Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documenti di lavoro

e pre-pubblicazioni

Elena Bonelli, Norman Holland, Dianne Hunter

Letture shakespeariane

Università
di Urbino
Italia

296-297-298
settembre-ottobre-novembre 2000

serie **D**

Letture shakespeariane*

pre-pubblicazione

CORPI ABIETTI E RESTI DISSEMINATI IN *TITO ANDRONICO*

> *"...c'è un'opera nel volume di Mr. Shakespeare dal titolo* Tito Andronico *(...) è la tragedia più incoerente e indigesta tra tutti i suoi componimenti; sembra più un ammasso di spazzatura che una costruzione" (Vickers, 1981:239, vol.I).*

In un caustico commento a *Tito Andronico*, il drammaturgo del XVII secolo Edward Ravenscroft dà voce al senso di disagio espresso dalla maggior parte dei critici che – se si esclude l'incredibile successo ricevuto dalla tragedia nel periodo elisabettiano – hanno contribuito a far cadere quest'opera giovanile di Shakespeare nell'oblio. I commentatori del XVIII secolo non solo la considerarono come la peggiore creazione del Bardo, ma in alcuni casi dubitarono persino che potesse entrare a far parte della lista delle sue opere,[1] mentre i secoli seguenti praticamente la ignorarono. In particolare, le immagini che più spesso vengono adottate dai critici per descrivere le sensazioni provocate da questa tragedia si riferiscono al corpo, e il commento di Ravenscroft evoca perfettamente il senso di repulsione che non solo caratterizza la reazione comune a *Tito*, ma che non a caso è anche uno degli elementi ricorrenti della tragedia.

*I tre testi qui riuniti, sotto questo titolo sono stati letti nel quadro della "16th International Conference in Literature and Psychology" diretta da N. Holland e A. Gordon presso il Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica (Urbino, 8-12 luglio 1999)
Traduzioni dall'inglese di Elena Bonelli

Il teatro, luogo privilegiato di espressione del corpo dell'attore, offriva nel periodo elisabettiano la possibilità ai drammaturghi di giocare con infinite rifrazioni tra corpo e linguaggio: ad esempio, la struttura gerarchica del regno - il cosiddetto "corpo politico" - era spesso paragonata a quella del corpo umano;[2] inoltre, pensatori e filosofi quali Bacon e Montaigne rivalutarono l'importanza del linguaggio del corpo, mentre contemporaneamente sul palcoscenico l'intensità di un personaggio si misurava da certe caratteristiche fisiche quali l'obesità di Falstaff, le cicatrici di Coriolano, il colore di Othello.

In *Tito Andronico*, le parole invadono lo spazio del corpo, si fanno carne, tanto che le figure retoriche vengono prese alla lettera, le metafore diventano "reali", e i concetti astratti appaiono personificati sul palcoscenico. La tragedia si apre con un sacrificio umano e si chiude con un pasto cannibalico, durante il quale la regina dei Goti mangia una torta farcita i cui ingredienti sono la carne e il sangue dei suoi figli; teste, mani e lingue mozzate attraversano la scena per lasciare il posto a corpi mutilati, trascinando lo spettatore in un macabro labirinto che non conduce ad una catarsi, bensì ad immagini di cadaveri in putrefazione - perturbante punto di passaggio tra la vita e la morte.

Abiezione e *disgusto* coinvolgono i corpi dei personaggi, il corpo di Roma e il corpo del testo. L'ingestione dei propri figli da parte di Tamora riecheggia l'incorporazione dei Goti da parte di Roma, e lasciano sul corpo del testo dei residui "indigesti" che il nuovo potere non riesce ad assimilare.[3] In particolare, il concetto di "incorporazione" viene associato allo spettro di una madre divoratrice, rappresentato da Tamora : il suo corpo contiene, nutre, inghiotte altri corpi, e il suo destino sarà di essere a sua volta mangiata da animali, priva di sepoltura, diventando quindi parte dei residui della tragedia.

Di-voragini

La tragedia si apre con il funerale dei figli di Tito : la bara viene posta nella tomba di famiglia che il generale definisce "sacello sacro delle mie gioie/ dolce sepolcro di nobiltà e calore" (I.i.95-96).[4] Gli spazi vuoti rivestono un ruolo importante in questa tragedia : la maggior parte degli eventi nelle scene iniziali dipendono dalla presenza della tomba e della fossa nelle quali alcuni figli di Tito sono sepolti, ed altri intrappolati. In particolare, la scena in cui Marzio e Quinto vengono trovati in fondo alla cavità è assai importante per lo sviluppo della trama : i personaggi adottano metafore spaventose per mezzo delle quali si immagina la fossa come entità divoratrice : "orrida fossa", "buca dannata e

lorda di sangue", "pozzo odioso, oscuro, intriso di sangue", "luogo crudele e odioso quanto la bocca brumosa di Cocito", "grembo famelico" (II.ii.198; 210; 224; 235; 236; 239).[5]

