamerale che escludeva la maggioranza nera, si rivelò ben lontana dal raggiungere tali obiettivi e, secondo Attwell, lo scenario di *LT* «predicts the consequences of current state policies», anticipando l'accelerata militarizzazione dello Stato in seguito ai crescenti episodi di insurrezione, che sarebbe culminata con la proclamazione dello Stato di Emergenza del 1985-90 (D. Attwell, *Writing in 'the cauldron of history': Life and Times of Michael K and Foe*, in Id., *J. M. Coetzee, South Africa and the Politics of Writing*, University of California Press, Berkeley 1993, p. 88).

⁴⁴ *LT*, p. 86.

⁴⁵ *LT*, p. 86. Un'immagine analogica echeggia successivamente nelle memorie di Coetzee; qui la lacerazione sembra ancora drammaticamente presente negli anni londinesi della giovinezza: «Africa is like a wound within me», J. M. Coetzee, *Youth*, Vintage, London, 2003, p. 116.

⁴⁶ *LT*, p. 151.

⁴⁷ *LT*, p. 101.

⁴⁸ *LT*, p. 104.

⁴⁹ *LT*, p. 181.

⁵⁰ *LT*, p. 182.

⁵¹ Li menziona per la prima volta il personaggio di Robert nel campo di Jakkalsdrift, a proposito della tempestività dell'accoglienza nei centri da parte delle autorità governative «[t]hey want to stop people from disappearing into the mountains and then coming back one night to cut their fences and drive their stock away» (*LT*, p. 80). L'alternativa ai campi di lavoro (dove l'alloggio e una retribuzione minima sono garantiti in cambio di una pesante manodopera) è immaginata, come sperimenterà Michael, in termini di degradazione ad uno stato bestiale: «Where would you rather sleep, out in the veld under a bush like an animal or in a camp with a proper bed and running water?» (*ibid.*). La figura di Robert possiede una precisa funzione esplicativa, riconducibile, secondo Teresa Dovey, alla tipologia «that Sussman calls textual mediators or information givers» e, in seguito, K si domanderà se certi suoi pensieri siano 'cresciuti dentro di sé' o vi abbiano semplicemente trovato dimora dopo essere stati espressi da Robert, riflettendo la relazione che intercorre tra il protagonista e lo scrittore stesso. Per un'analisi che pone al centro della propria indagine gli aspetti metanarrativi della testualità, avvalendosi dell'immaginario lacaniano, si veda T. Dovey, *Life and Times of Michael K*, in Id., *The Novels of J M Coetzee: Lacanian Allegories*, Ad. Donker, Johannesburg 1988, p. 282.

⁵² *LT*, pp. 108-09.

⁵³ *LT*, p. 109.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, corsivo mio.

⁵⁶ J. M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and interviews*, cit., p. 207. Coetzee allude alla famosa recensione del 1984 (*The Idea of Gardening*), in cui la scrittrice sudafricana

contesta la scarsa spendibilità politica del testo, colpevole di possedere «[a] revulsion against all political and revolutionary solutions» condivisa, a suo parere, dall'autore (N. Gordimer, *The idea of gardening: Life and Times of Michael K by J. M. Coetzee*, in ead., *Critical Essays on J. M. Coetzee*, ed. by S. Kossew, cit., pp. 139, 143).

⁵⁷ C. Ozick, *A Tale of Heroic Anonymity*, in "The New York Times Book Review", 11 December 1983, p. 1.

⁵⁸ *LT*, p. 166, corsivi miei. Poco più avanti nella narrazione il personaggio, coerentemente, paragona K ad un «polevaulter» e ad un «escape artist» (*ibid.*). L'instabilità dei significati sarà centrale anche in *WB* e raggiungerà il suo culmine nell'episodio dell'interpretazione delle tavolette nel quarto capitolo.

⁵⁹ *LT*, p. 165.

⁶⁰ «Does the book itself not involve an attempt to hold K's resistance, which I have interpreted as the resistance implied by the open-endedness of writing, as symbolically valuable in itself?», cui lo scrittore risponde disconoscendo la validità di una lettura autoriale poiché questa sarebbe espressa «from a position peripheral, posterior to the forever unreclaimable position from which the book was written» (J. M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and interviews*, cit., pp. 204-06).

⁶¹ Nadine Gordimer, però, ignora consapevolmente tali elementi e dichiara di non nutrire alcun dubbio riguardo al cognome del personaggio: «the initial probably stands for Kotze or Koekemoer and has no reference, nor need it have, to Kafka» (N. Gordimer, *The Idea of Gardening*, cit., p. 139). Dovey, diversamente, osserva: «...but on the other hand it could also stand for Kamieskroon killer that mysterious figure whose photograph Michael K cuts out of the newspaper and sticks on the refrigerator door», concludendo che tutti i nomi presenti nel testo sono approssimativi e suggeriscono una incompleta o parziale rappresentazione dei personaggi entro una storia che interpreta come allegoria dell'atto narrativo (I. Dovey, *Life and Times of Michael K*, cit., pp. 276-78).

⁶² D. Dragunoidu, *J. M. Coetzee's Life and Times of Michael K and the Thin Theory of the Good*, in "The Journal of Commonwealth Literature", 41, 1, 2006, p. 70.

⁶³ *LT*, p. 146.

⁶⁴ *Youth*, cit., p. 102.

⁶⁵ *Doubling the Point*, cit., p. 392.

⁶⁶ Ivi, p. 393.

⁶⁷ *LT*, p. 152.

⁶⁸ Una volta che i guerriglieri sono tornati nelle montagne senza aver visto K, il narratore ci informa che ci troviamo al termine dell'estate; dopo un paragrafo le zucchine stanno crescendo e, dopo soltanto altri tre capoversi, appaiono mature e K se ne nutre «with sensual deligh» (*LT*, p. 114). Ancora al ritmo di tre paragrafi, le giornate si stanno accorciando e, con un intervallo di due, il protagonista suppone di trovarsi nel mese di aprile; infine, dopo gli ultimi due capoversi, la voce narrante afferma che l'estate sta volgendo al termine e che K ha iniziato a vivere «half awake, half asleep» (*LT*, p. 116). Quando le zucchine maturano nuovamente, seguite in questo ciclo dai meloni, «he [Michael] has lost track of time» (*LT*, p. 118) e non è più capace di distinguere se ha dormito un mese o una settimana, perciò al cospetto dei soldati risponde di trovarsi lì da un anno, «not knowing whether it was a good lie or a bad lie» (*LT*, p. 122). Di due anni anteriore alla pubblicazione di *LT* è il saggio di Coetzee *Time, Tense and Aspect in Kafka's The Burrow*, in cui si esplora la tensione tra

una concezione storica ed una escatologica della temporalità narrativa (*Time, Tense and Aspect in Kafka's 'The Burrow', in Doubling the Point, cit., pp. 210-33*).

⁶⁹ *LT*, p. 124.

⁷⁰ L'inaspettata sconfitta del generale Smuts contro Malan (1948), il cui partito aveva supportato la Germania nazista durante la seconda guerra mondiale, ebbe come conseguenza diretta per il futuro scrittore la rimozione del padre, sostenitore dello United Party, dal suo incarico governativo ('Controller of Letting') e il trasferimento dell'intera famiglia da Cape Town a Worcester (J. M. Coetzee, *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, Penguin, New York 1998, p. 69).

⁷¹ *Doubling the Point, cit., p. 209.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *LT*, p. 89.

⁷⁴ *LT*, p. 88.

⁷⁵ *LT*, p. 183.

⁷⁶ «To my ear, 'The Life' implies that the life is over, whereas life does not commit itself» (I. Morphet, *Two Interviews with J.M. Coetzee, 1983 and 1987, cit., p. 454*).

⁷⁷ Il titolo allude all'omonimo componimento del poeta Costantino Kavafis ove i barbari attesi, come nel romanzo di Coetzee, non arrivano, da cui la domanda «Come faremo adesso senza i barbari? / Dopotutto quella gente era una soluzione» (C. Kavafis, *Aspettando i barbari* (1904), in *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi, M. Dalmati, Einaudi, Torino 1992, p. 39). Il problema dell'identità di un soggetto che giustifica la propria esistenza in contrapposizione ad un altro, esplicitato dal rapporto con questa fonte (riconosciuta dall'autore) è esplorato nel già menzionato studio di Dovey nel capitolo relativo al romanzo in questione (I. Dovey, *Waiting for the Barbarians, in The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian Allegories, cit., pp. 208-59*). Altri critici hanno evidenziato invece alcuni possibili rapporti di intertestualità con *Waiting for Godot* di Samuel Beckett, *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati (tradotto in inglese nel 1952 con il titolo *The Tartar Steppe*) e, naturalmente, *La colonia penale* di Frantz Kafka.

⁷⁸ *WB*, p. 61.

