

Liceo Scientifico Statale 'Augusto Righi' (Roma)



Biblioteca

## Shakespeare in progress

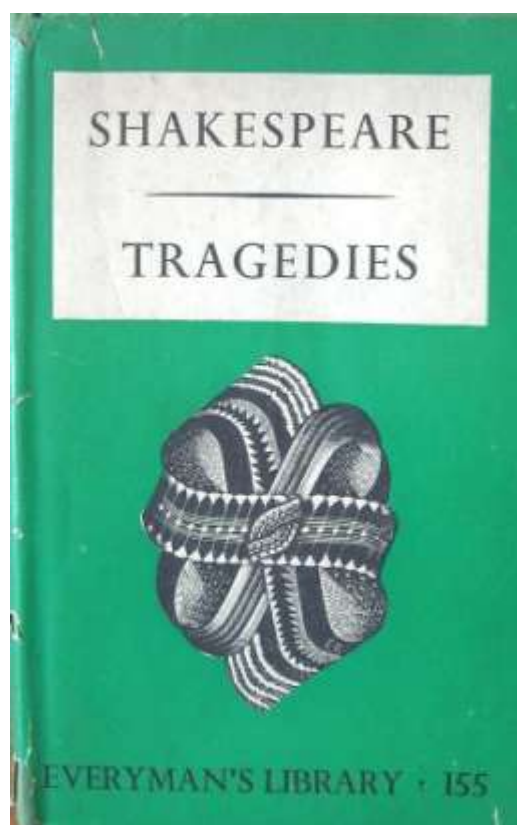
A cura di Tiziana Corazza



*Shakespeare's Historical Plays, Poems & Sonnets, 1932, Everyman's Library*

Via Boncompagni 22

28 -29 aprile 2016, ore 14,30-17,30



## **Shakespeare in progress**

Celebrazione per il 400° anniversario della morte di Shakespeare

28-29 Aprile 2016

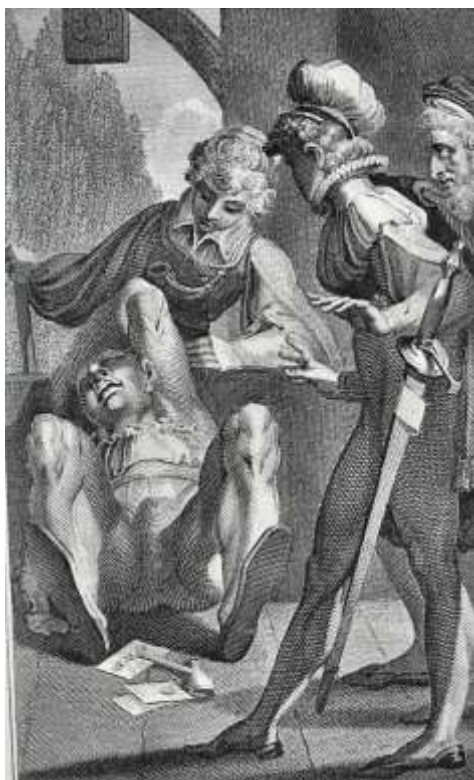
Il Liceo scientifico Augusto Righi di Roma dà il suo contributo alle tante iniziative dedicate in questo 2016 a Shakespeare, soprattutto a Roma dalle tre università e dal Comune, con un evento che comprende un'interessante mostra di libri, installazioni multimediali, concerti di musica e una lettura di poesia.

La biblioteca dell'istituto, che la dirigente scolastica Monica Galloni ha voluto valorizzare per farne il perno di un futuro Centro culturale aperto al quartiere, ha già al suo attivo cinque mostre che dal 2014 a oggi hanno promosso la conoscenza del suo consistente patrimonio librario, un insieme di circa 12 mila volumi che vanta anche testi preziosi datati dal Settecento ai primi decenni del Novecento.

Con questo evento la biblioteca intende adesso mostrare un composito mosaico di suggestioni capace di restituire nella sua complessità l'irripetibile contesto culturale che ha visto nella Londra di Shakespeare la presenza di pensatori come Bruno e Bacone, il circolare del pensiero di Montaigne, la poesia di Donne, la musica di Dowland e il potente e determinante influsso sul teatro shakespeariano delle traduzioni inglesi delle opere di Seneca.

Queste giornate shakespeariane del Righi sono state ideate dalla prof.ssa Tiziana Corazza, docente di Lingua e Letteratura inglese nonché responsabile della biblioteca dell'istituto.

Come sempre, sono gli stessi studenti del Righi che partecipano da protagonisti alla mostra di libri e ai concerti di poesia e di musica previsti da Shakespeare in progress.



H. Fussli, *Incisione per La bisbetica domata*, da *Il teatro di William Shakespeare*, vol. I, 1960

## Gli eventi

**28 aprile**, 14,30 -16

### **Inaugurazione della Mostra in Biblioteca**

con visite guidate realizzate da studenti del liceo

16,30-17,30

### **Musiche rinascimentali**

Coro polifonico della Scuola Arcangelo Corelli diretto dal maestro Angelo Fusacchia

**29 aprile**, 14,30-15

### **Un nudo cuore pensante**

Poesie di Giordano Bruno (da *De gli eroici furori*) e brani di John Donne (da *Anatomia del mondo*)

Con Arturo Valli, Giulia Scaccia, Emiliano Pucci e Luca Vizzaccaro

A cura di Laura Sole e Giorgio Guarnieri

15-16,30

### **Mostra in biblioteca con visite guidate**

16,30-17,30

### **Musica del tempo di Shakespeare**

Complesso musicale *Ensemble del Righi* diretto dal maestro Guy de Roquefeuil

Brani di William Byrd, Thomas Tallis, John Dowland, Thomas Morley

## **Installazioni**

**Il Rinascimento in Inghilterra**, a cura di Luciana Pansini Verga

**Iconografia shakespeariana**, a cura di Mara Udina

**Amleto e un mondo nuovo**, a cura di Daniele Funaro

La Locandina dell'evento è stata realizzata da Mara Udina

## Catalogo

### **Presentazione**

Monica Galloni  
*Dirigente scolastico*

### **Direzione della mostra**

Tiziana Corazza

### **Coordinamento**

Giorgio Guarnieri

### **Testi**

Roberta Cocciuti,  
Tiziana Corazza,  
Giorgio Guarnieri,  
Andreina Palesati,  
Laura Sole,  
Mara Udina

Francesca Taddei

ha preparato il materiale didattico per gli studenti incaricati delle visite guidate

Si ringraziano per la loro collaborazione  
Vincenzo Carocci, Gian Paolo Rossi e Concetta Joppolo

Grazie a Luciana Tarquini, Carmela Brancaccio e Matteo Zaccagni

Le visite guidate alla mostra sono state realizzate dagli studenti delle classi 2H, 4M, 5M,  
guidati da Laura Sole

e dagli studenti della classe 4A guidati da Andreina Palesati.

Gli studenti della 3E, guidati da Tiziana Corazza, hanno curato l'accoglienza degli ospiti  
e le informazioni relative agli eventi

*Nei monitor della biblioteca:*

Rappresentazione del *Tieste* di Seneca (Segesta, 1991)

*Macbeth*, realizzazione RAI del 1971

Brani scelti di musiche di John Dowland



*Ingresso della Biblioteca con stucchi di gusto neorinascimentale*

E' con giustificato orgoglio che il Righi si associa con il suo contributo alle tante iniziative in corso promosse a Roma per celebrare Shakespeare.

Mi piace sottolineare come il drammaturgo inglese e il nostro Galilei siano nati nello stesso anno, il 1564, e sono perfettamente d'accordo con l'idea che nella scuola sia necessario studiare insieme queste due figure storiche, matrici della nostra modernità, come è stato affermato anche in occasione della cerimonia inaugurale di Shakespeare 2016 tenuta il 7 di questo mese nell'aula magna della Sapienza alla quale erano presenti anche docenti e studenti del Righi.

D'altra parte, il nostro istituto si è posto il problema delle due culture, quella umanistica e quella scientifica, con una impegnativa mostra-conferenza dal titolo Dante nell'ipersfera, che faceva seguito ad un evento, Uno sguardo su Dante, interamente dedicato al poeta.

Adesso, con le nostre due giornate shakespeariane diamo il nostro modesto apporto alla conoscenza dei rapporti di Shakespeare con Roma sottolineando, tra le tante altre cose, il fertile contatto del poeta con la struggente drammaturgia di Seneca.

Desidero approfittare di questa bella occasione per ringraziare tutti i docenti che negli ultimi due anni hanno reso possibile il rilancio della biblioteca dell'istituto, adesso consultabile e aperta al prestito con i suoi 12 mila volumi, e i volontari che ne assicurano con le loro professionalità la fruizione e il potenziamento delle attività.

E ringrazio di cuore tutti gli studenti che lavorano sistematicamente in biblioteca con intelligenza e continuità, partecipando con entusiasmo e creatività anche agli eventi, alle conferenze e alle visite guidate delle mostre; un ringraziamento che è esteso ovviamente a tutto il personale di custodia del Righi.

**Monica Galloni**  
Dirigente scolastico



*Dettaglio del fregio in stucco di gusto eclettico della Sala Scacchiera*

### ***Perché Shakespeare in progress?***

Perché questo poeta, che ci ha sempre educato a coltivare ciò che oggi chiamiamo modernità, e le cui vivaci espressioni, addirittura le imprecazioni, sono entrate assieme alle immagini poetiche nel linguaggio parlato inglese, non ha mai smesso di progredire nella nostra riflessione critica e storica sulle origini e sulla complessità, sulle ambiguità, della cultura che stiamo vivendo, e i saggi raccolti in questo catalogo intendono appunto documentare il mosaico composito del lascito shakespeariano: qui la figura storica di Shakespeare, se scegliamo di ignorare la retorica sterile del poeta genialmente isolato, viene collocata nel suo contesto culturale più vasto, nella Londra che risente delle grandi trasformazioni geopolitiche del tempo, in una cultura filosofica che matura da Erasmo e Moro a Bacone, nella Londra che ospitava Giordano Bruno; e lo troviamo, Shakespeare, nelle parole emozionanti di Emerson, che lo pone tra 'gli uomini rappresentativi'; ne scopriamo le tracce preziose in Sterne, nell'Ulisse di Joyce, nella poesia di Amelia Rosselli e poi nell'opera più recente di Wallace; ne vediamo le opere attraverso il filtro straordinario della densa iconografia che lo riguarda; e lo troviamo infine a contatto con l'energia drammatica del teatro di Seneca, che tanto deve averlo turbato spingendolo a cercare sempre più a fondo nella drammaturgia della fragile presenza nel mondo.

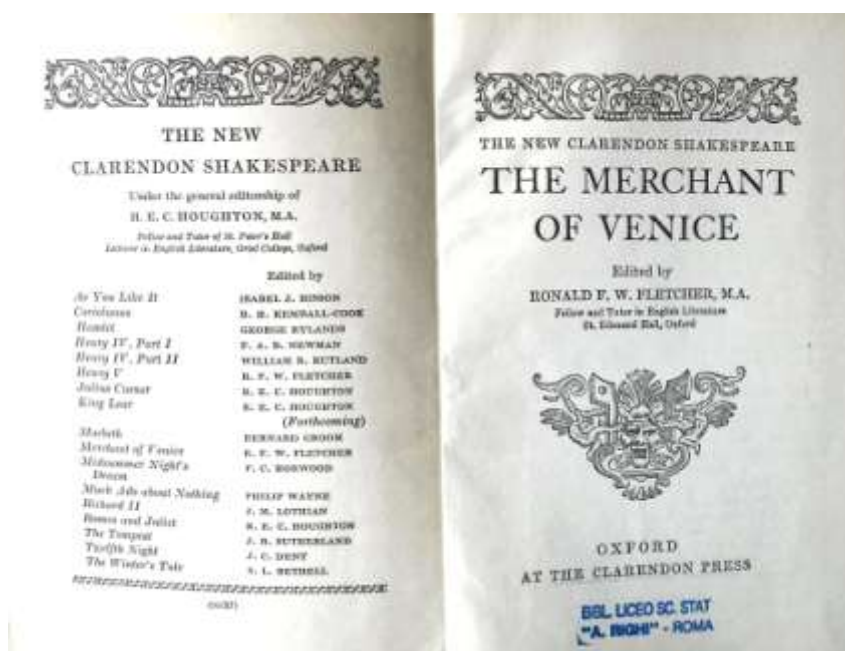
Oggi William Shakespeare (Stratford-upon-Avon, 1564-1616) viene felicemente gratificato dall'attenzione calorosa che gli rivolge l'intero mondo della cultura: nel 2014 sono cominciati i festeggiamenti (per il 450° anniversario della nascita) avviati dal Globe di Londra con l'idea straordinaria di un tour che nell'arco di due anni ha portato l'Amleto in 197 paesi del mondo, mentre in questo mese di aprile 2016 il poeta viene celebrato a Roma per il suo 400° anniversario della morte con una serie ricchissima di iniziative raccolte sotto il titolo di *Shakespeare 2016. Memoria di Roma*, promosse dalle tre Università romane e da Roma Capitale.