Molti studiosi hanno interpretato *Tito Andronico* dal punto di vista psicanalitico o simbolico : il comportamento di Tamora è visto come "la conferma catastrofica della malvagità materna" (Willbern, 1978:166), mentre la sua bocca è immaginata come "*vagina dentata*" (Marshall, 1991:208);[6] secondo David Willbern le descrizioni terrificanti che attraversano la tragedia esprimono "fantasie estremamente sadiche di aggressione sessuale e matricidio", mentre il "pozzo intriso di sangue" (II.iii.224) assumerà un significato simbolico di vagina, utero, tomba, e bocca (1978:169).[7]

Questo tipo di approccio critico a *Tito Andronico* si basa su elementi ricorrenti nella tragedia, quali l'associazione del corpo materno - e in particolare l'utero - a tutti quegli spazi vuoti che sono portatori di morte e violenza. L'utero, ad esempio, e la sessualità femminile in generale, sono stati spesso associati ad immagini shakespeariane di decomposizione, castrazione e morte.[8] Anche in *Tito Andronico*, una lunga serie di metafore e similitudini suggeriscono un'immagine aggressiva del corpo materno : l'associazione simbolica dell'utero di Tamora con il "grembo famelico' (II.iii.239) che contiene il cadavere di Bassiano è solo uno degli esempi.

Tuttavia, ciò che distingue *Tito Andronico* dalle altre tragedie è che quella della madre divoratrice non è solo un'immagine *metaforica* associata ad un personaggio : quando Tamora mangia i suoi figli, la metafora diviene una perturbante *realtà*. Ciò che i personaggi vedono in Tamora di più minaccioso è rappresentato dal suo corpo materno che, come la terra, ha il potere di generare e allo stesso tempo distruggere. La Regina dei Goti impersona l'aspetto negativo della maternità poiché capovolge quei luoghi comuni che generalmente connotano questo stato : il suo ventre è descritto da Aronne come una prigione, dalla quale il loro figlio è infine liberato per venire alla luce (IV.ii.127);[9] inoltre, quando Lavinia dice ai fratelli Goti di aver succhiato la cattiveria dal seno della madre, l'immagine evocata è assai eloquente :

> Che? I cuccioli di tigre fanno scuola alla madre?
> Non insegnarle l'ira: l'hai imparata da lei;
> Il latte che succhiasti da lei s'è fatto marmo;
> attaccato al suo seno poppavi ferocia.
>
> (II.ii.142-145)[10]

La figura del latte che diviene marmo ricorda quella evocata da Lady Macbeth, che chiede agli spiriti di mutare il suo latte in fiele:[11] sia Lady Macbeth che Tamora sono donne terribili e sinistre, che riescono a distruggere persino coloro che hanno creato. Ma mentre la maternità di Lady Macbeth è solo presunta, le caratteristiche materne di Tamora sono spesso evocate e addirittura visibili, dal momento che dà alla luce un figlio nel corso della tragedia.

L'immagine della madre nutrice che allo stesso tempo divora i figli può essere ricondotta all'idea di "abiezione" descritta da Julia Kristeva. Ne *I poteri dell'orrore*, la studiosa francese esplora molteplici aspetti dell'abiezione, non solo da un punto di vista psicanalitico, ma con lo scopo di identificare una relazione tra la repulsione e alcuni testi letterari ; in particolare, ciò che caratterizza l'abietto è per Kristeva fortemente legato all'esperienza dei "margini" :

> Non è l'assenza di pulizia o di salute a rendere abietto ma quel che turba un'identità, un sistema, un ordine. Quel che non rispetta i limiti, i posti, le regole. L'intermedio, l'ambiguo, il misto. (1981:6)

Tamora riesce a disturbare l'ordine di Roma e la sua stessa identità : all'inizio della tragedia, l'opposizione tra Romani e Goti è ben delineata, e viene immediatamente descritta da Marco quando ricorda a Tito il suo essere Romano, e non "barbaro" (I.i.383). Roma viene immaginata come un "corpo glorioso" (I.i.190) che ha bisogno di un nuovo capo, ma la decisione inaspettata da parte di Saturnino di sposare Tamora crea una "contaminazione" del corpo di Roma ; la prima frase pronunciata dalla nuova imperatrice - "Tito, io sono incorporata a Roma" (I.i.467) segna l'inizio di una *mise en abyme* di incorporazioni/repulsioni di cui Tamora sarà la protagonista.

Tamora viene dunque incorporata dentro Roma e, allo stesso tempo, porterà dentro di sé il figlio dell'Imperatore. La sua gravidanza non solo crea confusione nella distinzione tra Romani e Goti, ma introduce un ulteriore elemento di contaminazione, poiché il bimbo è in realtà figlio di Aronne il moro. Tamora trasgredisce il confine che all'inizio separava i Romani dai barbari - il suo corpo è un territorio in cui questo limite scompare per divenire "un mondo che ha cancellato i suoi limiti" (Kristeva, 1981: 6).