⁷⁹ «I wanted to live outside history», afferma il protagonista (*WB*, p. 169). In realtà, come vedremo, la collocazione del magistrato entro il tempo storico della 'sua narrativa' si iscrive in una questione molto complessa, poiché lo stesso compirà numerosi tentativi di 'recupero' del passato, di contestualizzazione degli eventi dell'Impero e persino di partecipazione attiva agli avvenimenti.

⁸⁰ *WB*, p. 146.

⁸¹ Naturalmente, è in ogni caso possibile individuare numerose allusioni alla situazione sudafricana del trentennio compreso dal 1960 (anno del massacro di Sharpeville, seguito dalla fondazione del braccio armato dell'ANC, l'Umkhonto we Sizwe) fino al 1990 (prima fase delle negoziazioni, che non pongono fine ai disordini ma ne modificano la natura), la più importante delle quali mi sembra il ricorso alla tortura da parte di forze dello Stato sulla base di una discriminante razziale. Qualche commentatore ha individuato alcune affinità tra la spiegazione offerta dal colonnello Joll in riferimento alla morte del primo prigioniero e quella prodotta dall'inchiesta ufficiale dei servizi di sicurezza sudafricani in conseguenza del decesso di Stephen Biko, leader del SASO (South African Students Organization), avvenuta nel 1977

(J. P. Wade, *The Allegorical Text and History: J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Journal of Literary Studies", 6, 4 December 1990, pp. 275-88). Adottando una prospettiva più generale, credo si possa affermare che tutto il romanzo sia, in definitiva, imperniato sul concetto di *apartheid*, ossia separatezza.

⁸² I. Howe, *A Stark Political Fable of South Africa*, in "New York Times Book Review", 18 April 1982, p. 1.

⁸³ M. Valdez Moses, *The Mark of Empire: Writing, History, and Torture in Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "The Kenyon Review", 15, 1, 1993, p. 115.

⁸⁴ M. Malaba, *Liberal Perspectives on Post-Apartheid South Africa: A Critique of J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians and Nadine Gordimer's July's People*, in "Englishes", 9, 27, Pagine s.r.l., Roma 2005, pp. 82-97. Oltre ai critici summenzionati, Dovey afferma che «it [WB] clearly represents a particular phase of South African colonial history: the phase of bureaucratic control which succeeds the phases of exploration and agrarian settlement [...] and which, in the South African context, heralds the phase of militarized totalitarian control (represented in *Life & Times of Michael K*)» (T. Dovey, *Waiting for the Barbarians*, in Id., *The Novels of J M Coetzee: Lacanian Allegories*, cit, p. 209).

⁸⁵ A. R. JanMohammed, *The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature*, in "Critical Enquiry, 'Race', Writing and Difference", 12, 1, 1985, pp. 59-87.

⁸⁶ Ivi, p. 66.

⁸⁷ WB, p. 55.

⁸⁸ WB, p. 20, corsivo mio.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ WB, p. 21.

⁹¹ WB, p. 19.

⁹² WB, p. 4.

⁹³ WB, p. 37.

⁹⁴ WB, p. 79.

⁹⁵ WB, p. 78.

⁹⁶ I barbari si contraddistinguono dagli altri per le colorazioni scure degli occhi e dei capelli, le gambe tozze, la bocca larga, tipologia cui appartiene la ragazza storpia. Tuttavia, anche il Magistrato, come Joll, tende a confondere le due tipologie di 'non-coloni', i nomadi e i pescatori, sebbene il primo non manchi di osservare che non parlano neppure la stessa lingua. Anche la categoria dei pescatori indigeni sarà soggetta, nella quinta parte della narrazione, ad una descrizione che accomuna le caratteristiche fisiche ai difetti morali: «They are bony, pigeon-chested people. Their women seem always to be pregnant; their children are stunted; in a few of the young girls there are traces of a fragile, liquid-eyed beauty; for the rest I see only ignorance, cunning, sloveliness» (WB, p. 137).

⁹⁷ WB, p. 41, corsivi miei.

⁹⁸ «We prize barbarian leatherwork, particularly the sturdy boots they sew. In the past I have encouraged commerce but forbidden payment in money» (WB, pp. 40-41).

⁹⁹ La flessibilità del concetto di parassita è ulteriormente esplicitata in *LT*: «Parasite was the word the police captain had used: the camp at Jakkalsdrift, a nest of

parasite hanging from the neat sunlit town, eating its substance, giving no nourishment back. Yet to K [...], it was no longer obvious which was the host and which parasite, camp or town. If the worm devoured the sheep, why the sheep swallow the worm?» (*LT*, p. 116). Tale metafora ricorre frequentemente nella produzione coetzeeana e spesso ha come ultima attribuzione il potere statale: «They [the parade of politicians every evening] with their fathers and mothers, their aunts and uncles, their brothers and sisters: a locust horde, a plague of black locusts infesting the country, munching without cease, devouring lives» (J. M. Coetzee, *The Age of Iron* (1990), Penguin Group, New York 1998, p. 28).

¹⁰⁰ *WB*, p. 48.

¹⁰¹ Sotto questo aspetto, il Magistrato sembrerebbe confermare le osservazioni di Malaba, che lo ritiene investito delle peggiori connotazioni del termine liberale, secondo la definizione di Alan Paton: «the word liberal has for white enemies of South African liberalism another meaning; it shares thus further meaning with the words 'liberalist' and 'liberalistic'. This meaning is derogatory and carries the stigma of 'loose', 'careless', 'promiscuous'» (M. Malaba, *Liberal Perspectives on Post-Apartheid South Africa: A Critique of J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians and Nadine Gordimer's July's People*, in "Englishes", 9, 27, cit., p. 89).

¹⁰² *WB*, p. 6.

¹⁰³ *WB* è sommariamente divisibile in due parti di tre capitoli ciascuna, che hanno come soggetto, rispettivamente, il corpo della giovane barbara e il corpo del Magistrato. Il primo capitolo narra l'arrivo del colonnello Joll e della Terza Divisione, che compiranno alcune spedizioni tra i barbari. La ragazza mendicante è una dei prigionieri trattenuti nel cortile della caserma, e il suo rapporto con il Magistrato è il soggetto del secondo. Nel terzo, infine, si racconta il viaggio del Magistrato verso le lande desertiche dei barbari, cui la ragazza deve essere ricongiunta prima della migrazione primaverile.

¹⁰⁴ *WB*, p. 46.

¹⁰⁵ Non è forse superfluo rilevare che, in Sudafrica, una componente cristiana è (stata) comune sia al partito nazionalista che a quello progressista, ed esiste una lunga tradizione letteraria (la cosiddetta 'tragedia di riconciliazione religiosa') di testi in cui si risolve la questione della giustizia sociale mediante l'espiazione del colpevole e il perdono della vittima: l'opera più rappresentativa è *Cry, the Beloved Country* di Alan Paton (1948) (si veda J. M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, cit., pp. 344-60). Il tema della mortificazione 'religiosa' per abusi di natura sessuale nei confronti di un soggetto diverso per genere, razza e *status* sociale sarà esplorato nuovamente da Coetzee in *Disgrace* (1999), dove la relazione tra il professore bianco e la studentessa nera costituisce il fulcro dell'intera narrazione e si insiste molto, nell'episodio dell'udienza al protagonista, sulla distinzione tra «pleading guilty to a charge» e «admitting to be wrong», poiché la seconda comporta la 'contrizione' (e, secondo il professor Lurie, anche l'*umiliazione*) del colpevole, in una confluenza di «confessions», «apologies», «thirst of abasement» (*Disgrace*, 1999, cit., pp. 54-6). Il personaggio di David Lurie, analogamente al Magistrato di *WB*, affronterà un vero e proprio percorso di 'degradazione e conoscenza', che lo vedrà destituito dal suo incarico universitario per diventare un ospite scomodo alla fattoria della figlia, quindi testimone di uno stupro 'di segno opposto' (i violentatori sono neri, la vittima è bianca). Infine, il protagonista sarà pronto per un plateale gesto di scuse con la famiglia della 'sua' vittima, consistente nell'inginocchiarsi sino a toccare terra con la fronte, con

un'enfasi sul concetto di 'pentimento' e 'perdono cristiano' che, a mio avviso, non può non richiamare le finalità della Commissione per la Verità e la Riconciliazione (The Truth and Reconciliation Commission, TRC, approvata in Parlamento nel 1995 sulla base dell'ultimo articolo della Costituzione Provvisoria del 1993).

¹⁰⁶ *WB*, p. 30.

¹⁰⁷ *WB*, p. 32, corsivo mio.

¹⁰⁸ J. R. Jolly, *Colonization, Violence and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyton Breytenbach, and J. M. Coetzee*, Ohio University Press, Athens 1996.

¹⁰⁹ Ivi, p. 129.

¹¹⁰ *WB*, p. 47.