E la biblioteca del Righi lo ricorda con una raccolta di testi interessanti provenienti in parte dal suo Fondo storico, con alcune belle, eleganti edizioni inglesi documentate da un testo nel catalogo, con un Emerson del 1904, con un Croce prima edizione del 1925, e con qualche sorpresa, come il saggio di Tomasi di Lampedusa sulla letteratura inglese. Accanto ai libri, la musica, con splendidi brani rinascimentali e con una pagina nel catalogo, e la poesia, con i testi più intensi e perturbanti di quegli anni.

***Tiziana Corazza***



## Le edizioni inglesi



### *Edizioni inglesi presenti in biblioteca*

I tre libri per noi più preziosi ed interessanti tra le edizioni inglesi presenti nella nostra biblioteca sono quelli pubblicati nella **Everyman's Library** dall'editore **Joseph Dent** (1849–1926).

Il grande merito di Dent, rilegatore autodidatta divenuto editore illuminato, è aver voluto rendere i classici alla portata di tutti in volumi di formato tascabile con una veste grafica bella e accattivante al tempo stesso.

Dent fu influenzato da William Morris, fondatore dell'*Arts and Crafts Movement*, e tra i suoi disegnatori grafici troviamo artisti quali Aubrey Beardsley e Walter Crane, mentre il formato ed il marchio di fabbrica, il delfino e l'ancora intrecciati, furono ripresi da Aldo Manuzio, l'editore erudito veneziano che aveva inventato le edizioni popolari tascabili dei classici nel cinquecento.

Già in passato vi erano state collezioni di classici accessibili a tutti, ma quella di Dent fu ineguagliabile per qualità e quantità dei testi offerti al pubblico.

La scelta del nome della collana fa riferimento alla più famosa opera teatrale tardo medioevale inglese (Morality play) dal titolo omonimo proprio per sottolinearne il carattere universale e per ricordare a tutti che la conoscenza è un diritto imprescindibile dell'essere umano.

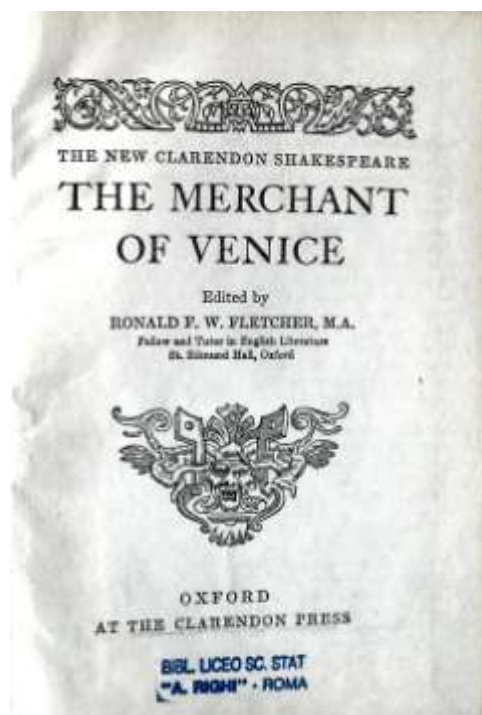
Le altre edizioni inglesi presenti appartengono alla collana **The New Clarendon Shakespeare** pubblicata dalla Oxford University Press, quando già gli uffici della casa editrice erano stati trasferiti in Great Clarendon Street, Oxford, dove ancora risiede, e alla collana **Arden Shakespeare**, pubblicata da Bloomsbury, che ha sempre curato edizioni critiche delle opere shakespeariane e prodotto opere di analisi critico-letteraria curate da i migliori studiosi delle varie epoche di pubblicazione.

*Tiziana Corazza*



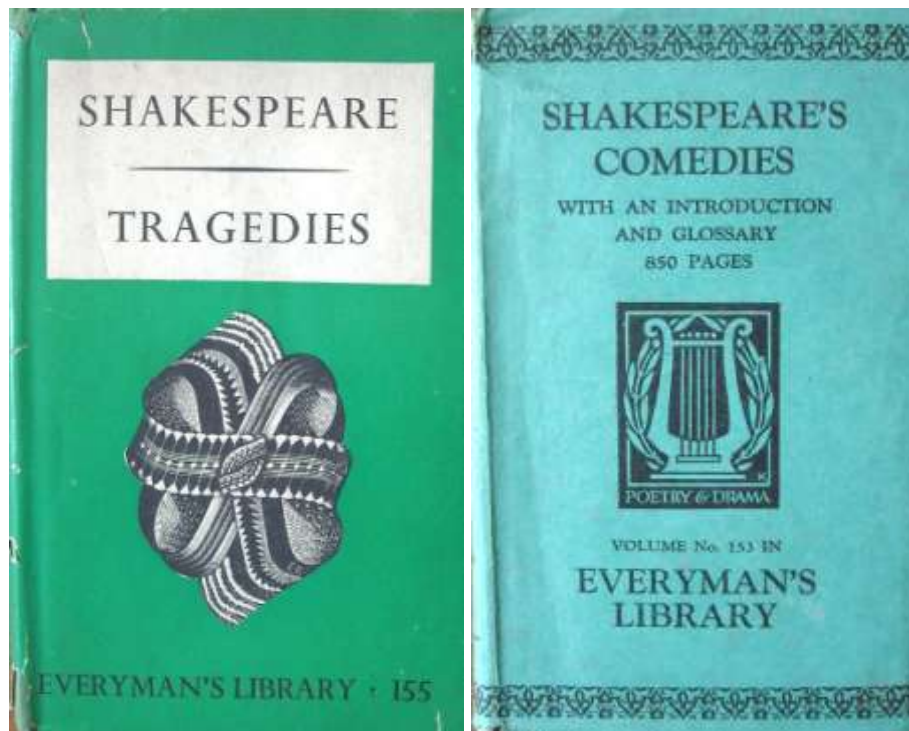
*Shakespeare's Historical Plays, Poems & Sonnets, 1932, Everyman's Library, J. M. Dent & Sons LTD. Londra,*

Questo libro affascinante, proveniente dalla donazione degli eredi di **Gertrude Bezzi**, che lo acquistò nel 1937, fa parte del prezioso Fondo Storico della biblioteca del Righi che dal 2014 viene sistematicamente messo in mostra con esposizioni ragionate di testi selezionati (vedi il succinto riepilogo nel website dell'Istituto: [http://www.liceorigiroma.it/?page\\_id=272](http://www.liceorigiroma.it/?page_id=272)).



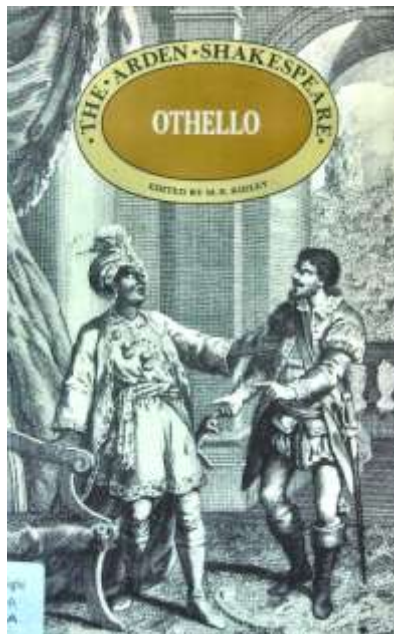
*The New Clarendon Shakespeare, The Merchant of Venice, edited by Ronald F. W. Fletcher, 1956, Oxford at the Clarendon Press*





*Shakespeare Tragedies, 1947, Everyman's Library, Londra  
Donazione G. Bezzi  
Shakespeare's Comedies, 1931, Everyman's Library, Londra  
Donazione G. Bezzi (acquistato nel 1937)*

Queste due belle pubblicazioni delle *Tragedie* e delle *Commedie* sono state pubblicate per la prima volta nel 1906, anno di inizio delle edizioni Everyman's Library.



*Othello, The Arden Edition of the Works of William Shakespeare, 1979, Methuen, a cura di M.R. Ridley, Londra and New York*

Anche la collana *The Arden Shakespeare* iniziò le sue pubblicazioni nel 1906. La prima edizione di questo volume è del 1958.

## Le edizioni italiane



*Shakespeare, Teatro completo, 1921, in quattro volumi; traduzione di Carlo Rusconi, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese (già ditta Pomba), Milano, Napoli, Roma*

Lo scrittore **Carlo Rusconi** (Bologna 1819-1889), impegnato attivamente nelle vicende risorgimentali della Repubblica romana ed esule in Inghilterra, ha tradotto Shakespeare fino al 1874.



Questa preziosa raccolta in quattro volumi è arrivata alla biblioteca del Righi con l'importante nucleo del fondo storico proveniente dal **Convitto Nazionale femminile** (1912) del quale reca il timbro. I volumi furono acquistati dal Convitto, come si legge nell'appunto manoscritto leggibile accanto al timbro, un anno dopo la loro pubblicazione, nel 1922.



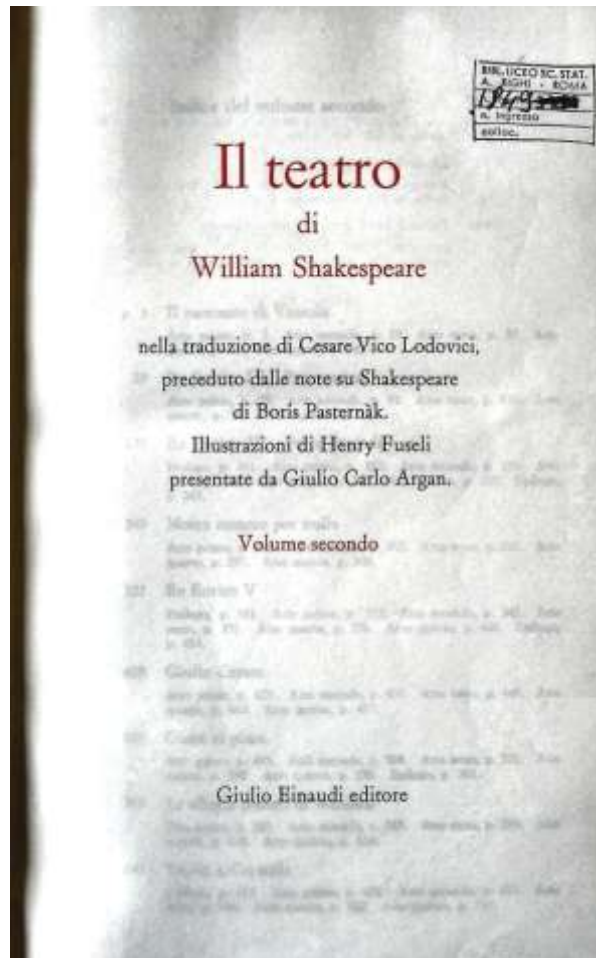
*Carlo Formichi, Guglielmo Shakespeare, 1928, A. F. Formiggini editore in Roma  
Fondo Storico, Convitto Nazionale Femminile*

L'Orientalista e filologo **Carlo Formichi** (Napoli, 1871-1943) studiò il sanscrito con Michele Kerbaker e fu poi docente di lingua e letteratura inglese presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Oltre ai tanti saggi di orientalistica, Formichi scrisse vari testi di argomenti relativi alla letteratura inglese, come *Roma nell'opera di Shakespeare* (1937), ma la sua interpretazione della figura del poeta viene considerata oggi troppo ideologicamente condizionata dall'ideologia del regime fascista (cfr. la voce relativa in Dizionario Biografico degli italiani Treccani).



*Guglielmo Shakespeare, Otello, il Moro di Venezia, Re Lear, Macbeth, 1948, a cura di Laura  
Torretta, Torino, Unione Tipografico - Editrice Torinese (UTET)*

Per l'intelligente opera di traduzione di **Laura Torretta** vedi il documentato saggio (in rete) di Alessandra Calvani, *Le donne in traduzione. Le traduttrici di Shakespeare dal 1798 al primo decennio fascista*, 2010.



*Il teatro di William Shakespeare, 1960, in tre volumi; traduzione di Cesare Vico Lodovici, con una nota di Boris Pasternak e un saggio di Giulio Carlo Argan sulle illustrazioni di J. H. Fussli; Sansoni*

Il fertile uomo di teatro e scrittore **Cesare Vico Lodovici** (1885-1968) è stato uno dei più importanti traduttori italiani di Shakespeare. Lavorò alla traduzione dell'opera teatrale completa fino al 1964.

**Boris Pasternak** tradusse a lungo le opere di Shakespeare, che amava, dal 1939 al 1950.

Nel suo *Dottor Zivago* (1957) una poesia rievoca la figura di Amleto:

*' S'è spento il brusio. Sono entrato in scena ( ) Vivere una vita non è attraversare un campo '.*

Johann Heinrich Fussli (Zurigo, 1741-1825) era noto in Inghilterra come Henry Fuseli.