Come l'abiezione, anche la gravidanza abita nel misterioso regno del limite e dell'ambiguo, in un tempo e in uno spazio estremi, in grado di confondere e allo stesso tempo creare due identità distinte. Per questo il netto rifiuto

del bimbo da parte di Tamora diviene un atto estremamente significativo, non solo perché pone dubbi sul destino del figlio, ma soprattutto perché mostra l'ambiguità di Tamora, un'ambiguità che Kristeva definisce l'emblema stesso dell'enigmaticità femminile, e una fonte di seduzione per eroi letterari quali, ad esempio, Edipo :

> Giocasta, un Giano, ambiguità e capovolgimento in un solo essere, in un solo ruolo, in una sola funzione. Un Giano come forse ogni donna, se ogni donna è contemporaneamente un essere di desiderio, cioè parlante, e un essere di riproduzione, cioè che si separa dal figlio. (1981:96)

Tamora sembra giocare con i due ruoli di madre e seduttrice, tanto da arrivare persino a confonderli. Nel primo atto, si presenta come una madre in lacrime per il sacrificio del figlio Alarbo, e più tardi nella stessa scena, quando Saturnino le chiede di diventare la nuova imperatrice di Roma, gli promette di essere "nutrice affettuosa, e madre della sua giovinezza"[12] (I.i.337). La regina dei Goti è anche molto seducente: viene definita una "dea", una "ninfa", e Aronne la paragona all'ambiziosa, crudele e lussuriosa regina Semiramide (I.i.521-522). Nell'atto seguente, è la stessa Tamora ad invitare Aronne a godere dei piaceri del sesso seguendo l'esempio di Didone e Enea "quando, sorpresi da felice uragano,/ trovarono rifugio in una grotta amica"[13] (II.iii.23-24). Ma Tamora è soprattutto una madre sessualmente seduttiva, e mostra tutta la sua ambiguità quando invita i figli a stuprare Lavinia, mettendo in dubbio il loro amore per lei :

> Vendicatevi voi, se amate vostra madre,
> o d'ora in poi cessate di chiamarvi miei figli.
> (...)
> Portatela via, dunque, e fatene quello che volete,
> anzi, quanto peggio la tratterete, più cari mi sarete.
> (II.iii.114-115;156-167)[14]

Con queste parole, Tamora suggerisce a Chirone e Demetrio una relazione tra il loro amore filiale e una sessualità violenta : il ricatto che essa adotta minaccia la mascolinità dei due fratelli, tanto che in risposta alla paura di Demetrio che Lavinia possa portare la sua castità fino alla tomba, Chirone

risponde, "Se ci riesce io mi faccio eunuco" (II.iii.128).[15] Ma i fratelli Goti hanno già assimilato la lezione materna che unisce sessualità e violenza, e lo dimostrano dal primo atto, quando considerano l'uso della spada un criterio adatto per giudicare la loro virilità : Demetrio deride la giovane età di Chirone e mette in dubbio la sua abilità nel destreggiarsi con lo spadino ; tuttavia Chirone è convinto che sia proprio quell'arma - che ha ricevuto in dono dalla madre – a provare la sua abilità con Lavinia. L'arma-fallo che Tamora dà al figlio è un suggerimento a commettere lo stupro (*rape*): il termine "*rapier*" - spadino - sembra infatti condensare i concetti di violenza sessuale e guerriera, e allo stesso tempo anticipa l'imminente violazione di Lavinia.

Anche il nome di Tamora partecipa al complesso gioco di incorporazioni della tragedia. La letteratura restituisce al nome proprio quella segnicità che l'uso comune impedirebbe, "lo rende verosimile, aprendo un racconto a partire dal nome" (Kristeva, 1979); è solo immergendolo nella rete testuale, tessendone le invisibili trame di significati e significanti, che il nome proprio può aprirsi, suggerisce Barthes, all'esplorazione, alla decifrazione, come un fiore (1982:122). Ed è ciò che avviene se giochiamo con il nome di Tamora. Mentre nella probabile fonte di *Tito Andronico* la Regina dei Goti è chiamata Attava, Shakespeare le cambia nome - forse rifacendosi a Tomyris, una regina sciita famosa per la sua crudeltà. Tuttavia, nell'analisi di un'opera in cui corpo e linguaggio si rifrangono, è forse lecito ignorare la spiegazione basata su fonti e significati, per giocare con il significante : Ta-mora contiene nel nome il piccolo moro, come se il destino della sua gravidanza fosse già scritto in quelle lettere che generalmente costituiscono l'arbitrarietà del nome proprio, ma che nel mondo della finzione creano una fitta rete di significati.