¹¹¹ È forse opportuno precisare che per 'letteratura coloniale' si intende correntemente la produzione di autori che appartengono alla nazionalità dei colonizzatori ma scrivono nel paese colonizzato e per il pubblico della madrepatria, in una soluzione di continuità con i modelli culturali del loro paese d'origine.

¹¹² A. R. Jan Mohammed, *The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature*, cit., p. 65.

¹¹³ *WB*, p. 47.

¹¹⁴ *WB*, p. 74.

¹¹⁵ *WB*, p. 79, corsivi miei.

¹¹⁶ Il colonnello Joll chiarisce i suoi metodi sin dalle prime pagine del romanzo, e con modalità discorsive decisamente 'professionali': «I am speaking of a situation in which I am probing for the truth, in which I have to exert pressure to find it. First I get lies, you see-this is what happens-first lies, then pressure, than more lies, then more pressure, than the break, then more pressure, than the truth. That is how you get the truth». Nella sintesi del Magistrato, pertanto, «[p]lain is truth. All else is subject to doubt» (*WB*, p. 5).

¹¹⁷ «It is the marks on her which drew me to her [...]?» (*WB*, p. 70).

¹¹⁸ «I am like an incompetent schoolmaster, fishing about with my maieutic forceps...» (*WB*, p. 44).

¹¹⁹ *WB*, p. 33.

¹²⁰ «Between thumb and forefinger I part her eyelids. The caterpillar comes to an end, decapitated, at the pink inner rim of her eyelid. There is no other mark. The eye is *whole*» (*WB*, p. 33, corsivo mio).

¹²¹ *WB*, p. 46.

¹²² «Is it then the case that it is the whole woman I want, that my pleasure in her is spoiled until these marks on her are erased and she is restored to herself [...]?» (*WB*, p. 70), si interroga il magistrato in un'immagine di rimozione della scrittura dal corpo che anticipa la 'punizione' inflitta da Joll ai prigionieri barbari, condannati a portare sulla propria schiena la scritta «ENEMY» sino al momento in cui, tramite l'azione 'purificatrice' delle fruste, «their backs are washed clean» (*WB*, p. 115).

¹²³ *WB*, p. 47.

¹²⁴ J. Wenzel, *Keys to the Labyrinth: Writing, Torture, and Coetzee's Barbarian Girl*, in "Tulsa Studies in Women's Literature", 15, 1, 1996, p. 66. La studiosa contesta la lettura di Susan Van Zanten Gallagher, per cui «[w]ith his combination of sexual and authorial images, his antonymic articulations, and his failure to discover meaning in words, the Magistrate seems to be wandering in the wilderness of deconstructive

criticism» (S. Van Zanten Gallagher, *Torture and the Novel: J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Contemporary Literature", 29, 2, 1988, p. 279).

¹²⁵ È, in questo senso, condivisibile la prospettiva di Barbara Eckstein, che puntualizza: «[w]hen a critic practicing a deconstructive method leaps to conclusions of irresponsibility and despair, it is not because those conclusions are inherent in the method» (B. Eckstein, *The Body, The Word and the State: J. M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Novel. A Forum in Fiction", 22, 1989, p. 177). La prima, tuttavia, a rilevare la necessità di letture non mutualmente esclusive era stata Teresa Dovey, come in seguito non manca di ricordare alludendo a metodologie critiche diverse per presupposti formali che, tuttavia, producono «different forms of historical engagement» (*Introduction, J. M. Coetzee: a Bibliography*, compiled by K. Goddard, J. Reed, Nelm Publications, Grahamstown 1990, p. 5).

¹²⁶ *WB*, p. 50.

¹²⁷ È fondamentale, a questo proposito, il ben noto saggio di Coetzee sulla rappresentabilità della tortura, che suggerisce una necessità giustificativa per lo scrittore di *fiction*, poiché, non potendo questi addurre le finalità documentarie che hanno ispirato, ad esempio, le *True Confessions of an Albino Terrorist* di Breyten Breytenbach, affronta il rischio di scendere nella morbosità o nel lirismo nero. La stanza della tortura, preclusa agli occhi di un 'altro' che non sia la vittima o il carnefice, è inoltre metafora stessa dell'ispirazione creativa: «[t]he dark, forbidden chamber is the origin of novelistic fantasy *per se*; in creating an obscenity, in enveloping it in mystery, the state creates the preconditions for the novel to set about its work of representation» (J. M. Coetzee, *Into the Dark Chamber: The Novelist and South Africa*, in "New York Times Book Review", 12 January 1986, p. 13).

¹²⁸ *WB*, p. 61, corsivi miei.

¹²⁹ *WB*, p. 170.

¹³⁰ Al personaggio è concesso di scegliere se mostrarsi in pubblico privo di indumenti oppure indossando un grembiule da donna, da cui l'abitudine, comune a molti studiosi, di riferirsi all'episodio con il termine «smock execution»; ciò non determina, tuttavia, una degradazione 'di genere' ma, come vedremo, una riduzione del soggetto allo stato di «beast».

¹³¹ L'interessantissimo studio di Wenzel traccia dei paralleli tra le esperienze della ragazza e del Magistrato dopo la tortura. Entrambi sono aiutati da una figura che assume simbolicamente il ruolo genitoriale nutrendoli, vestendoli, ed occupandosi della loro pulizia in una crescente intimità fisica che culmina con l'atto sessuale e sancisce la reintegrazione del soggetto torturato nel mondo adulto. Secondo lo studio di K. Millet, difatti, «under torture one is first reduced to a woman, then to a child» (*The Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment*, Norton, New York 1994, p. 190) ed il personaggio di Coetzee, significativamente, inizia a riferirsi alla ragazza barbara con l'appellativo «girl» soltanto dopo aver appreso delle violenze subite.

¹³² La ferita sulla guancia del Magistrato è definita, appunto, «a crust like a fat caterpillar» (*WB*, p. 125), con una similitudine identica a quella utilizzata per la ragazza barbara, a sua volta immagine di impurità in quanto «creeping animal violating the bounds of the body» (J. Newman, *Intertextuality, Power and Danger: Waiting for the Barbarians as a Dirty Story*, in S. Kossew, ed., *Critical Essays on J. M. Coetzee*, cit., p. 132).

¹³³ Il Magistrato, assistendo all'umiliazione pubblica dei detenuti legati uno all'altro per il collo, con un filo di ferro che attraversa loro le mani e le guance,

pensa di dissociarsi dalle 'inciviltà' della Terza Divisione dichiarando: «Let it at least be said [...] that in this farthest outpost of the Empire of light there existed one man who in his heart was not a barbarian» (*WB*, p. 114).

¹³⁴ *WB*, p. 170.

¹³⁵ «There has been something staring me in the face, and still I do not see it» (*WB*, p. 170). Il declassamento del magistrato da una condizione di «superior capacity for sight» ad una di cecità (letterale e non) capovolge, per Dovey, l'orientamento del tradizionale discorso finzionale umanistico progressista e allude all'atteggiamento dello scrittore liberale «who takes upon him/herself the task of acting as the 'eyes' or the conscience of society, doping to effect a change in individual attitudes by unveiling the horrors to which others are blind» (T. Dovey, *Waiting for the Barbarians*, cit., p. 220).

¹³⁶ L. Olsen, *The Presence of Absence: Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "ARIEL", 16, 2, 1985, p. 53.

¹³⁷ *WB*, p. 70.

¹³⁸ È suggestiva, a questo proposito, la conclusione di *Foe* (1986), in cui si descrive la 'casa' di Friday come «a place where bodies are their own signs» (J. M. Coetzee, *Foe*, Penguin Books Ltd, London 1987, p. 157).

¹³⁹ L'espressione è utilizzata da Wenzel, che lo identifica con il corpo sofferente (*Keys to the Labyrinth: Writing, Torture, and Coetzee's Barbarian Girl*, cit., p. 69).

¹⁴⁰ È il titolo, successivamente citato da alcuni commentatori, di un saggio filosofico di E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985.

¹⁴¹ Si veda, nella nota n. 96, la descrizione dei barbari pescatori («gente ossuta, dal petto sporgente, con donne sempre incinte e figli rachitici, caratterizzata da ignoranza e furbizia a un tempo»), che ispira al Magistrato la seguente osservazione: «Yet what do they see in me, if they ever see me? A beast that stares out from behind the gate...» (*WB*, p. 137).

¹⁴² «A devourer of women, unsatisfied, unsatisfying. Who has been told that one can reach the top only by climbing a pyramid of bodies» (*WB*, p. 92). Per uno studio di *WB* come dialettica *master-slave* si veda G. Steiner, *Master and Man*, review of *Waiting for the Barbarians* by J. M. Coetzee, in "New Yorker", 58, 21, 1982, pp. 102-03.

¹⁴³ «A man with the waist of a boy and the muscular arms of a streetfighter crammed into the lilac-blue uniform that the Bureau has created for itself» (*WB*, p. 92).