*Johann Heinrich Füssli, Oberon bagna con il succo del fiore gli occhi di Titania addormentata, (1793),*

### ***Fortuna iconografica delle opere letterarie di Shakespeare***

Il fascino della figura di Shakespeare e, soprattutto, dei suoi personaggi, sull'illustrazione e sull'arte, si afferma nel corso del '700 grazie anche al giubileo shakespeariano celebrato dall'attore, autore, regista e produttore teatrale David Garrick nel 1769 e alla creazione della Shakespeare Gallery dell'editore John Boydell e di quella di James Woodmason, tra il 1789 e il 1793. La timida comparsa nel 1709 di un'edizione delle opere di Shakespeare in-ottavo, a cura di Nicholas Rowe e illustrata da quarantatré incisioni di scarso valore artistico, è solo l'esile sorgente sotterranea che erompe in superficie grazie a figure come quella eclettica di David Garrick, e si trasforma addirittura in un fiume in piena con le Shakespeare Galleries di John Boydell e James Woodmason. La data del 4 maggio 1789, con l'inaugurazione, ad opera di Boydell, dell'esposizione di opere di pittori britannici raffiguranti temi e personaggi tratti dalle opere di Shakespeare in una galleria costruita *ad hoc* in Pall Mall, a Londra, è, di fatto, il giro di boa della fortuna iconografica shakespeariana, ulteriormente rafforzata dal successivo *coup de théâtre* di Woodmason. La mostra di Boydell espone 34 opere di grandi artisti, tra cui Joshua Reynolds, James Barry, Angelica Kauffmann e Heinrich Füssli. Quattro anni dopo, nel maggio del 1793, Woodmason, editore, banchiere e politico irlandese - uomo «moralmente non eccepibile», ma, come spesso accade, (ahimè!), grande affarista - dopo averne pubblicizzato l'evento per circa un anno inaugura a Dublino una nuova Galleria shakespeariana per un pubblico pagante, e anche qui il nome di Füssli è tra i protagonisti. Insoddisfatto del successo ottenuto, nel gennaio del 1794 Woodmason apre un'altra Galleria shakespeariana a Londra, di fronte a quella di Boydell, dando il via a una vera e propria gara per appropriarsi degli artisti del momento. Il progetto grandioso di Boyden e quello più affaristico di Woodmason, all'inizio dell'800 sono ormai conclusi, complici la guerra tra Inghilterra e Francia nel 1793, la morte di alcuni artisti e, soprattutto, il cambio del gusto del pubblico, ormai decisamente orientato verso la pittura di paesaggio, ma la fortuna dell'iconografia shakespeariana è ormai consolidata. Shakespeare diventa così ben presto una delle fonti più amate e frequentate dagli artisti, in un ampio spettro stilistico ed espressivo che affianca a opere dalla vena pittoresca, popolare e pedagogica, quelle di gusto più raffinato e fortemente estetizzante. Anche per questo, in un evento dedicato al grande drammaturgo e poeta, non poteva mancare un omaggio alla diffusione della sua fortuna iconografica, a partire dal prezioso saggio di G. C. Argan dedicato a «Fuseli, Shakespeare's Painter», contenuto nel volume esposto in mostra *Il teatro di William Shakespeare*.



*Nella traduzione di Cesare Vico Lodovici, preceduto dalle note su Shakespeare di Boris Pasternak. Illustrazioni di Henry Fuseli presentate da Giulio Carlo Argan.*

Gli artisti che hanno 'illustrato' l'opera shakespeariana sono dunque moltissimi: William Hogarth, Joshua Reynolds, William Turner, Francesco Hayez, Camille Corot, Eugene Delacroix, Tranquillo Cremona, Alberto Martini..., ma non a caso sono soprattutto 'i pittori dell'immaginario', prima di tutti Füssli, ad appassionarsi (e ad appassionarci!) all'opera shakespeariana, in particolare ai personaggi e ai paesaggi fantasiosi e fiabeschi del *Sogno di una notte di mezza estate* e agli spiriti e agli uomini fatti «della stessa materia di cui sono fatti i sogni» della *Tempesta*, senza dimenticare però i protagonisti di tragedie ormai senza tempo come Romeo e Giulietta, Amleto e Ofelia, Otello e Desdemona, Re Lear e Cordelia, Macbeth e Lady Macbeth, personaggi frequentati e molto amati anche dalla moda del ritratto in veste letteraria, che, a partire dai numerosi ritratti *en role* shakespeariano dello stesso Garrick, diventa un vero e proprio fenomeno di costume nell'Ottocento. Così, zurighese di nascita, ma londinese di adozione, Johann Heinrich Füssli (1741-1825) diventa il capofila di una folta schiera di "visionari" e "sognatori", tra cui spiccano William Blake (1757-1827), Gustave Moreau (1826-1898), John Everett Millais, (1829-1896), Odilon Redon (1840-1916) e, *last but not least*, Marc Chagall (1887-1985).

Johann Heinrich Füssli, (Fuseli, come ancora oggi è spesso chiamato nella sua città d'adozione, Londra), precoce lettore di Shakespeare, trasforma sotto i nostri occhi le teorie neoclassiche di Winckelmann nel sublime di Burke, che nasce dall'orrido, dallo spaventoso: le deformazioni e le metamorfosi delle figure, le invenzioni orride e angosciose, allo stesso tempo impalpabili e evanescenti, diventano una fantasiosa e, in un certo senso, inafferrabile rilettura del Classicismo, che ben si adatta al teatro di Shakespeare, in particolare ai drammi incentrati su miti e leggende misteriose con fantasmi, fate e folletti, come in *Oberon bagna con il succo del fiore gli occhi di Titania addormentata*, (1793), dipinto di cui è stato importantissimo committente proprio James Woodmason. Come infatti evidenziato da Giulio Carlo Argan nel già citato saggio che è contenuto integrante dell'edizione delle opere di Shakespeare di cui fa parte, «[...]l'eroe-mimo di Fuseli è molto diverso dal gigante incatenato di Blake. La natura, lo spazio in cui si muove, sono la natura, lo spazio di Shakespeare: un universo di immagini brillanti e senza sostanza, in agitazione perpetua, e senza dubbio vere, ma ad un livello, in una scala che le sottraggono alla percezione dei sensi. [...]I personaggi di Fuseli non stanno in uno spazio naturale, ma sentono la misteriosa animazione della natura in ogni muscolo o nervo del loro corpo, e questa è la prima cagione del movimento nervoso che li eccita. costringendoli a una danza continua» (1).

William Blake, peraltro, con il suo estro visionario fa trapelare tutta la potenza evocativa delle opere shakespeariane nelle sue suggestive interpretazioni su carta, dove le leggerezze e le trasparenze del colore danno forma a figure eteree ed evanescenti, la cui eleganza e sobrietà conservano comunque la freschezza dell'infanzia: emblematico a questo proposito il girotondo leggero e turbinoso e le freschissime figure che animano l'acquerello e grafite su carta intitolato *Oberon, Titania e Puck* (1785 ca.), con cui l'artista illustra le istruzioni di Titania alle sue fate, nell'ultima scena del *Sogno di una notte di mezza estate*; vortice da cui le figure di Blake vogliono fuggire, come lo stesso Puck o lo Shakespeare-Pegaso dell'acquarello noto, in riferimento al passo dell'Enrico IV, anche con il titolo di *Quale angelo caduto dalle nubi* (1809), angelo che «[...]in realtà si ribella al basso e non all'alto, alla terra a cui rimane legato e non al cielo a cui aspira [...]. Come in un mito a rovescio, l'angelo ribelle alla terra precipita in cielo, come nell'imbuto d'una tromba marina» (2).

Diversamente evanescenti e sognanti sono le figure evocate dalla morbida tavolozza di Gustave Moreau, forse il più "letterato" tra gli artisti francesi del XIX secolo, la cui fantasia inventiva dà vita ad immagini ricche di richiami e analogie sonore e musicali, secondo i caratteri della poetica simbolista di cui questo artista è uno dei massimi esponenti: estremamente significativa a questo proposito è la sua *Desdemona* (1875-1878), in cui l'ambientazione esotica sposta il teatro della vicenda in un misterioso Oriente favoloso, con toni e atmosfere da *Mille e una notte*.

Per il preraffaelita John Everett Millais basta citare la sua *Ofelia* (1851-1852), forse la più celebre e imitata tra le raffigurazioni della sfortunata eroina dell'Amleto di Shakespeare, che, annegatasi in un

ruscello, è qui raffigurata come un'unica cosa con le piante e i fiori, ricchi di significati simbolici e dipinti con l'accuratezza di un vero botanico; questi si intrecciano e galleggiano sull'acqua avvolgendo e fondendosi con il corpo della giovane donna, in una restituzione perfetta dei versi shakespeariani.

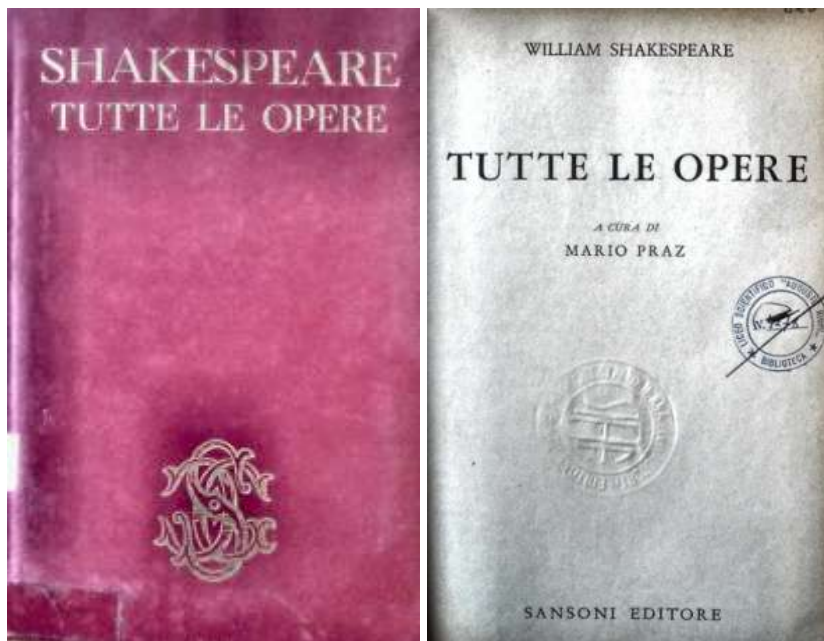
Odilon Redon, un altro grande esponente del Simbolismo francese, noto soprattutto per i suoi *Neri* dalle atmosfere fortemente inquietanti che precorrono mostri e misteri del subconscio surrealista, lascia alcune opere davvero memorabili ispirate dall'opera di Shakespeare. In particolare Nel *Sonno di Calibano* (1895-1900), olio su legno dai colori intensi e vibranti, Redon, (che aveva già affrontato in tre disegni a carboncino il tema di Calibano, schiavo selvaggio e deforme di Prospero, il protagonista della *Tempesta*), qui dà vita a una vera e propria esplosione di colore. La poesia e il mistero delle teste alate ed aureolate che fluttuano tra i colori fiammeggianti, sembrano davvero condividere la sostanza del sogno.

E ancora alla *Tempesta* dedica 48 tavole e un frontespizio Marc Chagall, artista che del mondo onirico e fiabesco ha fatto il *Leitmotiv* della sua cifra stilistica. Quando realizza queste tavole, tra il marzo e il maggio 1975, Chagall ha quasi novant'anni, eppure le sue sono immagini di straordinaria freschezza e fantasia inventiva, dove i temi shakespeariani, che lo hanno già ispirato in opere precedenti, sono riletti attraverso tutti i motivi figurativi a lui più cari: i personaggi della *Tempesta* qui sembrano fondersi con quelli mitologici dell'*Odissea* o quelli della *Bibbia*, immersi nel cosmo immaginifico di Chagall, che trasfigura la scrittura shakespeariana in modo personale. Sono tavole dalle atmosfere fiabesche, popolate da figure volanti e mondi sottosopra, dove si riconoscono, tra tutti, il duca/mago Prospero e la figura alata e delicata di Ariel. Si potrebbe quasi dire che lo stile inconfondibile di Chagall, con i suoi mondi popolati di spose alate, violinisti sul tetto e capre che sorseggiano il tè, quasi destina questo artista, inevitabilmente, a diventare il moderno cantore pittorico dell'invenzione shakespeariana, quella del *Sogno di una notte di mezza estate* e, soprattutto, della *Tempesta*. L'ultimo Chagall dà voce all'ultimo Shakespeare; un modo tutto personale e, nonostante il bianco e nero litografico, ancora pulsante di rinnovata *joie de vivre*, con cui mostrare come «noi siamo di natura uguale ai sogni, e la breve vita è nel giro d'un sonno conclusa».

**Mara Udina**

<sup>1</sup> Giulio Carlo ARGAN, «Fuseli, Shakespeare's Painter», in William Shakespeare, *Il teatro di William Shakespeare nella traduzione di Cesare Vico Lodovici. Illustrazioni di Henry Fuseli presentate da Giulio Carlo Argan*, Torino, Einaudi 1960, p. XXXVI.

<sup>2</sup> Ibidem.



*William Shakespeare, Tutte le opere, 1964, a cura di Mario Praz, Sansoni*

Come è noto, **Mario Praz** (Roma, 1896-1982) è stato un importante e controverso critico letterario e anglista. A Londra, nel 1923, sostenuto da Carlo Formichi allora titolare di filologia inglese a Roma, entrò in contatto con il mondo culturale londinese. Dal 1923 al 1931 insegnò all'Università di Liverpool mentre scriveva i suoi saggi sulla letteratura inglese. Dal 1935 al 1966 è stato docente di lingua e letteratura inglese a Roma, dove ebbe come allievi, tra gli altri, Giorgio Melchiori e Gabriele Baldini.