La produttività semantica del nome di Tamora si fa ancor più interessante se si considera che esso caratterizza un personaggio che, nel corso della tragedia, decide di ribattezzarsi : quando intende ingannare Tito, Tamora si traveste e adotta il nome di "Vendetta", e lo fa proprio dopo aver partorito - forse, una volta che il piccolo moro ha lasciato il corpo materno, niente sembra giustificare il nome-icona di Tamora. Nella scelta del suo nuovo nome, la regina dei Goti sembra confermare le parole di Barthes quando afferma che "ogni sovvertimento, ogni sottomissione romanzesca comincia dal Nome Proprio" (1973:90). Tamora è infatti il personaggio attraverso cui la vendetta si infiltra nel corpo politico di Roma : la donna dapprima incita i figli a vendicarsi su Lavinia, e poi, nel quinto atto, entra in scena travestita da "Revenge"(V.ii.1-8). Nel nome proprio generalmente il significante prevale sul significato ; tuttavia

in questo caso sembra perdere la sua natura arbitraria : il significato "vendetta" diviene significante, determinando non solo le caratteristiche del personaggio che porterà quel nome, ma segnandone anche il destino, poiché Tamora-Revenge verrà uccisa dal proprio nome : per vendetta.

Il banchetto osceno

Il banchetto finale, nel quale l'ignara Tamora mangia i suoi figli, segna il momento in cui l'immagine della madre divoratrice diviene spaventosamente "reale". Nei momenti che precedono la festa, Tito fa un'accurata descrizione del modo in cui intende cucinare i fratelli Goti :

> Udite, scellerati: triturerò le vostre ossa fino a ridurle in polvere,
> le impasterò insieme al vostro sangue,
> e poi con quella pasta io stenderò una sfoglia
> e farò due crostate con quelle vostre teste infami.
> (...)
> Ed ora porgete la gola. Lavinia, vieni
> A raccogliere il sangue: quando saranno morti
> Lascia che io triti in polvere minuta le loro ossa
> E le impasti con questo liquido abominevole;
> in tale pasta le loro teste abiette saranno cotte al forno
> (...)
>
> *Taglia loro la gola*
>
> (V.ii.186-189;196-200)[16]

Questa descrizione ha molto in comune con le scene di tortura comunemente esibite nelle piazze ai tempi di Shakespeare. Il pubblico del tempo non era nuovo a smembramenti o decapitazioni, e i drammaturghi mettevano in scena tragedie della vendetta piene di descrizioni macabre ed episodi cruenti.[17] La spettacolarizzazione dei rituali di tortura, in particolare, viene spesso descritta, sia nei documenti legali che nei racconti popolari, con un lessico culinario in cui compaiono termini quali "scalcare", "squartare" o "far sbollentare la testa in acqua calda".[18] Nel Rinascimento, infatti, esisteva un altro momento estremamente spettacolare : il cerimoniale del pranzo del re. Il trattato di Erasmo *De Civilitate Morum Puerilium* (1530) e il *Galateo* di Giovanni della Casa

(1609) descrivono l'importanza del *decorum* nei secoli XVI e XVII : la purezza del corpo diviene il simbolo di una purezza sociale e politica, e la creazione di regole sul comportamento a tavola, o l'adozione di forchette e tovaglioli implicano codici sociali assai rigorosi. Questo è il prodotto di importanti mutamenti socio-economici, e i nuovi aspetti delle buone maniere mostrano la nascita di ciò che Norbert Elias definisce il "processo di civilizzazione" (Elias, 1982-88).

Uno dei momenti più spettacolari della cerimonia del banchetto è l'entrata del trinciante, chiamato a tagliare la pietanza davanti al tavolo a cui sono seduti i nobili ed il re. L'abilità nel tagliare l'animale è considerata importante, ed è fieramente mostrata agli invitati. Invece, la preparazione delle pietanze in cucina è segreta : si suppone che avvenga, per usare un termine teatrale, *fuori scena*, ed è quindi opposta all'esibizione spettacolare del trinciante.

La "preparazione gastronomica" di Chirone e Demetrio è un'inversione della tipica cerimonia del banchetto : Tito decide di "far[e] da cuoco" (V.ii.204) e per questo indossa gli abiti adatti:[19] il metodo usato per cucinare è prima reso noto al pubblico, e poi agli invitati, trasgredendo così le regole dell'etichetta. Tito non solo descrive la ricetta, ma inizia la preparazione delle torte farcite in scena, quando raccoglie in una bacinella il sangue delle vittime dopo aver tagliato loro la gola ; egli mette così in scena qualcosa che è considerato così o-sceno da essere relegato nello spazio segreto della cucina.

In *Tito Andronico* Shakespeare fa numerosi riferimenti al mito ovidiano di Tereo, Progne e Filomela. Nelle *Metamorfosi*, Progne vendica lo stupro della sorella uccidendo il figlio di Tereo, che ella cuoce e serve al marito. La narrazione di Ovidio si sofferma sulle pratiche culinarie della donna :

> Quelle membra ancor vive, che ancora racchiudono un po' di soffio vitale, sono fatte a pezzi ; una parte va poi a ballottare in calderoni di rame, una parte stride allo spiedo. Tutta la stanza trasuda sangue. (Libro VI, ll.644-646)

La preparazione di Iti rievoca una delle varianti del mito di Dioniso : i Titani catturarono il giovane Dioniso, e lo smembrarono in sette parti ; poi bollirono i pezzi in un calderone e infine li arrostirono.[20] Tito non imita l'esempio di Progne in tutti i dettagli, forse perché la vendetta che escogita deve seguire una struttura che sia coerente con il resto della tragedia, e che implica

un'altro tipo di "cottura".