¹⁴⁴ *WB*, p. 6.

¹⁴⁵ Naturalmente non può sfuggire la destabilizzazione dovuta alla somiglianza del nome dell'aguzzino dagli occhi azzurri (la cui 'lezione di umanità' consiste nell'inserire un tubo di acqua salata dentro la gola del Magistrato) con quello di Nelson Rolihlahla Mandela, combattente per i diritti civili imprigionato per decenni (dal 1956 al 1963 in modo discontinuo, ininterrottamente dal 1963 al 1990) prima della distensione – peraltro fortemente ambigua – con il presidente F. W. de Klerk.

¹⁴⁶ *WB*, p. 84.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Un concetto simile – ma non identico – è il risultato della lettura psicoanalitica di Dovey, che riconduce il rapporto tra i personaggi alla struttura

triangolare del desiderio secondo il modello girardiano, i cui apici sarebbero occupati dal Magistrato («desiring subject»), Joll oppure Mandel («mediator of desire»), la ragazza barbara («object of desire»). L'attrazione del protagonista verso la nomade è pertanto dovuta alla sua condizione di vittima della crudeltà del colonnello e, di conseguenza, il Magistrato non riesce a ricordarne le sembianze in un tempo anteriore alle violenze subite (T. Dovey, *Waiting for the Barbarians*, cit., pp. 237-39).

¹⁴⁹ La verità della tortura non è espressa, come crede Joll, dalla sofferenza, bensì dal corpo, che, puntualizza Attwell, «sets clear limits to what can be endured or claimed on behalf of ideals or principles» (D. Attwell, *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, cit., p. 2). Secondo la formulazione teorica di Elaine Scarry, la tortura si propone il fine di distruggere la voce dell'altro, smascherando in tal modo la motivazione che tradizionalmente la giustifica come mezzo di elicitazione della verità. È inoltre significativa, osserva Wenzel con riferimento ad un saggio di Sáez, la «strana coincidenza» di problematiche che la tortura e il post strutturalismo pongono al centro del proprio discorso: il linguaggio, il corpo, l'assenza della verità (J. Wenzel, *Keys to the Labyrinth: Writing, Torture, and Coetzee's Barbarian Girl*, cit., p. 63).

¹⁵⁰ «To have pain is to have certainty; to hear about pain is to have doubts» (E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, cit., p. 13, corsivo mio).

¹⁵¹ È notevole la ricorrenza dell'aggettivo *shapeless* nella descrizione dei piedi e della caviglia della ragazza, indizio della ricezione della stessa come un oggetto da plasmare in una forma a discrezione del Magistrato: «[I]nside them [a man's boots] her feet are swaddled, shapeless» (*WB*, p. 29); «[h]er ankles are large, puffy, shapeless, the skin scarred purple» (*WB*, p. 31).

¹⁵² «[S]he smells of smoke, stale clothing, fish» (*WB*, p. 28).

¹⁵³ «I embrace her, bury myself in her, lose myself in her soft bird-like flurries» (*WB*, p. 45); la sua presenza ispira al protagonista repulsione («revulsion») nei confronti dell'altro corpo (*Ibid.*).

¹⁵⁴ «The Magistrate suddenly cannot make sense of any "human form" [...], even his own, which also fragments into a series of discrete parts» (B. May, *J. M. Coetzee and the Question of the Body*, in "MFS Modern Fiction Studies", 47, 2, 2001, p. 392).

¹⁵⁵ *WB*, p. 36.

¹⁵⁶ B. May, *J. M. Coetzee and the Question of the Body*, cit., p. 408. Più precisamente, May individua un'immagine ontogenetica raffigurante l'origine umana (l'embrione) che si trasforma in una filogenetica (il mammifero). L'immagine del corpo incinta di se stesso rimanda inoltre ad un'altra visione del Magistrato (già osservata a proposito dell'impenetrabilità del corpo coloniale), dove il corpo nasce o termina entro un'altra parte del corpo stesso: «[b]lank, like a fist beneath a black wig, the face grows out of the throat and out of the blank body beneath it, without aperture, without entry» (*WB*, p. 45).

¹⁵⁷ *WB*, p. 40.

¹⁵⁸ «So I continue to swoop and circle around the irreducible figure of the girl, casting one net of meaning after an other over her» (*WB*, p. 89).

¹⁵⁹ *WB*, p. 42.

¹⁶⁰ «"If you want to do something, you do it", she says very firmly [...]; but perhaps she intends, "If you had wanted to do it you would have done it"» (*WB*,

p. 43). Se nell'incerta lingua della ragazza barbara, osserva il Magistrato, non esistono sfumature, il lettore è autorizzato ad interpretare il senso delle sue parole in modo letterale e, d'altra parte, abbiamo visto come i tentativi di decifrazione del suo protettore fossero, in realtà, tesi ad 'ucciderla' simbolicamente mediante l'iscrizione dei 'propri' segni. Nel corso del romanzo, inoltre, il Magistrato giunge a domandarsi se il fatto stesso di averla accolta nella propria abitazione non costituisca per lei una specie di 'marchio' di appartenenza ad uno straniero, possibile motivo di esclusione da una sincera e non pietistica vita sessuale all'interno della propria tribù (condannandola, pertanto, ad una 'morte' di tipo sociale).

¹⁶¹ E. Scarry, *The Body in Pain*, cit., p. 3.

¹⁶² La rilevanza del «mortal body» è segnalata anche da Eckstein, che nota come l'interesse del Magistrato per la caccia sia attribuibile al processo e non al prodotto, in opposizione a Joll, afferente alla categoria dei 'superuomini meccanici', per il quale «the bodies are less than meat» (B. Eckstein, *The Body, The World and The State*, cit., p. 191).

¹⁶³ Il Magistrato dimostra di essere molto sensibile all'aspetto della *decenza*, il cui 'spettro' aveva già originato in lui un assopimento del desiderio. Se per anni, dunque, aveva sfoggiato «the well-fed look of a prize boar» (*WB*, p. 48), oramai le sue relazioni sono diventate più discrete, anche perché talvolta, afferma utilizzando l'immagine sessuale e al contempo autoriale che ha condotto Van Zanten Gallagher a parlare di «deconstructive wilderness», gli accade di trovarsi come un «cantastorie che perda il filo del suo racconto», fatto che giustifica nei seguenti termini: «I thought with a shiver of those figures of fun, fat old men whose overburdened hearts stop beating, who pass away in the arms of their loves with an apology on their lips and have to be carried out and dumped in a dark alley to save the reputation of the house» (*WB*, pp. 48-49). Il tema della visione indecorosa è ripreso nel quarto capitolo della narrazione quando il Magistrato, nel corso di un esame di coscienza riguardo agli anni della propria giurisdizione, dichiara che la sua opera più meritevole era stata quella di spostare il mattatoio dalla piazza alla periferia, «in the interest of decency» (*WB*, p. 131), e confluisce nel più generale simbolismo, ampiamente rilevato dalla critica, della visione e della cecità, della purezza e dell'impurità.

¹⁶⁴ *WB*, p. 35.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ «So I lie beside this healthy young body while it knits itself in sleep into ever sturdier health, working in silence even at the points of irremediable damage, the eyes, the feet, to be *whole* again» (*WB*, pp. 35-36, corsivo mio).

¹⁶⁷ *WB*, p. 36.

¹⁶⁸ Mi riferisco al contesto in cui è citata nel presente lavoro. Newman, ad esempio, la menziona a proposito della marginalità della nomade, con cui un'esperienza sessuale si rivelerebbe 'fuori posto' (J. Newman, *Intertextuality, Power and Danger: Waiting for the Barbarians as a Dirty Story*, in *Critical Essays on J. M. Coetzee*, ed. by S. Kossew, cit., p. 133).

¹⁶⁹ Il Magistrato, coerentemente, dichiarerà a proposito di questa esperienza: «I have already died one death, on that tree» (*WB*, p. 138).

¹⁷⁰ *WB*, p. 87.

¹⁷¹ *WB*, p. 104.

¹⁷² «Scuttling from hole to hole like a mouse» (*WB*, p. 110).

¹⁷³ «There is no way of dying allowed me, it seems, like a dog in a corner» (*WB*, p. 128) e, ancora, «I, [...] the filthy creature who for a week licked his food off the flagstones like a dog because he had lost the use of his hands...» (*WB*, p. 136). La figura del cane, presente in molti romanzi di Coetzee, assume, come sempre, un particolare rilievo e talvolta, in altre opere dell'autore, il suo significato travalica il senso della corporeità per designare un animale-guida cui è affidato il senso, inafferrabile, della ricerca dei personaggi (*The Master of Petersburg, Elizabeth Costello, Slow Man*). Per uno studio sulla presenza degli animali nella produzione coetzeeana, si rimanda a L. Tremaine, *The Embodied Soul: Animal Being in the Work of J. M. Coetzee*, in "Contemporary Literature", 44, 4, 2003, pp. 587-612.