*William Shakespeare, Teatro, vol. V, 1964, traduzione di Cesare Vico Lodovici, introduzione di Giorgio Melchiori. Einaudi.*

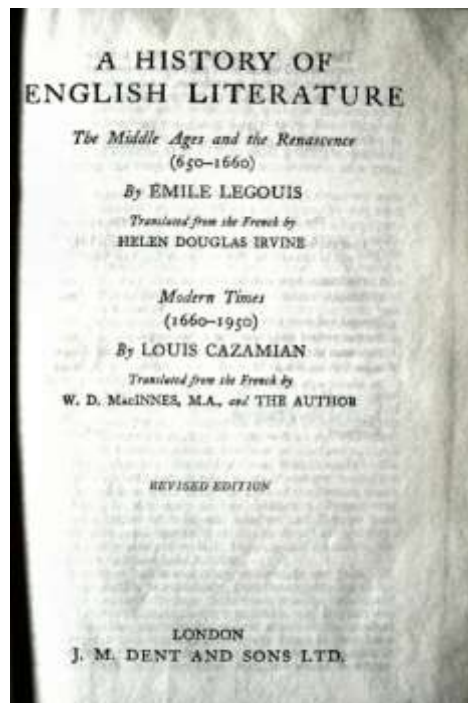
**Giorgio Melchiori** (1920-2009), allievo di Praz, è celebre come straordinario studioso di Shakespeare, ma anche di John Donne, per il quale ha curato una splendida edizione delle poesie nel 1983, e di James Joyce.



*William Shakespeare, Sonetti, introduzione, traduzione e note di Alberto Rossi, 1952, Torino, Einaudi*

**Alberto Rossi** è stato uno dei tanti traduttori italiani che si sono cimentati con i controversi *Sonetti*: la sua opera di traduzione, limitata alla prima parte, fu poi completata da Giorgio Melchiori.

### 3 La storiografia



*A History of English Literature, con un testo di Emile Legouis, tradotto dal francese da Helen Douglas Irvine, e un testo di Louis Cazamian tradotto dal francese da W.D. MacInnes e dall'autore; 1951, Londra, J.M. Dent and Sons Ltd.*

Prima edizione: 1926-1927; revisione del testo nel 1930.

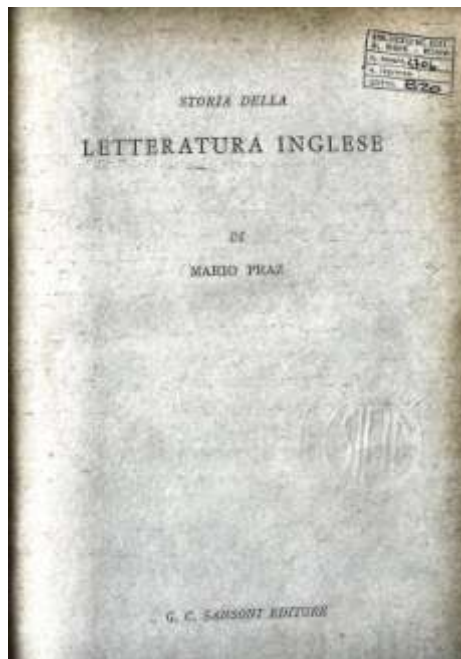


*David Daiches, Storia della Letteratura inglese (1960), due volumi, 1980, Garzanti*

**David Daiches** (1912-2005), lo storico inglese educato nel clima intellettuale di Oxford, sostenne il ruolo del critico come ‘*guardiano della cultura*’, e questa sua *Storia della letteratura inglese* (1960) mostra i risultati di un complesso lavoro che è stato definito ‘*intelligente pluralismo*’.

I due volumi sono stati editi per la prima volta in Italia nel 1970.

I brani citati sono stati tradotti da **Giovanni Raboni** e da **Attilio Bertolucci**.



*Mario Praz, Storia della letteratura inglese, vol. I, 1964, Sansoni*

Questo fondamentale testo di **Mario Praz** fu pubblicato per la prima volta nel 1936 e poi riveduto e ampliato nel 1960 e nel 1979. Questa del 1964 è la IX edizione.



#### 4 La critica



*Benedetto Croce, Shakespeare, 1925, Laterza, Bari*

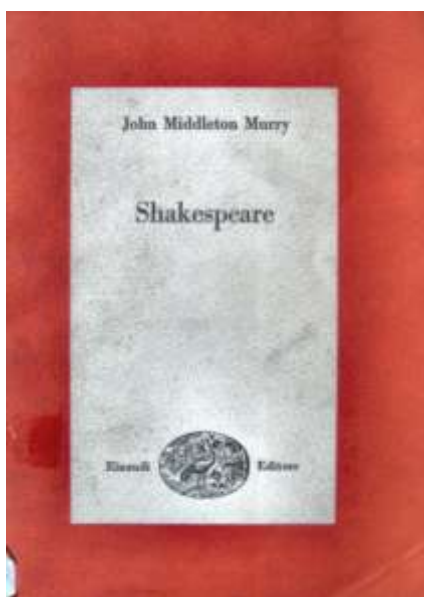
**Benedetto Croce** (1866-1952), scrisse il saggio *Ariosto, Shakespeare e Corneille* nel 1920, e poi pubblicò a parte, nel 1925, il testo dedicato al suo molto amato Shakespeare. Questa del Righi è quindi la prima edizione.

Croce, fedele al suo rigoroso riesame critico delle figure troppo condizionate dal culto accademico e dalla vulgata popolare, un culto che è legato più al mero contenutismo che alla concreta forma letteraria, offre qui una sua lucida lettura dello Shakespeare poeta finalmente liberato dalla sterile retorica che troppo spesso ne ha condizionato la comprensione più autentica.



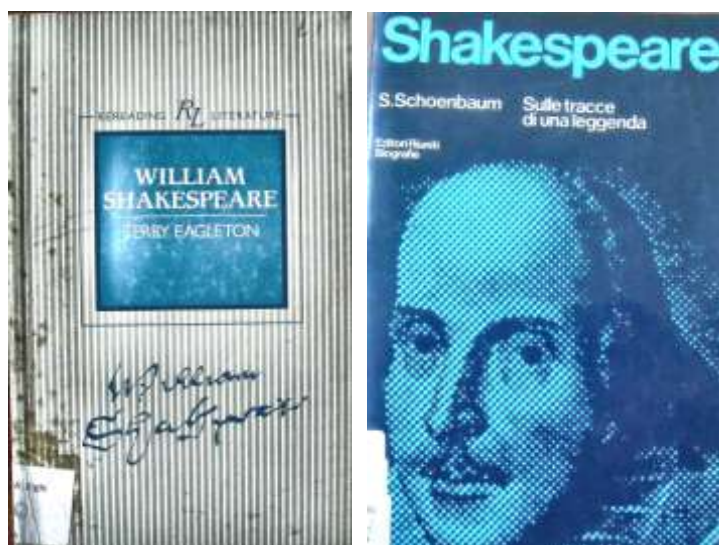
*Croce, Ariosto, Shakespeare e Corneille, 1968, Laterza, Bari*

## Le monografie



*John Middleton Murry, Shakespeare, (1936), 1953, Einaudi*

Il giornalista e scrittore inglese **John Middleton Murry** (1889-1957) fu un apprezzato studioso di Shakespeare. Questa del 1953 è la prima edizione italiana del suo libro.



*Terry Eagleton, William Shakespeare, 1986*

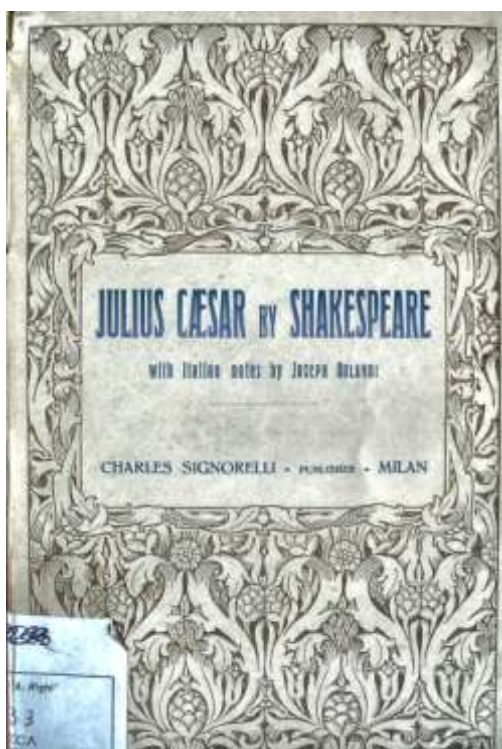
*Samuel Schoenbaum, Shakespeare. Sulle tracce di una leggenda (1974), 1979, Editori Riuniti*

Il critico letterario inglese **Terence Francis Eagleton** (Salford, 1943) è stato docente di letteratura inglese ad Oxford, a Lancaster e a Manchester.

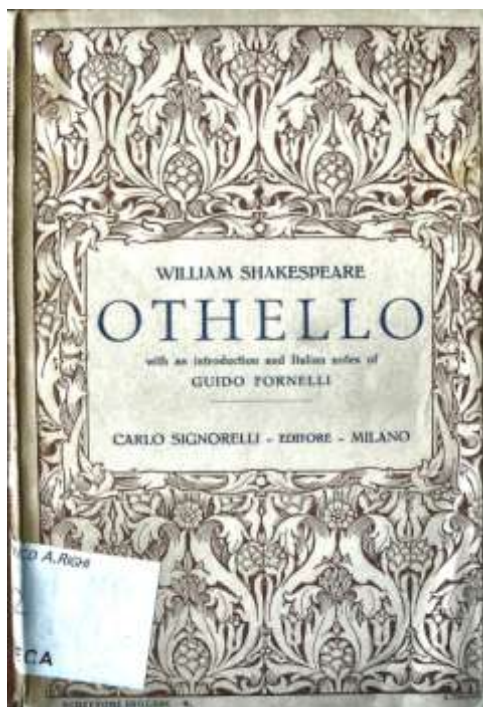
La firma tremolante riprodotta sulla copertina del suo libro è quella che fu apposta da Shakespeare sul testamento.

L'americano **Samuel Schoenbaum** (New York, 1927-1996), che fu presidente della *Shakespeare Association of America*, è stato considerato tra i più influenti studiosi di Shakespeare. Questo libro del 1974 è uno dei numerosi testi da lui dedicati al poeta.

## Le edizioni scolastiche



*Julius Caesar by Shakespeare, 1926, con note in italiano di Joseph Orlandi, Signorelli  
Donazione Bezzi, acq.1935*

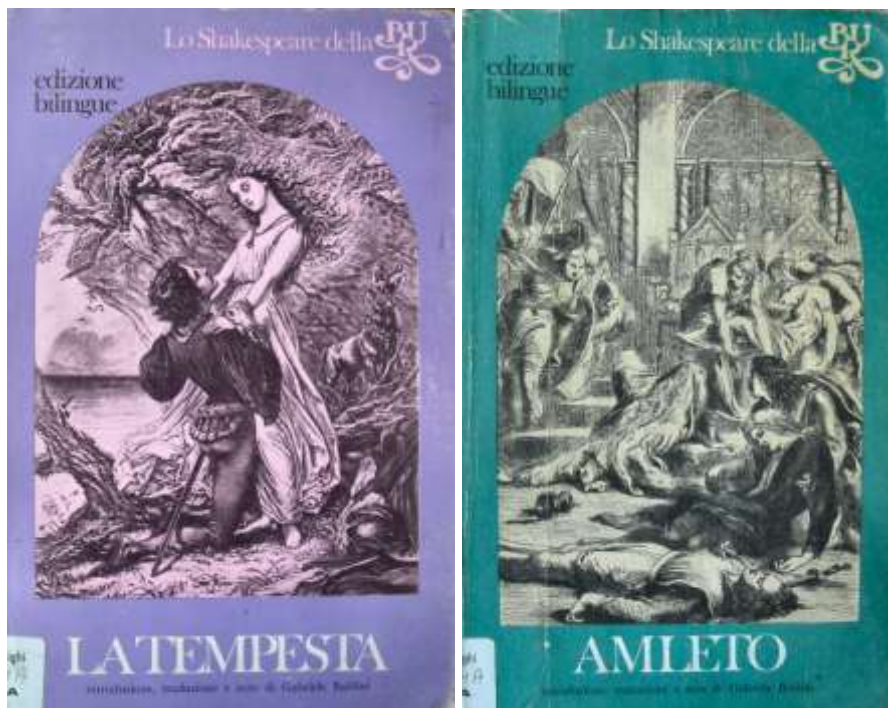


*William Shakespeare, Othello, con una introduzione e note in italiano di Guido Fornelli, 1930,  
Signorelli, Milano. Donazione Bezzi, acq.1935*

La casa editrice milanese fondata nel 1898 da **Carlo Signorelli** è stata assorbita nel 2000 dal gruppo Le Monnier specializzato in edizioni scolastiche.



## Le edizioni popolari



*La tempesta*, 1975, note e traduzione di Gabriele Baldini, BUR (prima edizione: 1963)

*Amleto*, 1973, note e traduzione di Gabriele Baldini, BUR (prima edizione: 1963)

Il critico letterario e saggista **Gabriele Baldini** (Roma, 1919-1969), compagno dal 1960 di Natalia Ginzburg e allievo dell'anglista Mario Praz, è stato docente di Letteratura inglese a Roma; la sua intensa opera di traduttore, che spaziava da Marlowe a Poe e ad Orwell, gli permise di completare l'edizione completa di Shakespeare, sul quale scrisse anche vari saggi.