Prima di tutto, mentre Ovidio non specifica che tipo di piatto Progne intende servire al banchetto di Tereo, Tito sembra conoscere bene il suo menu : vuole fare una *pie*, una torta farcita, e gli ingredienti che sceglie sono costituiti dalle ossa, il sangue e le teste di Chirone e Demetrio. I corpi dei due fratelli costituiscono l'intero universo culinario di Tito : non solo essi forniscono la carne per il ripieno, ma le ossa vengono usate al posto della farina, mentre il sangue sostituisce l'acqua. In particolare, Tito opera un gioco di inversioni , poiché usa le sostanze più *interne* al corpo (sangue ed ossa) per preparare la crosta *esterna*, mentre le teste verranno usate per il ripieno.

Chirone e Demetrio sono allo stesso tempo contenuti e contenitori dei loro stessi corpi, e l'effetto speculare creato da questo gioco di scatole cinesi raggiunge l'apice nell'ultima scena, quando Tito serve la pietanza a Tamora,[21] esclamando :

> Eccoli, sono qua [Chirone e Demetrio], ben cotti in questa crostata
> Di cui la loro madre si è nutrita con gusto,
> mangiando la carne ch'ella aveva generato.
> È vero, è vero: lo testimonia la punta aguzza del mio coltello.
>
> *Pugnala l'imperatrice*
> (V.iii.59-62)[22]

Tamora re-incorpora i figli, e l'orrore del cannibalismo è ribadito da un'inversione patologica del parto, in cui la madre riprende il corpo del figlio dentro di sé ; Marjorie Garber associa le parole di Tito con l'immagine - evocata da Lavinia - che trasforma il latte di Tamora in marmo, e suggerisce che quando Chirone e Demetrio "sono orrendamente re-ingeriti dalla madre, essi completano la serie di inversioni che la stessa madre aveva instaurato attraverso il perfido nutrimento" (1981:152).

L'incorporazione dei fratelli Goti è forse non solo un'inversione metaforica del parto, ma rievoca anche il momento della nascita del bimbo di Tamora, che avviene fuori scena. Il parto, scrive Kristeva, è il momento in cui Céline situa il massimo dell'abiezione,[23] poiché il fantasma che implica è :

> Un *orrore da vedere* alle porte impossibili dell'invisibile che
> è il corpo della madre. La scena delle scene qui non è la

> cosiddetta scena primaria ma quella del parto, incesto a rovescio, identità scorticata. Il parto: culmine della carnefici-na e della vita, punto bruciante dell'esitazione (dentro/fuori, io/altro, vita/morte), orrore e bellezza, sessualità e brutale negazione del sessuale. (1981:176)

Il parto di Tamora è forse il momento supremo di ambivalenza e abiezione dell'intera tragedia, e non a caso avviene fuori dal palcoscenico. Il neonato è proprio sulla soglia tra l'interno e l'esterno del corpo materno, e questa "esitazione" termina quando viene finalmente espulso, repulso; il bimbo è egli stesso una creatura ambigua, in quanto derivante da razze diverse : egli è "l'intermedio, l'ambiguo, il misto [che] turba un'identità, un sistema, un ordine." (ibid.: 6)

Nelle *Metamorfosi*, Ovidio descrive il senso di disgusto provato da Tereo subito dopo il banchetto, quando "vorrebbe squarciarsi il petto per ributtarne fuori, se possibile, lo spaventoso cibo, i visceri ingoiati [...] del miserabile figlio" (Libro VI, vv.664-665). Il disgusto del cibo, secondo Kristeva, è forse la forma più arcaica di abiezione : il cibo diviene abietto solo se sta al margine fra due entità o territori distinti. Un confine tra natura e cultura, tra l'umano e il non-umano. Questo sembra essere proprio il caso di *Tito Andronico* : mentre nel banchetto di Tereo la vittima è ancora riconoscibile - Progne mostra al marito la testa di Iti - la preparazione di Tito elimina le differenze che costituiscono i corpi umani, e ne confonde l'interno e l'esterno ; il momento dell'abiezione è perciò marcato dalla rivelazione di Tito : la *pie* fatta di carne, ossa e sangue rappresenta un confine mutevole tra umano e non umano, così come la distinzione confusa tra le parti esterne ed interne dei corpi cucinati.