¹⁷⁴ *WB*, p. 133. Secondo le conclusioni di Moses questo episodio, considerato una chiave di lettura per l'intero romanzo, denuncia l'impossibilità di vivere rousseauianamente allo stato di natura, eludendo le incursioni della storia (M. V. Moses, *The Mark of Empire: Writing, History, and Torture in Coetzee's Waiting for the Barbarians*, cit., p. 127).

¹⁷⁵ «Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned» (E. Scarry, *Introduction*, in ead., *The Body in Pain*, cit., p. 4). Sono inoltre di estrema importanza le considerazioni della studiosa riguardo alla scarsità della terminologia adeguata a descrivere il dolore (consistente soprattutto in aggettivi), che costringe all'utilizzo di strutture grammaticali della tipologia *as if* (osservabile, nell'episodio di *WB* oggetto di analisi, nella sua variante «as though», p. 132), oppure alla menzione dello specifico oggetto agente di sofferenza («weapon») o alla rappresentazione del danno corporeo arrecato («bodily damage»), ivi, p. 15.

¹⁷⁶ *WB*, p. 117.

¹⁷⁷ Il Magistrato, come Michael al termine della narrazione, racconta la propria storia in cambio di cibo e, per la medesima finalità, giunge persino ad imparare qualche parola nella lingua dei pescatori; a questo proposito colpiscono le espressioni con cui l'autore, da sempre restio alle interviste e, in particolare, alla divulgazione di episodi relativi alla propria vita privata, descrive la curiosità dei suoi personaggi: la moglie del vivandiere guarda il Magistrato come un falco (*WB*, p. 139), la folla che assiste al supplizio dei barbari è posseduta da una curiosità talmente intensa che i corpi ne risultano prosciugati e gli occhi si trasformano in organi di un nuovo, sconvolgente appetito (*WB*, p. 115). In *Disgrace*, il registratore della ragazza che intervista David Lurie dopo l'accusa della relazione con una studentessa è sottoposto ad una raffigurazione antropomorfa che ne enfatizza la voracità: «(s)he wants more, more words for the belly of the little machine» (J. M. Coetzee, *Disgrace*, cit., p. 56).

¹⁷⁸ *WB*, p. 142.

¹⁷⁹ «There is no limit to the foolishness of men of my age. Our only excuse is that we leave no mark of our own on the girls who pass through our hands» (*WB*, p. 147), reiterato poco più avanti nella narrazione: «(o)ur loving leaves no mark» (*ibid.*).

¹⁸⁰ *WB*, p. 126.

¹⁸¹ «I am now no more than a pile of blood, bone and meat that is unhappy» (*WB*, p. 93).

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *WB*, p. 96.

¹⁸⁶ E. Scarry, *The Body in Pain*, cit., p. 32.

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 32-33. L'espressione è di Stravinskij.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *WB*, p. 106.

¹⁹⁰ *WB*, p. 146. Eckstein, nota, a questo proposito, come il trionfo del sistema di valori 'barbarico' comporterebbe l'accettazione passiva della malattia e della morte; al contrario, a suo parere «the magistrate wants distance from, if not control over, disease and death represented by the 'barbarians'» (B. J. Eckstein, *The Body, the Word and the State...*, cit., p. 187).

¹⁹¹ *WB*, p. 111. Tali osservazioni non si contrappongono ai peraltro numerosi e approfonditi studi sulla temporalità di *WB*, piuttosto ne accolgono le conclusioni e si propongono di commentarle da una diversa prospettiva, che pone al suo centro la problematica figura del corpo. In *WB*, il tempo della narrazione e quello narrato coincidono apparentemente, pur nelle deliberate deviazioni costituite dai deittici che non collocano esattamente gli eventi nei tempi narrati (e indicano, secondo Dovey, una non-prossimità del parlante nei confronti degli eventi descritti: T. Dovey, *Waiting for the Barbarians*, cit., pp. 211-16), laddove *LT* ci pone, invece, di fronte alla completezza di un tempo passato e di una struttura di causalità (esplicitata dall'uso ripetuto dei «because») che K tenta di evadere mediante la propria incompleta rappresentazione (T. Dovey, *Life and Times of Michael K*, cit., pp. 277-281). In entrambi i romanzi, tuttavia, si afferma un 'tempo sospeso' o, più precisamente, «[a] stalled time» (P. Detels, *Cosmic, Imperial and Fluxless Time in WB*, <http://www.artsci.lsu.edu/voegelin/EVS/2004%20Papers/Detels2004.htm>), confermato dall'affermazione, condivisa da entrambi i protagonisti, che esiste «un tempo per tutto» (J. M. Coetzee, *La vita e il tempo di Michael K*, Einaudi, Torino 2001, p. 203 e J. M. Coetzee, *Aspettando i Barbari*, Einaudi, Torino 2000, p. 50). Nelle due narrazioni i protagonisti intendono appropriarsi del mondo ciclico del mondo naturale, in contrapposizione ad una temporalità concepita hegelianamente come dialettica; i loro tentativi (evidenti con la restaurazione dei rituali da parte del Magistrato e la semina nel caso di Michael) sono volti a compensare la mutevolezza umana e la morte (T. Dovey, *Waiting for the Barbarians*, cit., pp. 242-43).

¹⁹² «The refusal to eat the food of History (camp food) obviously has a deleterious effect on his body...» (A. Bruce, *Is there Time for Art? History and Faith in J. M. Coetzee's Life and Times of Michael K*, in *Inter Action 4, Proceedings of the Fourth Postgraduate Conference*, ed. by G. Baderoon, H. Wittenberg, C. Roper, UWC Press, Belville 1996, p. 2; accessibile online all'indirizzo web: <http://www.uwc.ac.za./arts/english/interaction/96ab.htm>).

¹⁹³ *LT*, p. 146.

¹⁹⁴ Questa precisa contestualizzazione è la prospettiva di Robert M. Post (*Oppression in the Fiction of J. M. Coetzee*, in "Critique", 27, 2, 1986, pp. 67-77), sebbene simili letture, come è stato osservato nella prima parte di questo lavoro, siano numerose. Mi limito a segnalare a questo punto soltanto il curioso passo di Gordimer dove interpreta l'episodio del rovesciamento del frigorifero da parte di un ufficiale di Jakkalsdrift come «da fine del privilegio bianco» (N. Gordimer, *The Idea of Gardening*, cit., p. 141).

¹⁹⁵ «He [Michael] is out of the war because his whole being is engaged in existing on his own terms» (K. Hewson, *Making the 'Revolutionary Gesture': Nadine Gordimer*,

J. M. Coetzee and *Some Variation on the Writer's Responsibility*, in S. Kossew, ed., *Critical Essays on J. M. Coetzee*, cit., p. 65). Lo stesso Coetzee, inoltre, puntualizza la differenza tra due diversi tipi di interrelazione fra romanzo e storia: supplementarietà («supplementarity») o rivalità («rivalry»). In quest'ultimo caso la narrativa occupa uno spazio autonomo e si definisce come «a novel that operates in terms of its own procedures and issues in its own conclusions». L'autore contesta qui la 'colonizzazione' del romanzo da parte della storia che caratterizza la produzione letteraria sudafricana degli anni '80 con un preciso riferimento a «the appropriating appetite of the discourse of history» (J. M. Coetzee, *The Novel Today*, in "Upstream", 6, 1, 1988, p. 3).

¹⁹⁶N. Gordimer, *The Idea of Gardening*, cit., p. 143. È interessante inoltre notare come, ad un certo punto della narrazione, il corpo di Michael si identifichi letteralmente con la terra: «[h]e lay so still that the smaller children, having first kept their distance, next tried to rouse him, and, when he would not be roused, incorporated his body into their game. They clambered over him and fell upon him as if he were part of the earth» (*LT*, p. 84).

¹⁹⁷*LT*, p. 3.

¹⁹⁸*LT*, p. 101.

¹⁹⁹*LT*, p. 130.

²⁰⁰*LT*, p. 135.

²⁰¹*LT*, p. 121.

²⁰²La parola *mistake* è usata spesso nei giudizi su questo personaggio («It was a mistake. In fact his life was a mistake from beginning to end», *LT*, p. 155) o come riferimento alle sue componenti fisiche in un'immagine che è quasi una metafora della Creazione: «[w]ith Michael it always seemed to me that someone had scuffled together a handful of dust, spat on it, and patted it into the shape of a rudimentary man, making one or two mistakes (the mouth, and without a doubt the contents of the head), omitting one or two details (the sex), but coming up nevertheless in the end with a genuine little man of earth...» (*LT*, p. 161).

²⁰³*LT*, p. 130.