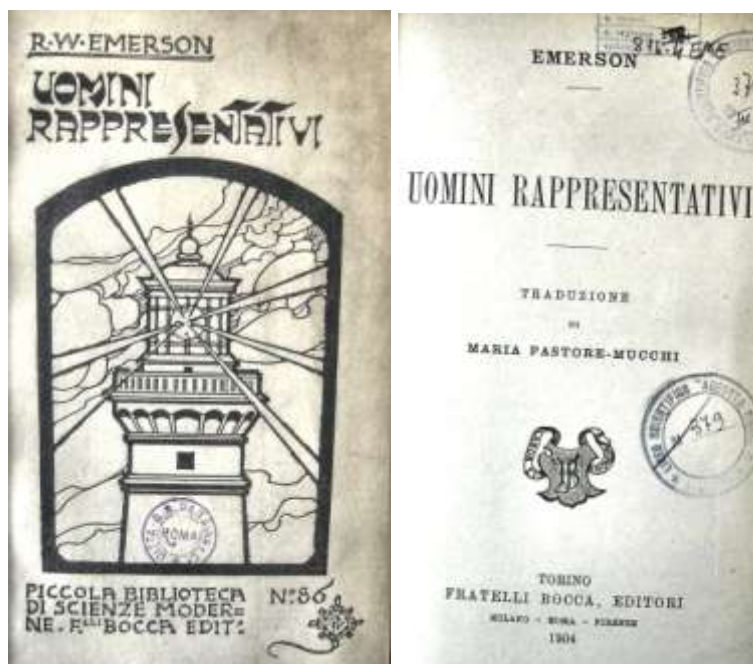


*Giulio Cesare*, tr. di Lodovici, 1982 (1 ed. 1950), Einaudi

*La dodicesima notte*, tr. di Lodovici, 1979 (1 ed. 1954), Einaudi

*Antonio e Cleopatra*, tr. di Lodovici, 1973 (1 ed. 1963), Einaudi

*Amleto, Otello, Macbeth, Re Lear*, tr. di Antonio Meo, 1986 (1 ed. 1974), Garzanti



*Emerson, Uomini rappresentativi (1850), 1904, traduzione di Maria Pastore-Mucchi, Torino, Fratelli Bocca Editori*

### ***Emerson e lo Shakespeare che è in noi***

Ralph Waldo Emerson (Boston 25/05/1803 – Concord 27/04/1882) fu saggista, poeta e filosofo. Personalità poliedrica, attinse da svariate correnti di pensiero: il romanticismo inglese e tedesco, il neoplatonismo, il kantismo e addirittura l'induismo. Emerson è generalmente considerato il massimo esponente del "trascendentalismo americano", corrente filosofica fiorita specialmente a Boston. Egli si riteneva erede legittimo della tradizione kantiano-fichtiano-schellinghiana, ma interpretava la filosofia trascendentale attraverso la lente del Romanticismo, finendo per riconoscere la superiorità assoluta del sentimento sulle altre facoltà conoscitive.

In *Nominalismo e Realismo*, ultimo saggio della raccolta *Saggi, seconda serie*, Emerson parla dell'universo come di "un vecchio bifronte... di cui si può dire tutto e il contrario di tutto". È più che evidente l'esito scettico al quale approda lo scrittore americano. Una venatura scettica è presente anche in quella visione che Stanley Cavell ha definito "epistemologia dei modi". Secondo questo modello gnoseologico – rintracciabile soprattutto nel saggio *L'esperienza*, ma presente in tutti gli scritti del nostro autore – noi non conosciamo nulla in modo diretto e immediato, non conosciamo ciò che una cosa è in sé, ma solo ciò che una cosa è sotto un determinato aspetto o modo.

Molti scrittori e intellettuali americani risentirono della sua influenza, a partire da Henry David Thoreau fino a John Dewey, passando per Walt Whitman ed Emily Dickinson; Bloom lo considerò "figura centrale nella cultura americana". L'opera di Emerson ha fortemente influito su tutta la tradizione letteraria americana fino e oltre la Beat Generation.

Non si può sottovalutare la profonda influenza che Emerson esercitò su personalità del calibro di William James e John Dewey, pensatori che, insieme a C.S. Peirce, possono essere considerati i principali esponenti del pragmatismo americano.

Istanze emersoniane si percepiscono anche nell'odierna psicologia umanistica, nel diritto contemporaneo (la legge sulla privacy ha radici nell'opera di Emerson), nella filosofia di Stanley



Cavell e nel pensiero politico di George Kateb, nella storia americana relativa allo schiavismo e alla guerra civile americana, nella teoria e composizione musicale di Charles Ives, nel romanzo di Proust *Alla ricerca del tempo perduto*.

Stanley Cavell, filosofo statunitense, ha definito Emerson e Thoreau "le menti filosofiche più sottovalutate che l'America abbia mai prodotto".

Nell'opera *Uomini rappresentativi* (1850) una sorta di biografia spirituale di alcune grandi personalità, Emerson contrappone all'intelletto, finalizzato alla scienza e alla prassi quotidiana, un'intuizione razionale preposta alla comprensione del Tutto, dell'essenza ultima del reale.

Il volume si articola in sette capitoli, il primo dei quali è incentrato su una profonda riflessione relativa all'utilità dei grandi uomini, mentre gli altri sono dedicati rispettivamente a Platone, o il filosofo; a Swedenborg, o il mistico; a Montaigne, o lo scettico; a Shakespeare, o il poeta; a Napoleone, o l'uomo del mondo; a Goethe, o lo scrittore. Che cosa intende Emerson con il sintagma "uomini rappresentativi"?

In linea con la sua concezione di perfezionismo, egli li definisce *uomini grandi, che esistono "affinché ne possano esistere dei più grandi"* (Emerson, *Uomini rappresentativi*, pag. 31).

L'intera storia del pensiero è divisa tra "uomini parziali", che utilizzarono soltanto l'intelletto senza riuscire a cogliere il reale senso delle cose, e "uomini rappresentativi" (o "uomini totali"), i quali, grazie alla ragione, afferrarono la potenza infinita che è alla base di ogni manifestazione fenomenica e naturale.

Essi sono grandi non in virtù dell'originalità, ma grazie all'ordine e all'estensione (nell'originale: "*range and extent*"): quando Shakespeare, ad esempio, si trasferì a Londra da Stratford-upon-Avon, esisteva un vasto patrimonio di opere teatrali tratte dal *Racconto di Troia*, dalla storia romana, dagli scritti di Plutarco, dalla storia inglese. Secondo Emerson il drammaturgo inglese sapeva che "la tradizione fornisce una favola migliore di qualsiasi invenzione" (*Ibidem*, pag. 171) e dimostrò che "il pensiero è la proprietà di colui che può ospitarlo e dargli un posto adeguato" (*Ibidem*, pag. 173). Eppure i contemporanei di Shakespeare non lo considerarono un gigante della letteratura: secondo Emerson egli è come una montagna che non può essere guardata da vicino. La sua grandezza si irradia nei secoli: il Bardo dell'Avon "piantò lo stendardo dell'umanità qualche miglia più innanzi" (*Ibidem*, pag.191) e scolpì negli anni a venire la storia dell'uomo moderno, dell'europeo come dell'americano.

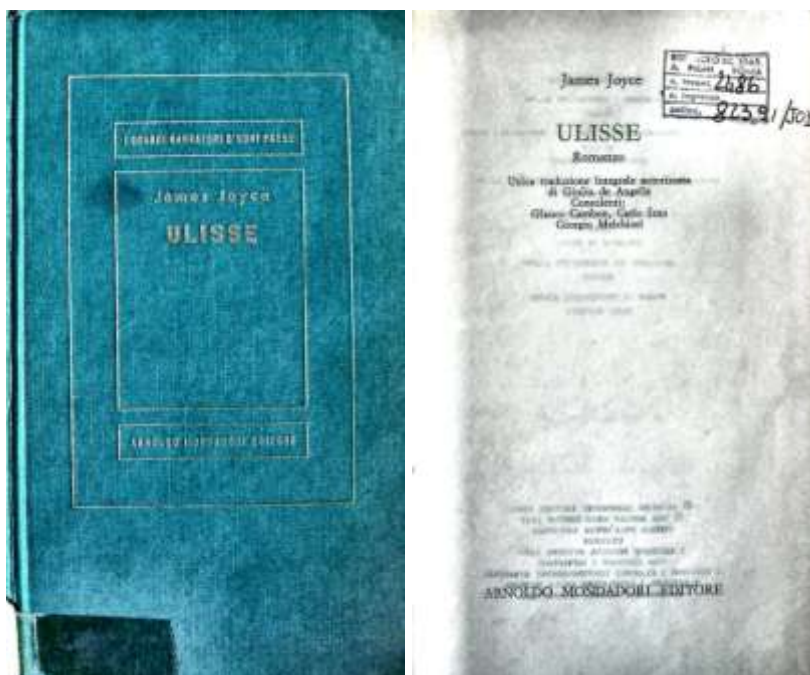
Emerson riconosce a Shakespeare la capacità di innalzarsi sulla natura, sui vizi del mondo, sul conformismo; di interpretare pensieri e sentimenti umani, cogliendo in essi il significato della vita e sublimandolo tramite la potenza immaginativa e l'afflato lirico.

Shakespeare ha saputo "dipingere il piccolo con precisione, il grande con ampiezza; il tragico ed il comico indifferentemente e senza alcuna contorsione o favore" (*Ibidem*, pagg. 186-187), traducendo oggetti e fenomeni della quotidianità nel canto, come fecero anche Omero, Dante Alighieri e Geoffrey Chaucer; a tal fine egli si servì della realtà come un pittore si serve dei colori, inebriandosi della sua bellezza.

Scevro da ogni forma di egotismo, Shakespeare "è" nelle sue opere, così come l'amicizia, l'amore, il turbinio dei sentimenti, insomma, l'uomo.

Considerarlo soltanto il miglior drammaturgo sarebbe riduttivo, secondo Emerson: a suo parere egli è un "uomo completo" (*Ibidem*, pag. 183), un uomo rappresentativo, dunque, che ha saputo trasformare la realtà in gioia e che ha parlato e continua a parlare allo Shakespeare che è in noi.

**Roberta Cocciuti**



*Joyce, Ulisse, (1922), 1972, traduzione di Giulio De Angelis, consulenza di Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori*

Al saggista e traduttore **Giulio de Angelis** (Firenze 1925, 2000) si deve la splendida edizione italiana dell'Ulisse (1960) che lo impegnò con lunghi anni di studio preparatorio. Autore di numerose saggi letterari, di tante traduzioni e docente, durante l'alluvione del 1966 di Firenze si adoperò con i suoi studenti per salvare i libri del *Gabinetto Vieusseux*.

### ***Un compagno di scherzi infiniti***

Quando ci avventuriamo nella narrativa più complessa e ambiziosa e nella poesia più inquieta troviamo spesso il sollievo delle tracce confortanti e familiari di Shakespeare.

I rari scrittori davvero innamorati della ricerca e dell'intensità risalgono la corrente a ritroso per tornare alla fonte della loro inquietudine e a volte approdano a quel crocevia irripetibile che noi chiamiamo Shakespeare nel quale la modernità si è data convegno e dove si sono sedimentati con struggente intensità pensieri straordinari che sono più che mai perturbanti, l'intollerabile dolore della scissione dell'io, sperimentata da Euripide e trasmessa poi con prepotente energia a Shakespeare da Seneca, la sconvolgente radicalità di Bruno, presente a Londra negli anni '80, e l'altrettanto radicale scetticismo di Montaigne, tradotto in inglese a fine Cinquecento, in un luogo della storia abitato dalla fascinosa poesia di Donne e dalla musica dolorosamente delicata di Dowland, nella Londra dell'indagine filosofica sul linguaggio condotta da Bacone.

Ebbene, James Joyce ha scelto di mettere a dimora proprio nel cuore del suo *Ulisse* (1922) un lungo dialogo che rievoca esplicitamente la più duratura ideazione shakespeariana, quella che conosciamo con Amleto e con Macbeth, l'impressionante sovrapposizione di voci discordanti che coniuga ciò che si ascolta con ciò che si sta dicendo e che intanto si sta anche diversamente pensando, in un impasto disorientante di dolente, frustrata interiorità e di irritante, ludica superficialità. Nella biblioteca di Dublino, nell'Ulisse, assistiamo alla scena di una conversazione su Shakespeare che viene continuamente inquinata dall'irrisione dei presenti in una disarmante deriva che lascia emergere una consapevole, commovente matrice specificatamente shakespeariana (1).

D'altra parte, Joyce a Parigi andava a incontrare i suoi amici scrittori di lingua inglese nella libreria aperta nel 1919 da Sylvia Beach (l'editrice dell'Ulisse nel 1922) e dedicata esplicitamente al nostro poeta, la Shakespeare & Company, un segno anche questo della presenza mai dimenticata dell'amato nume tutelare della cultura anglosassone.