Dopo aver rivelato il segreto della sua ricetta, Tito pugnala Tamora : le apre il corpo, e grida che la punta del suo coltello è testimone (V.iii.62) dell'orrenda incorporazione ; Tito mette in scena una simulazione del parto che nessuno ha visto, e, con la freddezza dell'anatomista, mostra ciò che c'è dentro il corpo di Tamora.

Alla fine della tragedia, la vendetta di Tito ha finalmente completato il suo ciclo, e la morte di Chirone e Demetrio riecheggia l'incorporazione della prima scena, quando la bara contenente i corpi dei figli di Tito viene posta nella tomba di famiglia ; il gioco di metafore che avvicinava la morte al corpo di Tamora diviene letterale quando i fratelli Goti vengono posti in un'altra tomba, ovvero ingoiati dalla loro madre.

Resti gravidi

Quando il drammaturgo Edward Ravenscroft scrive che *Tito Andronico* "sembra più un ammasso di spazzatura che una costruzione" (Vickers, 1981 : 239, vol.1), pone in evidenza - anche se in modo caustico - i numerosi elementi di frammentazione che caratterizzano la tragedia. Corpi e testi sono sottoposti ad una serie di lacerazioni : mani, lingue e teste mozzate, assieme a frammenti di citazioni da testi classici rimangono come sospesi senza una collocazione, fino a che Marco, nei versi finali, tenta di insegnare al popolo di Roma "come ricomporre/ in un unico fascio il grano che si è sparso,/ queste membra disperse in un unico corpo" (V.iii.69-72).

L'idea di frammentazione implica anche un aspetto di difficile collocazione e controllo : il *residuo*. Rimangono, alla fine di *Tito Andronico*, domande che non troveranno risposta, come il destino del figlio di Aronne. E persino resti di corpi : il corpo di Roma non sa assimilare i cadaveri di Aronne e Tamora, la cui particolare sepoltura, alla fine della tragedia, sembra riflettere, in negativo, la cerimonia iniziale di sepoltura dei figli di Tito.

Le ultime parole di Lucio con cui la tragedia ha fine riguardano la punizione dei nemici di Roma :

> Ficcatelo [Aronne] fino al petto nella terra, ch'egli muoia di fame,
> che resti lì, frenetico, ad invocare il cibo.
> Chiunque osasse confortarlo e aiutarlo,
> per una tale colpa morirà. Questo è il nostro giudizio.
> Che qualcuno provveda a conficcarlo saldamente in terra.
> (...)
> Quanto a Tamora, la feroce tigre,
> nessun funebre rito, né persone in gramaglie,
> né una campana a morte per la sua sepoltura;
> gettatela piuttosto alle bestie e agli uccelli, che sia la loro preda.
> Bestiale è stata la sua vita, e priva di qualsiasi pietà;
> ora che è morta, siano dunque gli uccelli a mostrarle pietà.
>
> (V.iii.178-182; 194-199)[24]

I corpi di Tamora ed Aronne costituiscono gli elementi inassimilabili della tragedia ; mentre per gli Andronici la cerimonia funebre è parte integrante di una tradizione che permette di ricordare gli avi, Tamora ed Aronne non

vengono accettati nel "sacello sacro" (I.i.95), ma sono destinati ad essere mangiati e smembrati dalle bestie e dalla putrefazione, per non venir mai più rimembrati.

La descrizione del cadavere di Tamora conclude la tragedia, e con esso termina una lunga serie di incorporazioni : il personaggio che ha dominato l'alternanza di ingestioni e repulsioni viene infine espulsa dal corpo di Roma, per essere immediatamente reingerita dagli animali. Ma questa fine crudele è anche un inversione del mito di Progne, Filomela e Tereo : mentre nelle *Metamorfosi* il racconto termina con la trasformazione dei tre personaggi in usignolo, upupa e rondine, Tamora viene mangiata dagli uccelli.

Alla fine di *Tito Andronico* non c'è catarsi, né la restaurazione di quell'impero patriarcale su cui gli Andronici avevano fondato il potere. Troppi misteri restano irrisolti, e i resti disseminati dei nemici assillano il sepolcro di famiglia in cui Tito e Lavinia vengono sepolti. Il testo, invece di affermare i propri significati, rimane sospeso, e si apre a nuove prospettive : è un testo gravido di trame potenziali.

Università di Arezzo

Elena Bonelli

Bibliografia

ADELMAN, Janet (1980) " 'Anger's My Meat': Feeding, Dependency, and Aggression in *Coriolanus*", in *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, eds. Murray M. Schwartz and Coppélia Kahn, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, pp. 129-149

BARBER, C.L. and Richard P. WHEELER (1986) "*Titus Andronicus*: Abortive Domestic Tragedy", in *The Whole Journey: Shakespeare's Power of Development*, Berkeley, University of California Press, pp. 125-157

BARTHES, Roland (1973) *S/Z*, Torino, Einaudi

BARTHES, Roland (1982) "Proust e i nomi", in *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi

BATE, Jonathan, ed. (1995) *Titus Andronicus*, London and New York, Routledge
CUNNINGHAM, Karen (1990) "Renaissance Execution and Marlovian Elocution: The Drama of Death", *Publications of the Modern Language Association* 105, pp.209-222
ELIAS, Norbert (1982-88) *Il processo di civilizzazione*, Bologna, Il Mulino
GARBER, Marjorie (1981) *Coming of Age in Shakespeare*, London, Methuen
KANTOROWICZ, Ernst (1965) *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*,
KRISTEVA, Julia (1979) "Le vréel" in *Folle Vérité* (ouvrage collectif), Paris, Seuil
KRISTEVA, Julia (1981) *I poteri dell'orrore*, Milano, Spirali
MARSHALL, Cynthia (1991) " 'I Can Interpret All Her Martyr'd Signs': *Titus Andronicus*, Feminism, and the Limits of Interpretation", in *Sexuality and Politics in Renaissance Drama*, eds. C. Levin and K. Robertson, Lewiston, Edwin Mellen Press, pp.193-209
OVIDIO, Publio (1994) *Metamorfosi*, Torino, Einaudi
SAWDAY, Jonathan (1990) "The Fate of Marsyas: Dissecting the Renaissance Body", in *Renaissance Bodies: The Human Figure in English Culture c.1540-1660*, eds. Lucy Gent and Nigel Llewellyn, Tottenham, Reaktion, pp.111-135
SHAKESPEARE, William (1978) *Tito Andronico*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, Milano, Mondadori
VICKERS, Brian ed. (1981) *Shakespeare: The Critical Heritage*, London, Routledge
WILLBERN, David (1978) "Rape and Revenge in *Titus Andronicus*", *English Literary Renaissance* 8, pp.159-182
WYNNE-DAVIES, Marion (1991) " 'The Swallowing Womb': Consumed and Consuming Women in *Titus Andronicus*", in *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*, ed. Valerie Wayne, New York and London, Harvester Wheatsheaf, pp.129-151

Note

[1] Nel 1730 Lewis Theobald, curatore delle opere di Shakespeare, scrisse "Ed ora passo a *Tito Andronico* che, a parte alcuni versi e descrizioni, non mi pare possa comparire tra le opere attribuite a Shakespeare" (Vickers, 1981:460, vol. II, trad. mia). Circa cinquant'anni dopo George Pinkerton commenterà "Non capisco come quello stupido *Tito Andronico* possa apparire sempre tra le opere di Shakespeare." (Ibid., 397, vol. VI)

[2] I personaggi shakespeariani giocano spesso con le corrispondenze tra il macrocosmo divinamente ordinato e il microcosmo del corpo umano, che aveva come intermediario il "doppio" corpo politico del sovrano (Kantorowicz, 1957)

[3] Quando alla fine della tragedia, Marco promette ai romani di insegnare loro "come ricomporre/ in un unico fascio il grano che si è sparso,/ queste membra disperse in un unico corpo" (V.iii.69-71) non si ha catarsi, ma piuttosto un "effetto Frankenstein".

[4] "sacred receptacle of my joys,/ Sweet cell of virtue and nobility"

[5] "subtle hole", "unhallowed and bloodstained hole", "detested, dark, blood-drinking pit", "devouring receptacle", "Cocytus' misty mouth", "swallowing womb"

[6] Questa metafora viene anche associata da Wynne-Davies alla fossa, che immagina come "vagina, la bocca sessuale della terra femminile che divora tutto, e che rimane al di fuori dell'ordine patriarcale di Roma" (1991:135, trad. mia)

[7] Nel 1978 Willbern biasimava il fatto che "pochi [saggi] (..) hanno affrontato seriamente gli

elementi apertamente sessuali, simbolici e sadici dell'opera, forse a causa di quel disagio che spesso accompagna la spiegazione di ciò che è ovvio" (159-160, trad. mia). Dopo quella data sono stati pubblicati alcuni articoli sulle rappresentazioni simboliche di *Tito Andronico*, ed in particolare sui personaggi femminili (Cf. Marshall, 1991 and Wynne-Davies, 1991)

[8] Vedi i punti di vista psicanalitici di Willbern (1978) e Adelman (1980), Barber e Wheeler (1986) e Wynne-Davies (1991)

[9] Una simile metafora si trova ne *Il racconto d'inverno*, quando Paulina dice "La bimba/ era prigioniera del ventre, e in virtù della legge/ e del processo della grande Natura/ ha conquistato libertà e franchigia....' (II.ii.62-64), e Shakespeare spesso associa l'utero alla terra, alla tomba, e alla morte (cf. *Giulietta e Romeo* II.ii.9-14, V.iii.45-48; *Riccardo II* II.i.73-83; *Riccardo III* IV.i.52-55, IV.iv.353-356; *Enrico VI* IV.v.34-35, e naturalmente a celebre invettiva di Re Lear contro le donne)

[10] "When did the tiger's young ones teach the dam?/ O, do not learn her wrath: she taught it thee./ The milk thou suckst from her did turn to marble;/ Even at thy teat thou hadst thy tyranny."