²⁰⁴Gli stessi presupposti sono individuabili nel già menzionato studio di Hewson: «[w]hile it is true... that Michael K 'ignores' history, it is also true that Michael K is the one figure in the novel who is able to compete, to some extent, *with* history» (K. Hewson, *Making the Revolutionary Gesture*, cit., p. 65). Ciononostante, le conclusioni cui giunge la studiosa procedendo da un parallelismo, condiviso da molti commentatori, tra Coetzee e Beckett, alludono piuttosto ad una specie di umanesimo universale: «Coetzee gives us another variation on responsibility. By its autonomy, its freedom from any distinctly political programme, a novel like *Life and Times of Michael K* can slip through the censor's net to help remind us, his Western audience, that oppression and injustice are not limited to South Africa, that, in some sense, they are eternal [...], that human desire can be, at bottom, not a desire for some idealized transcendence, but for a life in its simplest, most ordinary form» (ivi, p. 70).

²⁰⁵Non è forse superfluo rilevare nuovamente che anche in *LT*, come in *WB*, il personaggio protettore del corpo barbarico, la cui funzione 'curativa' è esplicitata dalla stessa professione, è, allo stesso tempo, autore, seppur parziale, del discorso narrativo e agente dello Stato (e, se in *WB* il Magistrato era almeno un civile, in *LT* il medico è inserito a pieno titolo nell'apparato militare).

²⁰⁶La proposta è avanzata per la prima volta dal medico in *LT*, p. 146; in seguito ad alcuni accertamenti (Michael non indossa uniformi che possano fornire indizi

del suo soggiorno al campo, il suo corpo non si trova, privo di vita, appena fuori dalla recinzione), il maggiore Noël acconsente infine alla redazione del documento, che sarà lasciato con uno spazio bianco alla voce della data (*LT*, pp. 146 e 157). Esiste inoltre un riferimento ad una vera e propria soppressione del corpo di K per opera delle autorità: «Isn't there some kind of injection you can give?» he [Noël] asked. «To put him down? I said. «No, I do not mean to put him down», he said, «just to make the going easier for him» (*LT*, p. 153).

²⁰⁷ «Am I right?» I would shout. «Have I understood you? If I am right, hold up your right hand; if I am wrong, hold up your left!» (*LT*, p. 167).

²⁰⁸ «...K becomes host to the Medical Officer, who figures as the hermeneutic parasite» (D. Attwell, *Writing in 'the cauldron of history'*, cit., p. 97).

²⁰⁹ *LT*, p. 167.

²¹⁰ D. Attwell, *Writing in 'the cauldron of history'*, cit., p. 99.

²¹¹ *LT*, p. 141.

²¹² *Ibid.*

²¹³ «...the insertion of the Medical Officer's narration involves something other than Sartrean thematics... for it is the Medical Officer's *pursuit* of K that is finally at issue» (D. Attwell, *Writing in 'the cauldron of history'*, cit., p. 97).

²¹⁴ *LT*, p. 136, corsivo mio.

²¹⁵ *LT*, p. 138, corsivo mio.

²¹⁶ *LT*, p. 131.

²¹⁷ L'espressione («to speak without being spoken») è presente nella monografia di Dovey in riferimento a Coetzee: T. Dovey, *Life and Times of Michael K*, cit., p. 298.

²¹⁸ «A fly settled on his mouth. He waved it away. It circled and settled again. He yielded; his lip underwent the tiny cold searching of its proboscis» (*LT*, p. 71).

²¹⁹ *LT*, p. 122. La questione del silenzio del corpo coloniale e della formulazione narrativa della sua storia sarà centrale anche in *Foe* (1986), dove la spiegazione dell'assenza della lingua di Friday (una mutilazione operata dai mercanti di schiavi? Da Robinson stesso? O si tratta di uno scherzo?) è consapevolmente elusa in una Robinsoniade che trasfigura lo schiavo caraibico di Defoe in un personaggio dai tratti marcatamente africani.

²²⁰ D. Wright, *Black Earth, White Myth: Coetzee's Michael K*, in "Modern Fiction Studies", 38, 2, 1992, p. 442.

²²¹ *LT*, p. 70, corsivo mio.

²²² J. M. Coetzee, *La vita e il tempo di Michael K*, cit., p. 83.

²²³ N. Gordimer, *The Idea of Gardening*, cit., p. 139.

²²⁴ Ivi, p. 141. Coerentemente con questo obiettivo, Gordimer dà a K un cognome 'tipicamente' sudafricano (cfr. nota n. 61).

²²⁵ Ivi, p. 143.

²²⁶ Per un approfondimento del contesto culturale relativo alla ricezione dei due romanzi di Coetzee e, in particolare, l'influenza esercitata dalla People's Culture (campagna sostenuta dall'United Democratic Front tra il 1985 e il 1987), si veda K. Press, *Towards a Revolutionary Artistic Practice in South Africa*, Diss. Centre for African Studies, Univesity of Cape Town, January 1988.

²²⁷ «He [Coetzee] is drawing our attention to something *other* than the colour of his protagonist» (K. Hewson, *Making the 'Revolutionary Gesture'*, cit., p. 64).

²²⁸ *LT*, p. 149.

²²⁹ J. M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, cit., p. 78.

²³⁰ J. M. Coetzee, *La vita e il tempo di Michael K*, cit., p. 161.

²³¹ *LT*, p. 142, corsivo mio.

Bibliografia

- Coetzee, J. M., *Foe* (1986), Penguin Books Ltd, London 1987.
- , *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*, Radix (in association with Yale University Press), Johannesburg 1988.
- , *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. by D. Attwell, Harvard University Press, London 1992.
- , *Time, Tense and Aspect in Kafka's The Burrow* (1981), in D. Attwell (ed.), *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Harvard University Press, London 1992, pp. 210-33.
- , *(A) Note on Writing*, in D. Attwell (ed.), *Momentum: On Recent South African Writing*, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Harvard University Press, London 1992, pp. 94-95.
- , *(The) Master of Petersburg*, Penguin Group (USA), New York 1994.
- , *Giving Offense: Essays on Censorship*, Chicago University Press, Chicago & London 1996 (trad. it. parziale *Pornografia e censura*, Donzelli, Roma 1996; trad. it. parziale J. M. Coetzee, *Le origini ideologiche dell'apartheid. Emergere dalla censura*, a cura di A. Righetti, Università di Verona 1999).
- , *(The) Age of Iron* (1990), Penguin Group (USA), New York 1998.
- , *Boyhood: Scenes from Provincial Life* (1997), Penguin, New York 1998.
- , *(The) Lives of Animals*, Princeton University Press, Princeton 1999 (trad. it. *La vita degli animali*, a cura di A. Gutmann, Adelphi, Milano 2000).
- , *Disgrace* (1999), Vintage, London 2000.
- , *Stranger Shores. Essays 1986-1999* (2001), Vintage, London 2002.
- , *Youth* (2002), Vintage, London 2003.
- , *Dusklands* (1974), Vintage, London 2004.
- , *Elizabeth Costello. Eight Lessons* (2003), Vintage, London 2004.
- , *Life and Times of Michael K* (1974), Vintage, London 2004 (trad. it. J. M. Coetzee, *La vita e il tempo di Michael K*, Einaudi, Torino, 2001).

- , *In the Heart of the Country* (1977), Vintage, London 2004.
- , *Waiting for the Barbarians* (1980), Vintage, London 2004 (trad.it. J. M. Coetzee, *Aspettando i barbari*, Einaudi, Torino, 2000).
- , *Slow Man* (2005), Vintage, London 2006.
- , *Into the Dark Chamber: The Novelist and South Africa*, in “New York Times Book Review”, 12 January 1986, pp. 13, 35.
- , *Two Interviews with J.M. Coetzee, 1983 and 1987*, by T. Morphet, in “Triquarterly”, 69, 1987, pp. 454-64.
- , (*The*) *Novel Today*, in “Upstream”, 6, 1, 1988, pp. 2-5.

Attwell, D., *J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, University of California Press, Berkeley 1993.

- , *Reading the Signs of History: Waiting for the Barbarians*, in D. Attwell, *J.M. Coetzee, South Africa and the Politics of Writing*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 70-88.
- , *Writing in ‘the cauldron of history’: Life and Times of Michael K and Foe*, in D. Attwell, *J. M. Coetzee, South Africa and the Politics of Writing*, University of California Press, Berkeley 1993, pp. 88-118.

Bhabha, H. K., *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

Brink, A., *Writing Against Big Brother: Notes on Apocalyptic Fiction in South Africa*, in “World Literature Today”, 58, 2, 1994, pp. 189-94.

Bruce, A., *Is there Time for Art? History and Faith in J.M. Coetzee’s Life and Times of Michael K*, in G. Baderoon, H. Wittenberg, C. Roper (eds.), *Inter Action 4, Proceedings of the Fourth Postgraduate Conference*, University of the Western Cape Press, Belville 1996, pp. 128-34, <http://www.uwc.ac.za/arts/english/interaction/96ab.htm>, 01.10.06.