E c'è un filo rosso che segna la continuità di queste diffuse tracce shakespeariane. Nell'opera giovanile di una grande e infelice poetessa italiana, Amelia Rosselli, che ha plasmato la sua sensibilità leggendo precocemente l'Ulisse di Joyce, Shakespeare e la poesia di John Donne, troviamo una raffinata, consapevole rivisitazione stilistica dell'estetica poetica del Rinascimento inglese con le *October Elizabethans* del 1956, scritte a Roma in inglese da una giovane eternamente in esilio che aveva studiato a New York e a Londra, e in queste fragili costruzioni, prima dell'avvento della straziata liricità della sua poesia più matura, Rosselli si è reincarnata, pensando a Shakespeare e a Donne, nelle poetesse rinascimentali, rivendicandone la dolente melanconia: / e sempre missive ti spedisco / ficcandoti il mio pungolo nel cuore come un'ape / che paga con la morte la sua cieca voracità (2).

Lavorando all'Ulisse, Joyce ha tenuto in mente, tra le tante altre forme letterarie già esistenti, un modello settecentesco di irresistibile seduzione, *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1759) di Laurence Sterne, dove si scopre, con il personaggio di Yorick, un suggestivo riferimento al momento più inquietante dell'Amleto, l'incontro nel cimitero con il becchino irriverente e con il teschio del buffone di corte Yorick, una scena che nell'Amleto è materiata di perturbante e amara ludicità e che ha suggerito forse a Sterne l'impianto generale del suo romanzo sperimentale (3).

Ora, come è noto, la vulgata popolare ha equivocato spesso la scena amletica del giovane che riflette con il teschio in mano, trasformandola nell'iconografia del *memento mori* e saldando arbitrariamente due momenti che sono invece diametralmente opposti nel testo shakespeariano, quello della cupa, ossessiva riflessione sulla presenza e quello, liberatorio, della ludica riflessione sulla morte (con il teschio del buffone), che permette invece di spaziare liberamente con l'immaginazione fino a ipotizzare che il corpo di Alessandro Magno possa essersi trasformato, alla fine, in un volgare tappo di creta.

Ecco, è qui, in questo oscillare apparentemente contraddittorio tra i due poli opposti della deprimente melanconia e dell'euforica irrisione, tra l'Eraclito che piange e il Democrito che ride, così cari all'iconografia rinascimentale, che sopravvive con più forza il lascito shakespeariano che si era nutrito contemporaneamente con Plauto e con Seneca.

E' in questo inquieto territorio di confine che si estende tra il dolore intimo e la lucida consapevolezza della fragilità che si muovono, memori di Shakespeare, Sterne, Joyce, Rosselli.

E oggi questo retaggio arriva fino a noi attraverso un'opera di accecante intensità, *Infinite Jest* (1996) di David Foster Wallace.

Anche Wallace è stato un precoce, appassionato lettore dell'Ulisse, e con il suo romanzo più complesso e intenso, *Infinite Jest*, ha continuato consapevolmente a sviluppare le forme letterarie elaborate da Joyce innestandole però in un anomalo spazio narrativo che è permeato dell'infestante ludicità che l'autore ha desunto evidentemente dal *Tristram Shandy* di Sterne. Ma l'influsso più forte che agisce sul romanzo di Wallace è proprio quello di Shakespeare: il titolo del suo libro è una citazione letterale dall'Amleto (le *infinite jest* del buffone Yorick) perché la burla infinita, nel suo drammatico scavo della contemporaneità, indica con esasperata amarezza venata di ironia la feroce macchinazione ordita dall'ingranaggio coercitivo della dipendenza contro la volontà individuale, il tema ossessivo della vita purtroppo sfortunata di Wallace (4).

E anche nel magnifico *Infinite Jest*, come nell'Amleto, in *Tristram Shandy* e nell'Ulisse, domina incontrastata la shakespeariana oscillazione malinconica tra poesia e irrisione, tra il pianto di Eraclito e il riso di Democrito.

**Giorgio Guarnieri**

2

Amelia Rosselli. *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, prefazione di G. Giudici, 2004.

Rosselli è morta suicida nel 1996. La sua poesia, nonostante tutto, aspetta ancora il pieno riconoscimento che merita.

3

Laurence Sterne, *Vita e opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* (1759), a cura di Lidia Conetti, con un testo di Walter Scott, Mondadori 1992, ristampa 2011.

Forse non è stato ancora notato che nel *Tristram Shandy* le due pagine completamente nere che seguono la morte di Yorick, da sempre considerate una pura bizzarria tipografica di Sterne, sembrano rievocare intenzionalmente il quadrato completamente nero che rappresenta il vuoto nero prima dell'universo posto nella prima pagina di un trattato del 1617 dell'alchimista inglese Robert Fludd (Londra 1574-1637), notissimo al tempo di Shakespeare, confermando (forse) l'impasto di ludicità e di malinconia che anche Sterne rivive nel suo romanzo, che avrebbe potuto figurare nell'*Anatomia della malinconia* redatta nel 1621 da Robert Burton, un uomo sofferente di depressione che si firmava *Democritus junior*.

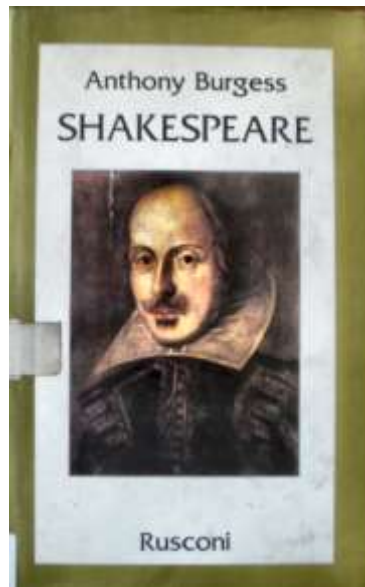
4

David Foster Wallace, *Infinite Jest*, 1996, nell'eccellente traduzione italiana di Edoardo Nesi in collaborazione con Annalisa Villoresi e Grazia Giua, 2006. Wallace, gravemente malato di depressione, si è suicidato nel 2008.

Per Wallace vedi anche: Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Sostene M. Zangari, *Guida alla letteratura degli Stati Uniti. Percorsi e protagonisti. 1945-2014*, 2014.

Stefano Ercolino, nel suo interessante *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolano*, 2015, annota gli 'onnipresenti' riferimenti all'Amleto reperibili in *Infinite Jest* per concludere che 'Wallace utilizza la traccia intertestuale fornita da Amleto come un dispositivo semantico in grado di organizzare, controllare e dare un senso allo sterminato materiale di cui compone la diegesi' (pagg.155-157).





*Anthony Burgess, Shakespeare (1970), 1981, Rusconi*

Lo scrittore inglese **Anthony Burgess** (pseudonimo di **John Burgess Wilson**, 1917-1993) è stato un intellettuale esuberante capace di spaziare dalla critica letteraria alla composizione musicale. Nonostante le sue tante opere letterarie e musicali viene ricordato soprattutto per *A Clockwork Orange* del 1962.



*Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Letteratura inglese, 1992, Mondadori*

Lo scrittore **Giuseppe Tomasi di Lampedusa** (Palermo, 1896-1957), l'autore de *Il Gattopardo* (1956), fu un appassionato cultore della letteratura inglese, ma per queste lezioni occasionali impartite ad un giovane amico, Francesco Orlando, non aveva previsto la pubblicazione, che fu curata nel 1992 dal cugino **Gioacchino Lanza Azzaro** che lo scrittore aveva adottato nel 1956, un anno prima della morte.

L'edizione del libro, basata su mille pagine manoscritte databili attorno al 1954, fu incoraggiata dallo studioso shakespeariano **David Gilmour**.

Pagine 'affatto scientifiche, ma piene di sapienza, humour, serietà e finezza' scrisse J. Marias.

## Il contesto. La modernità inglese



*Giordano Bruno, Degli eroici furori, parte seconda, Biblioteca Universale n,347, Casa editrice Sonzogno, Milano (1905?)*

**Giordano Bruno** (Filippo Bruno, Nola, 1548-1600), in Inghilterra dal 1583, con una parentesi a Parigi, scrisse a Londra i suoi dialoghi italiani, tra quali figura *De gli eroici furori* (1585). Questa edizione del libro di Bruno, databile al 1905, è stata gentilmente prestata per la mostra da Andreina Palesati.



*Bacone, Saggi, traduzione di Ada Prospero, Francesco De Silva editore, 1948*

La torinese **Ada Prospero** (1923-1968), moglie nel 1923 di Piero Gobetti, è stata un'importante figura di intellettuale antifascista capace di saldare la cultura letteraria e filosofica con l'impegno politico. Docente di lingua e letteratura inglese, riceve dal suo amico Benedetto Croce l'incarico per le prime traduzioni, tra le quali figura questo prezioso volume su Bacone che costituisce la prima edizione italiana del testo.



*Qui, su questa riva secca del tempo* (Macbeth)

Gli anni in cui vive Shakespeare sono preceduti e segnati da eventi fondamentali per l'Europa, basti pensare alle guerre di religione dopo la pace del 1559 e all'inizio della guerra dei trenta anni che ridefinisce radicalmente gli assetti territoriali e politici.

Per l'Inghilterra, poi, sono gli anni della difficile successione al trono, un periodo che inaugura il lungo e felice periodo elisabettiano e che si conclude con il consolidamento del governo di Giacomo I Stuart.

E' difficile sottrarsi alla tentazione di riflettere sulla trama di un groviglio inestricabile di avvenimenti storici che, se dal punto di vista storiografico o geopolitico possono apparire epifenomeni, sembrano essere invece un segno drammatico della precarietà dell'esistenza stessa, investiti come sono da una casualità che incenerisce i progetti più ardui rivelandoli per quello che sono: arroganza, violenza e precarietà, la materia delle tragedie shakespeariane.

Ma c'è un formidabile antidoto a questo scenario desolante, il pensiero filosofico. Come altrimenti pensare alla rete di rapporti che lega le vite di Filippo II, Maria Tudor, Elisabetta e Maria Stuart o alla guerra dei *tre Enrico* in Francia?

*Utopia*, l'opera pubblicata nel 1516 da **Tommaso Moro** (Thomas More, Londra 1478-1535), 500 anni fa, spiega in maniera singolare la modernità inglese che nella felice epoca elisabettiana mostrerà il suo volto maturo, mentre la *Nuova Atlantide* di **Francesco Bacone** (Francis Bacon, Londra, 1561-1626), ancora un'opera utopica, pubblicata nel 1626 dopo la morte dell'autore, anticipa idealmente la rivoluzione industriale.

Moro nella sua opera condanna senza appello l'egoismo aggressivo dei nuovi ceti abbienti, egli

osserva e registra un cambiamento strutturale nell'economia e nei rapporti di proprietà, le recinzioni dei campi aperti e la loro privatizzazione, e soprattutto denuncia quelli che oggi potremmo chiamare i costi sociali della privatizzazione degli *openfield*, l'impoverimento e lo sfruttamento dei contadini: *'dovunque vige la proprietà privata, dove il danaro è la misura di tutte le cose, sia ben difficile che mai si riesca a porre in atto un regime politico fondato sulla giustizia o sulla prosperità a meno che tu non ritenga che la giustizia si attui là dove le cose migliori vanno ai soggetti peggiori'*.

Ma questo fenomeno appena descritto è proprio la nascita dell'individualismo e dell'egoismo borghese. Alla metà del secolo questa tendenza viene potenziata da Enrico VIII che, con la riforma anglicana, abolisce il clero secolare e ne incamera tutti i beni la cui vendita consolida il potere della *gentry*.

Moro, che testimonierà con la vita il rifiuto di accettare gli esiti politici della riforma anglicana, è profetico, capisce che questo passaggio segna un'epoca, che la razionalizzazione dell'economia agricola cambierà i rapporti sociali: concetti come la giustizia sociale e l'eguaglianza tra gli uomini tramontano.

Mentre l'Europa dagli anni '20 in poi entra in una fase di conflitti politici, prima causati dal tentativo egemonico di Carlo V, poi dalle guerre di religione, l'Inghilterra sviluppa e consolida dei peculiari aspetti di spregiudicatezza economica mostrando definitivamente il suo destino di potenza commerciale. Elisabetta è ben consapevole di ciò, e rifiuta il matrimonio con Filippo II, la Spagna è un competitore da logorare, come dimostra il fenomeno della *guerra di corsa*. Pochi anni dopo, con la salita al trono di Giacomo I l'Inghilterra diventa anche un laboratorio politico: il nuovo sovrano, figlio di Maria Stuart, sacrificata da Elisabetta per la ragion di stato, sale al trono nel 1603, conferma l'anglicanesimo come religione di stato e inizia a instaurare l'assolutismo politico, che comporta la cancellazione del ruolo del parlamento. Durante la rivoluzione inglese il filosofo T. Hobbes con il Leviatano prenderà posizione a favore dell'assolutismo, che un altro filosofo Locke avverserà e nel 1688 accompagnerà in Inghilterra i nuovi sovrani, designati dal parlamento

Ma torniamo ad Utopia e alla sua cifra di opera profetica.

Nell'isola di Utopia *'si praticano religioni diverse...taluni venerano come divinità il sole, altri la luna, altri i pianeti, e ve ne sono di quelli che onorano come dio..un qualche uomo che abbia brillato per virtù o rinomanza. Ma una parte di loro..ritiene che esista un unico Iddio inconoscibile,eterno,immenso..diffuso nell'intero nostro universo con la sua potenza immateriale'*.