Detels, P., *Cosmic, Imperial and Fluxless Time in J.M. Coetzee’s Waiting for the Barbarians*, 2004, in <http://www.artsci.lsu.edu/voegelin/EVS/2004%20Papers/Detels2004.htm>.

Dovey, T., (*The*) *Novels of J.M. Coetzee: Lacanian Allegories*, Ad. Donker, Craighall 1988 (ead., *Life and Times of Michael K*, ivi, pp. 265-324; ead., *Waiting for the Barbarians*, ivi, pp. 208-59).

- , *J.M. Coetzee: a Bibliography*, compiled by K. Goddard, J. Reed, Nelm Publications, Grahamstown 1990.
- , *Introduction*, in K. Goddard, J. Reed (comp. by), *J. M. Coetzee: a Bibliography*, Nelm Publications, Grahamstown 1990.
- , *Allegory vs Allegory: The Divorce of Different Modes of Allegorical Perception in Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Journal of Literary Studies", 4, 2, 1988, pp. 133-43.
- Dragunoiu, D., *J.M. Coetzee's Life and Times of Michael K and the Thin Theory of the Good*, in "The Journal of Commonwealth Literature", 41, 1, 2006, pp. 69-92.
- During, S., *Postmodernism or Postcolonialism?*, in "Landfall", 39, 3, 1985, pp. 366-80.
- Eckstein, B., *The Body, The Word and the State: J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Novel: A Forum in Fiction", 22, 1989, pp. 175-98.
- , *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J.M. Coetzee, Wilson Harris, and Toni Morrison*, in "MFS Modern Fiction Studies", 51, 3, 2005, pp. 714-17.
- Fanon, F., *Black Skin, White Masks* (1967), introd. by H. K. Bhabha, Pluto, London 1986.
- Fiorella, L., *Figure del male nella narrativa di J.M. Coetzee*, tesi di Dottorato in Anglistica, ciclo XVII, anno 2002-2004, Relatore Mario Domenichelli, Coordinatrice Claudia Corti, Università degli Studi di Firenze, Dicembre 2004, in seguito ripubblicato come *Figure del male nella narrativa di J.M. Coetzee*, ETS, Pisa 2006.
- Foucault, M., *The Body of the Condemned*, in P. Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, Pantheon Books, New York 1984.
- , *La nascita della biopolitica. Corso al collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Gordimer, N., *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, ed. by S. Clingman, Penguin, London 1989.
- , *Living in the Interregnum*, in S. Clingman (ed.), *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, Penguin, London 1989, pp. 261-84.

- , *The Idea of Gardening: Life and Times of Michael K by J.M. Coetzee*, in S. Kossew (ed.), *Critical Essays on J.M. Coetzee*, G.K. Hall and Co, New York 1998, pp. 139-41.
- Hewson, K., *Making the 'Revolutionary Gesture': Nadine Gordimer, J.M. Coetzee and Some Variations on the Writer's Responsibility*, in S. Kossew (ed.), *Critical Essays on J.M. Coetzee*, G. K. Hall and Co, New York 1998, pp. 55-72.
- Howe, I., *A Stark Political Fable of South Africa*, in "New York Times Book Review", 18 April 1982, p. 1.
- Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York and London 1980.
- JanMohammed, A. R., *The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature*, in "Critical Enquiry, Race, Writing and Difference", 12, 1, 1985, pp. 59-87.
- Jolly, J. R., *Colonization, Violence and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyton Breytenbach, and J.M. Coetzee*, ed. by A. Brink, B. Breytenbach, J. M. Coetzee, Ohio University Press, Athens, Ohio 1996.
- , *Forms of Violence in J.M. Coetzee's Dusklands and Waiting for the Barbarians*, in A. Brink, B. Breytenbach, J. M. Coetzee (eds.), *Colonization, Violence and Narration in White South African Writing*, Ohio University Press, Athens 1996, pp. 110-37.
- Karl, F. R., *Franz Kafka: Representative Man*, Ticknor & Field, New York 1991.
- Kavafis, C., *Aspettando i barbari* (1904), in C. Kavafis, *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi e M. Dalmati, Einaudi, Torino 1992, p. 39.
- Kossew, S. (ed.), *Critical Essays on J.M. Coetzee*, G. K. Hall and Co., New York 1998.
- Malaba, M., *Liberal Perspectives on Post-Apartheid South Africa: A Critique of J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians and Nadine Gordimer's July's People*, in "Englishes", 9, 27, Roma 2005, pp. 82-97.

- Mandela, N., *Long Walk to Freedom, The Autobiography of Nelson Mandela*, Little, Brown and Co, Boston 1994 (*Lungo cammino verso la libertà, Autobiografia*, trad. it. a cura di E. Dornetti, A. Bottini, M. Papi, Feltrinelli, Milano 2005).
- May, B., *J.M. Coetzee and the Question of the Body*, in "MFS Modern Fiction Studies", 47, 2, 2001, The John Hopkins University Press, Baltimore, Maryland 2001, pp. 391-421.
- Millet, K., *The Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment*, Norton, New York 1994.
- Moses, M.V., *The Mark of Empire: Writing, History, and Torture in Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "The Kenyon Review", 15, 1, 1993, pp. 115-27.
- , *Solitary Walkers: Rousseau and Coetzee's Life and Times of Michael K*, in "South Atlantic Quarterly", 93, 1, 1994, pp. 131-56.
- Newman, J., *Intertextuality, Power and Danger: Waiting for the Barbarians as a Dirty Story*, in S. Kossew (ed.), *Critical Essays on J.M. Coetzee*, G. K. Hall and Co, New York 1998, pp. 139-45.
- Nuttall, S., *Reading J.M. Coetzee Politically*, in "Journal of Southern African Studies", 19, 4, 1993, pp. 731-35.
- Olsen, L., *The Presence of Absence: Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "ARIEL", 16, 2, 1985, pp. 47-56.
- Ozick, C., *A Tale of Heroic Anonymity*, in "The New York Times Book Review", 11 December 1983, p. 1, Column 1.
- Paton, A., *Cry, the Beloved Country* (1948), Penguin, Harmondsworth 1977.
- Post, R. M., *Oppression in the Fiction of J.M. Coetzee*, in "Critique", 27, 2, 1986, pp. 67-77.
- Press, K., *Towards a Revolutionary Artistic Practice in South Africa*, Ph. D. Diss., Centre for African Studies, University of Cape Town, Cape Town 1988.
- Probyn, F., *J.M. Coetzee: Writing with/out authority*, in "Jouvert", 7, 1, 2002, online: <http://social.chass.ncsu.edu/jouvert/v7isl/probyn.htm>.

- Sáez, N., *Torture: A Discourse on Practice*, in F. E. Mascia-Lees, P. Sharpe (eds.), *Tattoo, Torture, Mutilation and Adornment: The Denaturalization of the Body in Culture and Text*, State University of New York Press, Albany 1992, pp. 132-42.
- Scarry, E., *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York 1985.
- South African Institute of Race Relation, *A Survey of Race Relations in South Africa: 1980*, Loraine Gordon, Johannesburg 1981.
- Steiner, G., *Master and Man*, review of *Waiting for the Barbarians* by J.M. Coetzee, in "New Yorker", 58, 21, 1982, pp. 102-03.
- Suleiman Robin, S. (ed.), *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1986.
- Tiffin, H., *Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse*, in "Kunapi-pi", 9, 3, 1987, pp. 17-34.
- , *Post-Colonialism, Post-Modernism, and the Rehabilitation of Post-Colonial History*, in "Journal of Commonwealth Literature", 13, 1, 1988, pp. 169-81.
- Tremaine, L., *The Embodied Soul: Animal Being in the Work of J.M. Coetzee*, in "Contemporary Literature", 44, 4, 2003, pp. 587-612.
- Van Zanten Gallagher, S., *Torture and the Novel: J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Contemporary Literature", 29, 2, 1998, pp. 277-85.
- Wade, J. P., *The Allegorical Text and History: J.M. Coetzee's Waiting for the Barbarians*, in "Journal of Literary Studies", 6, 4, 1990, pp. 275-88.
- Wenzel, J., *Keys to the Labirinth: Writing, Torture, and Coetzee's Barbarian Girl*, in "Tulsa Studies in Women's Literature", 15, 1, 1996, pp. 61-71.
- White, H., *The Noble Savage: Theme as Fetish*, in F. Chiapelli et al., *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*, 2 voll., University of California Press, Berkeley 1976.
- Wilson, M., Thompson, L. (eds.), *The Oxford History of South Africa*, vol. II, *South Africa 1870-1966*, Oxford University Press, New York 1969-71.
- Wright, D., *Black Earth, White Myth: Coetzee's Michael K*, in "Modern Fiction Studies", 38, 2, 1992, pp. 435-44.

Abstract dei saggi / Abstracts of the Papers
Nota biografica degli autori /
Authors' Biographic Information

Beniamino Ambrosi (benambrosi@hotmail.com), «*Exchanging notes across a frontier*». *Identità e movimento in The Songlines di Bruce Chatwin*
The Songlines come personale combinazione di autobiografia e *travelogue* in cui Chatwin condensò la sua vita utilizzando le vie dei canti degli aborigeni australiani, in qualità di paradigma della sua utopia di identità e di scrittura in movimento.

The Songlines as the personal combination of autobiography and *travelogue* through which Chatwin arranged the facts and the reflections of his life under the unifying notion of the songlines of the Australian Aborigines, in order to deliver his utopia of nomadic identity and writing.

Beniamino Ambrosi è dottorando in Anglistica e Americanistica presso l'Università di Firenze. È attualmente impegnato in un progetto sulla guerra nel romanzo in lingua inglese contemporaneo. Si occupa inoltre di Conrad, Hemingway, Vonnegut, O'Brien, Kureishi, Foer e Adichie.

Ombretta Banchi (ombretta.banchi@poste.it), ...Y no se lo tragó la tierra/ ...And the Earth Did Not Devour Him *di Tomás Rivera: la costruzione di una coscienza chicana*

Mediante lo studio dei rapporti tra aneddoti e racconti, il presente lavoro si propone di mostrare l'emergere di una coscienza chicana in ...y no se lo tragó la tierra/ ...And the Earth Did Not Devour Him di Tomás Rivera.

Through the study of the connections between the anecdotes and the short stories of ...y no se lo tragó la tierra/ ...And the Earth Did Not Devour Him by Tomás Rivera, this work will show the emergence of a Chicano consciousness in the novel.

Ombretta Banchi si è laureata nel 2003 in Letteratura degli Stati Uniti presso l'Università degli Studi di Firenze, con una tesi dal titolo



Introduzione all'opera letteraria di Luci Tapabonso, rel. prof. Gaetano Prampolini. Attualmente lavora alla tesi di dottorato sullo *storytelling* nel romanzo indiano-americano.

Francesco Calanca (francescocalanca@hotmail.com), *Contaminations and Rewritings: the Palimpsest of Oscar Wilde's Plays*

Questo lavoro si concentra sulla riscrittura dei modelli letterari nelle commedie di Oscar Wilde, in particolare sulla sua relazione con i generi popolari drammatici e romanzeschi degli anni '90 dell'800, riattivati dall'uso di varie fonti intertestuali.

This paper focuses upon the rewriting of literary models in the comedies of Oscar Wilde, with a specific regard to his relation to popular dramatic and novelistic *genres* of the 1890s, reactivated by different intertextual sources.

Francesco Calanca ha studiato al Royal Holloway College di Londra dove si è occupato di Peter Greenaway e Derek Jarman. Ha recentemente pubblicato un articolo intitolato *(Re)visioni postmoderne e dialogismo intertestuale: le riscritture di Peter Ackroyd*.

Valentina Milli (valmentina@libero.it), *Petrarca in Hiberno-English: i sonetti tradotti da J. M. Synge*

Questo lavoro analizza le peculiarità linguistiche delle traduzioni di diciassette sonetti petrarcheschi effettuate da J. M. Synge e la loro portata ideologica all'interno dell'acceso dibattito politico e letterario che caratterizzò il periodo del Celtic Revival.

This work analyses the linguistic peculiarities of J. M. Synge's translation of seventeen sonnets from Petrarch's *Songbook* and their ideological implications within the complex political and literary debate which took place in Ireland during the Celtic Revival.

Valentina Milli è Dottoranda in Anglistica e Americanistica presso l'Università di Firenze. Tra i suoi interessi di studio, il ruolo della scienza nella narrativa di Flann O'Brien e di Italo Calvino, la relazione padre-figlio nella letteratura irlandese contemporanea, l'uso dello Hiberno-English come lingua letteraria. È membro di IASIL - International Association for the Study of Irish Literatures.

Lorenzo Orlandini (lorenzo.orlandini@gmail.com), *Riscrivere The Merchant of Venice nel Novecento: i casi di Charles Marowitz e George Tabori*

Le *Variations* di Marowitz e le *Improvisationen* di Tabori spiccano tra

le rivisitazioni novecentesche del *Merchant of Venice* perché si collocano sul confine tra adattamento e riscrittura. Si esaminano qui le strategie con cui i due autori riscrivono il dramma cambiandone radicalmente il senso ma lasciando il testo quasi intatto.

Marowitz's *Variations* and Tabori's *Improvisationen* stand out among the 20th Century offshoots of *The Merchant of Venice*, as they test the limits between adaptation and rewriting. This study discusses how the two authors rewrite the drama by barely altering the original text while radically changing its meaning.

Lorenzo Orlandini è Dottorando in Anglistica e Americanistica presso l'Università di Firenze. Si occupa in particolare di Samuel Beckett, di cui ha curato la bibliografia e la teatrografia italiana in *Tegole dal cielo*, EDUP, Roma 2006.

Simone Rovida (simone.rovida@tin.it), *Shakespeare in Medio Oriente: la percezione dell'alterità di Otello nel mondo arabo*

Lo studio analizza la ricezione del teatro shakespeariano nel mondo arabo-islamico (con riferimento al caso specifico di Otello), e affronta la difficile e attuale questione della costruzione dell'identità e dell'alterità in due mondi profondamente diversi: l'Occidente e il Medioriente, specialmente dopo l'11 settembre 2001.

This study analyses the assimilation of Shakespearean drama (Othello in particular) within the Arab Islamic world, and deepens the problematic and topical question of the construction of the Self and the Other in two extremely different worlds: the West and the Middle East, especially after September 11th.

Simone Rovida si è laureato in Lingue e letterature straniere presso l'Università di Firenze nel 2003, rel. Prof. A. Serpieri. Attualmente è Dottorando in Anglistica e Americanistica presso lo stesso Ateneo. Si occupa principalmente di teatro, Rinascimento e letterature comparate.

Enrico Scaravelli (enrico_scaravelli@hotmail.com), *«Tragedy Mixed Ful of Pleasant Mirths»: origini della tragicommedia e indagine paratestuale nelle tipologie drammatiche rinascimentali*

Il saggio inizia introducendo le origini della tragicommedia in Inghilterra, quadro di riferimento necessario alla successiva indagine paratestuale dei frontespizi dei testi drammatici rinascimentali stampati, che individua le varie tipologie drammatiche presenti.

The essay begins by introducing the origin of tragicomedy in England,

necessary frame to the following paratextual analysis of the frontispieces of Renaissance printed plays in England, describing the numerous existent dramatic typologies of the time.

Enrico Scaravelli si è laureato in Lingua e letteratura inglese all'Università di Firenze con una tesi su Shakespeare, è attualmente Dottorando in Anglistica e Americanistica presso la stessa Università. Diplomato TOEFL e CPE. Borsista ad Oxford, Postgraduate Visiting Student al King's College di Londra, Reader alla Folger Shakespeare Library.

Valentina Vannucci (valevann@interfree.it), *La figura e le significazioni del corpo in Life and Times of Michael K e Waiting for the Barbarians di J. M. Coetzee*

La figura del corpo, atipico e in decadenza, con allusioni animalesche e intertestuali, visionario e mortale, sembra costituire un'ossessione della scrittura coetzeeana. Questo studio si propone di investigarne i molteplici livelli interpretativi attraverso le analisi di *Waiting for the Barbarians* e *Life and Times of Micheal K*, ove il corpo è al centro di un problematico rapporto con le categorie di linguaggio, violenza e verità. L'ineludibile questione della valenza politica dei testi è dunque affrontata con l'ausilio di metodologie critiche decostruttive, che esplorano i meccanismi narratologici comuni ad entrambi i testi ed evidenziano la necessità di letture non mutualmente esclusive.

The figure of the body, atypical and decadent, visionary and substantial, with animal and intertextual features, seems to emerge as an obsession in the writings of J. M. Coetzee. This work is an attempt to investigate multilayered interpretations through the analyses of *Waiting for the Barbarians* and *Life and Times of Michael K*, where the body confronts categories such as language, violence and truth. The political relevance of the novels is therefore explored by allowing deconstructive critical methodologies to reveal the narratological devices shared by the two texts and point up the need for readings that are not mutually exclusive.

Valentina Vannucci è Dottoranda in Anglistica e Americanistica all'Università di Firenze. Si è laureata in Lingue e letterature straniere nel 2005, con una tesi dal titolo *Il caso di The Mistressclass: traduzione e postfazione di un romanzo di Michèle Roberts*. Si occupa di Letteratura inglese contemporanea e la sua ricerca è orientata in particolare allo studio della *biofiction* come genere di riscrittura storica postmodernista.