Moro fa dire queste parole a Raffaele, che spiega come vivono gli abitanti dell'isola. Solamente un anno dopo Lutero, con la pubblicazione delle tesi, avrebbe dato origine alla fine dell'unità della religione cristiana.

Negli anni immediatamente successivi, le religioni, tutte, contribuiscono alla radicalizzazione dei conflitti politici, e l'idea di tolleranza religiosa sparisce dall'orizzonte dell'esperienza quotidiana. Moro aveva dedicato l'opera ad Erasmo da Rotterdam e la pensava come un elogio della *saggezza*, un pendant rispetto all'opera di Erasmo (*Elogio della follia*, 1511) Ma il successivo evolversi degli eventi avrebbe dimostrato l'egemonia della *follia*, e l'opera di Moro avrebbe rappresentato un antidoto alla durezza dei tempi; per l'autore, la fedeltà al suo pensiero.

L'opera di Bacone può essere considerata come un'utopia tecnologica; diversamente da Moro, l'autore non descrive l'organizzazione sociale dell'isola, ma il suo *cuore scientifico*, la casa di Salomone, in cui un team di scienziati attua la ricerca scientifica finalizzata al benessere sociale.

*'Abbiamo costruito poi grandi frutteti e giardini dalle diverse colture, nei quali non guardiamo tanto alla bellezza quanto alla varietà del terreno e alla sua idoneità alla coltivazione di piante ed erbe diverse: in alcuni di essi, molto spaziosi, crescono, oltre ai vigneti, alberi e arbusti fruttiferi con i quali prepariamo diversi tipi di bevande. Qui pratichiamo una serie di esperimenti di innesti e inoculazioni, sia su piante selvatiche sia su piante da frutta, e otteniamo importanti risultati...*



*Conosciamo anche dei sistemi per far nascere, mediante combinazioni di terreni, varie piante senza semi, per produrre nuove specie di piante diverse dalle comuni e infine per trasformare una pianta in un'altra.'*

Quando Bacone sostiene che alla natura si comanda obbedendole, manifesta un atteggiamento aggressivo nei confronti della natura: carpire i suoi segreti per trasformarla con ibridazioni, innesti, e manipolazioni; oggi lo chiameremmo intervenire sul dna.

Bacone non si limita al racconto utopico, inoltra vari appelli a Giacomo I affinché istituisca un' accademia scientifica che dia concretezza al suo progetto, un luogo nel quale la ricerca scientifica possa procedere non grazie ad individui eccezionali, ma in base ad un metodo comune e alla divisione dei compiti.

*'Noi chiamiamo queste caverne regioni inferiori e le usiamo per tutte le esperienze di coagulazione, d'indurimento, di refrigerazione e di conservazione dei corpi'.*

L'opera di Bacone è rimasta incompiuta ed è stata pubblicata l'anno dopo la sua morte; l'autore, tentando un esperimento di refrigerazione, si era ammalato di polmonite.

*Io potrei viver confinato in un guscio di noce, e tuttavia ritenermi signore d'uno spazio sconfinato* (Amleto)

Quando Shakespeare nel 1588 si trasferisce a Londra, **Giordano Bruno** (Filippo Bruno, Nola, 1548-Roma 1600), arrivato a Londra nel 1583, è già partito per far ritorno a Parigi insieme all'ambasciatore francese Michel de Castelnau de la Mauvissière; lascia dietro di sé il risentimento dei professori di Oxford, che ha stupito con l'arte lulliana della mnemotecnica e irritato con la difesa dell'eliocentrismo, e porta con sé il ricordo di un grande amico, il poeta Philip Sidney (1554-1586), un protagonista prestigioso della cultura elisabettiana al quale ha dedicato *De gli eroici furori* (1585) e *Spaccio della bestia trionfante* (1584).

Ma Londra ormai è fecondata dal suo potente pensiero.

*Quindi l'ali sicure all'aria porgo / nè temo intoppo di cristallo o vetro: / ma fendo i cieli e a l'infinito m'ergo. / E mentre dal mio globo a l'altri sorgo, / e per l'etereo campo oltre penétro / quel ch'altri lungi vede, lascio a tergo.*

Così scrive Bruno in uno dei sonetti premessi al dialogo *De l'infinito universo e mondi* (1584) scritto e pubblicato a Londra insieme agli altri grandi scritti londinesi: lo *Spaccio* (1584), la *La cena delle ceneri* (1584), il *De la causa principio e Uno* (1584) e *De gli eroici furori* (1585).

Dunque è a Londra che Bruno scrive le sue opere più importanti, nelle quali il *De revolutionibus* (1507-1512) di Niccolò Copernico si lega al *De rerum natura* di Lucrezio, laddove il naturalismo di Bernardino Telesio e l'approfondimento della fisica e metafisica aristotelica conducono all'immanentismo di sapore neoplatonico e dove l'eros conoscitivo del *Fedro* potenzia l'individuale e solitaria ricerca della verità: gli accenti polemici dello *Spaccio* nei confronti del cristianesimo portano Bruno ad un abbozzo di filosofia della storia *circolare* di suggestivo sapore vichiano.

E il filosofo, nell'opera latina *De Immenso* (1591) scritta a Francoforte, rievoca in prosa, con parole emozionanti, quei versi che qualche anno prima, a Londra, aveva inserito in *De l'infinito universo e mondi*:

*Così io sorgo impavido a solcare con le ali l'immensità dello spazio, senza che il pregiudizio mi faccia arrestare contro le sfere celesti, la cui esistenza fu erroneamente dedotta da un falso principio [...] Mentre mi sollevo da questo mondo verso altri lucenti e percorro da ogni parte l'etereo spazio, lascio dietro le spalle, lontano, lo stupore degli attoniti.*

Bacone intanto è tornato in patria nel 1579. Dopo un viaggio in Francia al seguito dell'ambasciatore inglese, nel 1597 pubblica un volume di saggi, gli *Essays*, che già nel titolo rimanda al pensiero di Montaigne e allo scetticismo.

Seguendo la tradizione del nominalismo inglese sviluppato da Guglielmo di Ockham nel Trecento, Bacon, nel *Novum organum* del 1620, compie una analisi dei meccanismi conoscitivi che ha lo scopo esplicito di smascherare quei pre-concetti della mente, gli *Idola*, che impediscono la costruzione della conoscenza scientifica, poiché gli uomini distorcono la realtà sovrapponendole i loro desideri e le loro aspettative (e Hume avrebbe poi concluso questo percorso negando addirittura l'oggettività della fisica di Newton).

Scriva Bacon, quattro anni dopo la morte di Shakespeare:

*Ciascuno di noi, oltre le aberrazioni comuni al genere umano, ha una spelonca o grotta particolare in cui la luce della natura si disperde e si corrompe ( ) In ogni modo lo spirito umano, considerato secondo che si dispone nei singoli individui, è assai vario e mutevole, e quasi fortuito. Perciò è ottima la sentenza di Eraclito: Gli uomini vanno a cercare le scienze nei loro piccoli mondi, non nel mondo più grande, identico per tutti'.*

**Andreina Palesati**



*Seneca, Tieste, Introduzione, traduzione e note di cura di Francesca Nenci, 2002-2011, BUR*

Dal 1559 al 1581 tutte le opere di **Lucio Anneo Seneca** (Cordova, 4 ac –Roma 65 dc) erano già state tradotte in inglese, segno di un profondo interesse per il filosofo e drammaturgo romano che nei primi anni del Seicento coinvolge tutta l'Europa degli intellettuali, come attestano anche le arti figurative.

Nel 1927 **Thomas Stearns Eliot** affermò nel suo saggio critico *Seneca nelle traduzioni elisabettiane* (cfr Opere, a cura di R. Sanesi, Bompiani), che “Nessun autore ha esercitato più vasta e profonda influenza sul pensiero e la forma della tragedia elisabettiana di quanto abbia fatto Seneca”.

### ***Furor e bona mens nelle tragedie di Seneca e Shakespeare***

Seneca è stato il modello degli autori drammatici del '500 e del '600. Sotto il suo segno è avvenuta la nascita del teatro moderno. È stato filosofo, uomo politico, ma anche uomo di teatro, poeta e profondo conoscitore delle passioni umane. Le sue opere teatrali affrontano le principali tematiche letterarie e socio-culturali con archetipi sociologici perenni. Tra il teatro seneciano e quello di età elisabettiana si è verificata una straordinaria sintonia di gusti perché l'epoca del poeta latino e quella del bardo di Stratford sono accomunate da un senso profondo e tragico dell'esistenza umana. In Seneca il mondo olimpico, privo ormai di compiti di natura religiosa, fornisce i simboli per le passioni che si scatenano in un modo fuori dal comune. È un'epoca, quella di Seneca, in cui macchinazioni ed intrighi erano quotidiani, in cui l'incesto, il matricidio, l'uxoricidio, il fratricidio erano all'ordine del giorno. Seneca intende esaminare il rapporto tra le passioni dell'uomo e il potere. Questo tema può essere trattato solo nella tragedia perché essa è il genere letterario che esprime il conflitto esistenziale all'interno dell'individuo. L'esperienza della vita di corte ha spalancato a Seneca le porte di un vero e proprio inferno sulla terra. Attraverso le vicende della dinastia degli Atridi, così simili ai giulio-claudi, Seneca ci parla di politica e di lotta per il potere; le storie di Atreo e Tieste si prestano del resto ad una interpretazione sul piano ideologico.

Profonde analogie di temi e di sentire avvicinano dunque i nostri due autori, eppure esse hanno avuto minor successo di critica rispetto ad elementi quali il gusto per l'orrido, la tendenza al patetico, l'amore per la sentenza e l'attenzione per lo spettacolo della parola. L'accostamento tra le tragedie del filosofo di Cordoba e quelle del poeta elisabettiano è stato fatto prevalentemente a livello formale senza riflettere che la forma dell'espressione rimanda sempre alla forma del contenuto: è Forma, appunto.

Nell'Agamennone, Clitemnestra complotta con Egisto per eliminare Agamennone e consegnare il regno ad Egisto stesso. Nell'Amleto Gertrude, dopo che il cognato ha eliminato il vecchio re Amleto, passa a nuove nozze con lui, consegnandogli il regno che avrebbe invece dovuto trasmettere al figlio. Le due figure femminili di Clitemnestra e Gertrude sono, insieme all'omicidio politico, l'elemento chiave per la conquista del potere. Oreste ed Amleto si trovano privati dei loro diritti di successione e Oreste scappa come scappa il figlio di re Duncan in Macbeth.

Se Gertrude sembra però un personaggio tutto sommato poco efficace e totalmente succube del nuovo marito, Clitemnestra conosce, all'inizio della tragedia, quel dubbio che corroderà l'animo di Amleto. Non dimentichiamo del resto che Clitemnestra agisce sia spinta da motivi personali, per gelosia e per vendetta, sia spinta da Egisto per conquistare il *regnum*. Insieme Egisto e Clitemnestra anticipano per alcuni aspetti la coppia Macbeth e Lady Macbeth.

Lo spettro del vecchio re Amleto appare all'inizio della tragedia e mette in moto la vicenda come Tantalo e la furia infernale fanno nel Tieste. Lo spettro rivela però l'autore di un delitto già compiuto; Tantalo invece anticipa un delitto ancora da compiere. Il monologo di Amleto dopo il colloquio con Rosencratz e Guildenstern possiede una valenza metaletteraria analoga al monologo di Atreo che cerca una modalità di vendetta. Amleto come Atreo, come Medea, come Fedra, come Otello, cerca un'azione in grado di compensare il passato, ma nessuna azione può essere risarcitoria. Commesso un crimine nessun gesto può risarcire la perdita. La punizione dei colpevoli non è mai proporzionata alla colpa commessa: "quel che è fatto non può essere disfatto" dirà Macbeth.

Otello vive una situazione simile a quella di Fedra, ma capovolta. Fedra è sposata a Teseo ma ama Ippolito, il suo figliastro. Dopo essersi dichiarata ad Ippolito ed essere stata respinta da lui, Fedra manovra Teseo come Iago manovra Otello. Teseo ed Otello sono sconvolti non tanto dalla gelosia, ma dal fatto che l'amato figlio, Ippolito, e l'amata moglie, Desdemona, siano colpevoli. La situazione di Otello dopo la morte di Desdemona e di Teseo dopo la morte di Ippolito sono notevolmente simili: entrambi hanno ucciso e si riconoscono colpevoli del delitto; entrambi hanno

ucciso chi ritenevano colpevole di tradimento eppure entrambi sono distrutti dal dolore della perdita subita e poi, quando l'inganno sarà svelato, dall'ingenuità con cui sono cascati nel tranello. D'altro canto Otello è animato da un desiderio di vendetta paragonabile alla furia di Medea ed Atreo. Come Medea nell'omonima tragedia e come Atreo nel Tieste, Iago procede per fasi all'ideazione del piano della sua vendetta (cfr. atto 1,3 e atto 2,1, atto 3,3). Non è da escludere che anche nel caso shakespeariano sia possibile una lettura in chiave metaletteraria, già ampiamente accettata dalla critica per le tragedie seneciane. I personaggi di Atreo e Medea non sanno, all'inizio del dramma, come sarà realizzata la loro vendetta: il progetto si delinea progressivamente attraverso momenti successivi di elaborazione fino ad arrivare al disegno completo. Le loro figure sarebbero l'alter ego del poeta che "inventa" la fabula teatrale per fasi successive.

Re Lear è una tragedia a doppio intreccio in cui vengono indagati la vanità e la falsità delle apparenze e la capacità e l'incapacità di vedere se stessi. Il protagonista dell'opera ci ricorda il personaggio di Edipo, che in Seneca non solo è protagonista di una tragedia che porta il suo nome ma compare come personaggio anche nelle Fenicie. Come Edipo, Lear non conosce se stesso e raggiunge la consapevolezza attraverso la sofferenza. In tutta la tragedia viene proclamata la consapevolezza che ognuno ha una parte nelle colpe degli altri e viene condotto un gioco paradossale di rapporti tra ragione e follia. Come nelle tragedie senecane Atreo, così Re Lear e Macbeth sono vittime di un accecamento che impedisce di riconoscere il reale, e la causa della loro cecità è da cercare nella brama o nell'esercizio del potere.

Quella di Macbeth è la tragedia shakespeariana che più risente della suggestione e dello spirito seneciano e in particolare rimanda alla tragedia più politica di Seneca: Tieste. La storia di Macbeth è la storia di un eroe positivo che va incontro al progressivo dominio del male. Macbeth viene presentato come una vera figura eroica, leale e coraggioso, nella cui anima la profezia delle streghe fa affiorare fatti sommersi. Egli tuttavia non è senza responsabilità poiché sceglie di ascoltare le parole delle streghe. Lady Macbeth si indurisce progressivamente e spinge il marito a conquistare una corona che ha un significato quasi mistico. Entrambi provano ribrezzo per il gesto che compiono. Lei alla fine crolla totalmente. In tutta l'opera avviene una continua confusione tra apparenza e realtà: le allucinazioni di Macbeth e il sonnambulismo della moglie sono lo strumento grazie al quale riemerge il riflusso delle loro coscienze schiacciate dal delitto. Macbeth è portato dalla logica della situazione a compiere nuovi delitti. La sua statura eroica è segnata dal non avere più nessuna speranza. È un uomo sensibile e capace portato dalla sua ambizione a compiere azioni in cui lui ravvisa il male e da cui si ritrae con orrore. Diventa sempre più sanguinario perché tale è la natura del delitto. La presenza delle tre streghe apre la scena reale ad una dimensione "altra" che però non ha nulla di sacro né di religioso. Viene usato, come nel Tieste di Seneca, il registro linguistico dell'amfibologia: le tre streghe parlano, ma Macbeth non le capisce, fraintende le loro profezie. Come Atreo nella tragedia seneciana "Tieste" e come Lear nella tragedia di Shakespeare che porta il suo nome, così Macbeth è vittima di un accecamento che gli impedisce di riconoscere il reale

L'esercizio del potere regale è per Seneca sempre una forma di tirannia; il tiranno (Atreo in questo caso, Lear e Macbeth in Shakespeare) vive nella dimensione assoluta dell'apparenza e della falsità. Seneca formula una valutazione fortemente pessimistica del potere.

Micene (e quindi la Roma neroniana?) e l'Ade sono connessi inestricabilmente, la distanza tra il regno dei morti e quello dei viventi è annullata, mentre l'ampliamento dello spazio scenico ad una seconda dimensione si qualifica come tratto distintivo della vicenda rappresentata (cfr le apparizioni delle streghe in Macbeth). Tuttavia Seneca non nega la responsabilità individuale perché essa consiste nell'autonoma decisione dell'eroe di accogliere il *furor*. Il destino della stirpe maledetta degli Atridi e la decisione soggettiva di Atreo convergono verso la creazione del delitto il quale, per essere concepito e realizzato, postula l'intervento attivo di una forza straordinaria (*furor*) che è fuori dell'uomo ma che questi può fare entrare dentro di sé. Questa è la funzione che svolge la profezia



delle tre streghe in Macbeth o la scena tra Tantalò e la furia infernale nel prologo del Tieste. Nella scena del dialogo tra Atreo e il suo cortigiano, i principi del buon governo sono difesi da personaggio di rango inferiore quindi non hanno nessuna possibilità di affermarsi. Atreo è il tiranno, l'unico che può veramente agire, gli altri sono sudditi, devono solo obbedire. Tutto il passo è stato letto in chiave metaletteraria e costituisce una riflessione del poeta sulla propria prassi letteraria. La meditazione di Atreo, che non ha ancora chiare le modalità della sua vendetta, è analoga alla riflessione creativa del poeta che inventa la sua opera.

La reggia di Atreo, come il palazzo di Macbeth, sono luoghi isolati nello spazio, vere e proprie anticamere dell'inferno (non a caso il palazzo di Macbeth ci viene aperto da un portiere) perché gli inferi sono il cuore del *regnum*. Mentre Seneca scrive, il potere è concentrato nelle mani delle grandi famiglie reali. Su di esse pesano le maledizioni ancestrali che si trasmettono di padre in figlio. Il potere monarchico si definisce nelle tragedie di Seneca e soprattutto nel Tieste come instaurazione di un ordine nuovo, infero, in cui l'uomo scaccia dio dagli altari. Per Seneca il massimo crimine del resto è la pretesa di sostituirsi agli dei. Ciò genera la violazione di ogni norma etica e determina la negatività del potere. È un messaggio disperato che individua nel rifiuto della dimensione sociale e nel rifugio nell'interiorità l'unica via di salvezza possibile

**Laura Sole**



*Margherita Brajucha, I canti nel teatro di Shakespeare, 1967, Niccolò Giannotta Editore, Catania*

Se vogliamo trovare un corrispettivo musicale della scrittura shakespeariana non dobbiamo cercarlo nella musica di scena, documentata da questo interessante libro di Margherita Brajucha, e neanche nella musica di corte, ma nell'opera del più interessante musicista d'epoca elisabettiana: John Dowland.

### ***Semper Dowland semper dolens***

Semper dolens. Questo irrequieto nato sotto Saturno, **John Dowland** (Londra o Dublino, 1563-1626), è stato forse più vicino all'avventuriero Marlowe che al saggio e ponderato Shakespeare, e niente dimostra che i due si siano conosciuti o che siano stati amici, anche se il musicista era liutista alla corte di Giacomo I proprio nel 1606, nel momento di massima fortuna della compagnia teatrale di Shakespeare che si fregiava del titolo *Gli uomini del Re*.

Lontano dalla corte elisabettiana che lo aveva respinto, Dowland gira a lungo per l'Europa, poi si fa mandare via anche dalla corte danese per le sue 'stravaganze' e torna a Londra, dopo la morte della regina, con l'unica ambizione di essere musicista di corte.

Massimo Mila, nella *Breve storia della musica* del 1946, deprecava i costumi di questo 'poco raccomandabile ( ) Villon della musica' nel quale scorgeva 'un pizzico di perversione' dovuto agli 'angoli bui e sordidi di quella dolente anima irlandese che avrebbe trovato il suo interprete in James Joyce', ed è interessante riflettere su questa moralistica condanna, perché ci dà la conferma del serpeggiare inquietante nella cultura londinese della *melancolia* che angustia così sottilmente Amleto e che tormenta tanto crudelmente Macbeth, quella *malattia mortale* sempre più innestata profondamente nel futuro della modernità che Robert Burton esplora nel 1621 con *L'anatomia della malinconia*. Un disagio incurabile dell'Io disorientato che arriva appunto fino a Joyce, il più shakespeariano degli scrittori novecenteschi.

Dowland, a quanto pare, non ha mai scritto niente per il teatro di Shakespeare, eppure la sua musica è la forma creativa più vicina a quella stuporosa, acuta percezione del disagio melanconico che domina le opere più autentiche del poeta inglese: c'è una radicale simpatia strutturale che lega la musica di questo autore, che la melanconia l'ha probabilmente sofferta e forse coltivata, ad uno scrittore che quella forma dell'inquietudine interiore l'ha saputa invece indagare, tenendola a distanza, per registrarla nel vasto telaio del suo lavoro poetico.

Perché nella delicata, stremata musica di Dowland, si avverte, con una intensità inedita, il dolore, lo sgomento, la perturbante e disorientante dolcezza, di una precarietà della presenza che altrove, nella musica di quegli stessi anni, è possibile trovare solamente, seppure in forme assai diverse, in Gesualdo da Venosa, un uomo angustiato che è stato costretto, anche lui, a trasmutare la sofferenza individuale, e la colpa, in una materia poetica di sconvolgente potenza.

Nelle opere composte dal 1595 al 1612, per voce, liuto, viole, c'è un fluire dell'immaginazione che lo differenzia dagli altri musicisti elisabettiani, c'è una *musica reservata* che si ritrova, con una tale intima introspezione, a metà secolo, nelle opere struggenti e polemicamente antibarocche dei francesi Sainte-Colombe e Marais che scrivono per l'anacronistica viola da gamba.

E anche per la musica di questo autore affascinante si pone il problema gravoso della traduzione, che ha un peso tanto rilevante per la comprensione dell'opera di Shakespeare: noi oggi ascoltiamo le fasciose canzoni di Dowland, *Flow My Tears*, *Can she excuse my wrongs*, *In darkness let me dwell*, nella traduzione in forme che sono condizionate dal belcanto ottocentesco femminile, come quelle di ipnotica delicatezza del soprano Emma Kirby, oppure nella traduzione seduttiva ma ancora più lontana dall'originale offerta nel 2007 dal cantante Sting in forme di intrigante sensualità ('*Dowland, un maestro tra Shakespeare e Sting*', scrisse per l'occasione Claudio Strinati nella sua bella rubrica su Il Venerdì di Repubblica), ma è legittimo credere che la traduzione più rispettosa dell'autenticità e della verità della musica di Dowland sia quella di interpreti sensibili e intelligenti come Andreas Scholl, che ricrea magnificamente, con la sua perturbante voce di controttenore, l'ambiguità sfuggente di quegli irripetibili anni shakespeariani.

**Giorgio Guarnieri**

#### Note per *Un nudo cuore pensante*

La lettura di poesia inserita negli eventi di *Shakespeare in progress* è stata pensata come naturale integrazione di quella contestualizzazione dell'opera shakespeariana che soprattutto la mostra di libri e i testi del catalogo hanno voluto proporre.

Sappiamo infatti come non sia possibile comprendere appieno la complessità del teatro di Shakespeare ignorando la ricchezza irripetibile della stratificata cultura londinese nella quale il poeta era profondamente coinvolto, e le poesie presentate in questa occasione, datate dal 1585 al 1612, segnano anche cronologicamente i limiti estremi della vita di Shakespeare, mostrando quegli aspetti di angustiante disagio dell'Io che ha tanta importanza nella sua opera e che noi oggi

avvertiamo come urgenti e più che mai attuali.

Gli autori di brani scelti sono due grandi figure di quel tempo: un filosofo, Giordano Bruno, che qui è poeta, e un poeta, John Donne, che si mostra invece nelle vesti di melanconico pensatore (1).

**Giordano Bruno** (Filippo Bruno, Nola, 1548- Roma 1600), presente a Londra dal 1583 al 1585, arriva tre anni prima che Shakespeare inizi la sua carriera londinese, ed è qui, a Londra, che scrive in italiano cinque delle sue opere filosofiche più importanti tra le quali figura il dialogo *De gli eroici furori* (1585) che il filosofo ha arricchito con numerose poesie.

I sonetti più intensi, *Io che porto d'amor l'alto vessillo*, *Un tempo sparge, ed un tempo raccoglie*, *languida serpe*, *Occhi non occhi, fonti non più fonti*, evocano la più struggente precarietà della presenza nel mondo e derivano da un modello eccezionale, una lauda (XCII) materiata di inconsolabile amarezza scritta da Jacopone da Todi prima del 1306, un modello al quale hanno guardato, prima di Bruno, Petrarca (nel 1336), Leon Battista Alberti, nel Quattrocento, e Michelangelo.

La malinconia e la possibile scissione della coscienza che si avvertono così duramente nei testi poetici di Bruno sono il retaggio di una lunga riflessione in versi che viene da lontano.

*Un nudo cuore pensante*: è così che descrive sé stesso il poeta **John Donne** (Londra 1572-1631).

Donne è spesso lontano da Londra, è difficile che abbia potuto incrociare Shakespeare, ma i due autori condividono a distanza la stessa energia che evoca con forza immagini di straniante e dolente disagio interiore.

Nel 1612, quando Shakespeare è tornato da un anno al suo paese natale, per morirvi nel 1616, Donne scrive il testo più affascinante e sorprendente della sua produzione poetica, *Anatomia del mondo*.

L'argomento è paradossale, perché il mondo sembra disgregarsi sotto i nostri occhi a causa della morte della figlia quindicenne di Sir Robert Drudy, ma il poeta in realtà sta elaborando il lutto non di una singola persona, ma dell'intero sistema di valori che sono stati messi sotto scacco dalla *nuova filosofia*, dall'incertezza radicale che ormai nutre il pensiero filosofico con la riscoperta di Lucrezio, con Copernico, con Montaigne, con Bruno.

**GG**

1

*Bib. Giulio Ferroni, Poesia italiana del Cinquecento, 1978, Garzanti; John Donne, Liriche sacre e profane, Anatomia del mondo, Duello della morte, a cura di Giorgio Melchiori, 1983-1999, Mondadori.*