[11] "Come, you spirits,/That tend on mortal thoughts, unsex me here/ And fill me from the crown to the toe top-full/ Of direst cruelty. (...) Come to my woman's breasts/ And take my milk for gall, you murdering ministrers" (I.v.39-42; 46-47) . "Venite, Spiriti/ che presiedete a pensieri di morte, toglietemi il sesso,/ e riempitemi tutta, dalla testa ai piedi/ della più spietata crudeltà. (...) Venite alle mie mammelle di donna,/ e mutate il mio latte in fiele, voi, ministri d'assassinio"

[12] "a loving nurse, a mother to his youth"

[13] "when with a happy storm they were surprised/ And curtained with a counsel-keeping cave"

[14] "Revenge it as you love your mother's life,/ Or be ye not henceforth called my children./ (...) Therefore away with her and use her as you will:/ The worse to her, the better loved of me."

[15] "And if she do, I would I were an eunuch"

[16] "Hark, villains, I will grind your bones to dust,/ And with your blood and it I'll make a paste,/ And of the paste a coffin I will rear,/ And make two pasties of your shameful heads,/ (...) And now prepare your throats. Lavinia, come,/ Receive the blood, and when that they are dead/ Let me go grind their bones to powder small,/ And with this hateful liquor temper it,/ And in that paste let their vile heads be baked." (...) *He cuts their throats*

[17] Tamerlano si rivolge così al nemico: "Go, villain, cast thee headlong from a rock,/ Or rip thy bowels, or rend out thy heart,/ T'appease my wrath;or else I'll torture thee,/ Searing thy hateful flesh with burning irons/ And drops of scalding lead, while all thy joints/ Be rack'd and beat asunder with the wheel;" (pt.II, III.v.121-126), ad anche Faustus e Barabba evocano immagini cruente di torture.

[18] Nel 1570, il traditore John Felton fu squartato e portato a Newgate per essere sbollentato (Howell, 1809 : 1083), e il racconto dell'esecuzione del Vescovo di Rochester nel 1535 mostra che la "scottatura" della testa ha perfino l'effetto di farla apparire ringiovanita "E qui non posso evitare di descrivervi l'aspetto miracoloso di questa testa, la quale, dopo esser stata per quattordici giorni sul ponte, non dava il minimo segno di decomposizione; né per il tempo che era molto caldo, né per la scottatura in acqua bollente, ma al contrario diventava

sempre più florida, tanto che il vescovo in vita non era mai parso così in salute"(cit.in Cunningham, 1990:212, traduz. mia)

[19] Le didascalie indicano "*Al suono delle trombe entra Tito, vestito da cuoco, che sistema i piatti* (V.iii.). Poco dopo, Saturnino chiede a Tito 'Andronico, perché mai sei vestito così?' (V.iii.30)

[20] Un'operazione culinaria simile avviene nel primo libro delle *Metamorfosi*, quando Giove narra l'orrendo pasto di Licaone "Sgozza con una spada un ostaggio mandatogli dal popolo dei Molossi, e quelle membra ancor mezze vive in parte le lessa in acqua bollente, in parte le arrostisce alla fiamma" (Libro I, ll.227-230)

[21] Il colpo di scena in cui vengono rivelati gli ingredienti della pietanza è preceduto dall'evocazione di Chirone e Demetrio da parte di Saturnino, che dice "Andate subito a cercarli e portateli qua" (V.iii.58) ; qualcosa di simile avviene nel racconto di Ovidio, in cui Tereo, durante il pasto, esclama "Fate venire Itì" (Libro VI, l. 650)

[22] "Why, there they [Chiron and Demetrius] are, both baked in this pie,/ Whereof their mother daintily hath fed,/ Eating the flesh that she herself hath bred./ 'Tis true, 'tis true, witness my knife's sharp point." *He stabs the empress*

[23] Il romanzo a cui Kristeva si riferisce è *Rigodon*, scritto da Céline nel 1969

[24] "Set him [Aaron] breast-deep in earth and famish him;/ There let him stand and rave and cry for food./ If anyone relieves or pities him,/ For the offence he dies. This is our doom;/ Some stay to see him fastened in the earth./ (...) And for that ravenous tiger, Tamora,/ No funeral rite, nor man in mourning weed,/ No mournful bell shall ring her burial,/ But throw her forth to beasts and birds to prey:/ Her life was beastly and devoid of pity,/ And being dead, let birds on her take pity."

IL MIO *SHAKESPEARE IN LOVE*

E' una delizia. Squisito. È divertente. Lo adoro, anche se non è altro che una piuma. O no ? è una commedia, e le commedie sono difficili da analizzare. Come disse un attore, La tragedia chiunque può farla, ma la commedia è difficile. Chi può analizzare una piuma?

E perché sento di doverlo analizzare ? In qualche modo, non posso solo godermelo - devo parlare della risposta ed analizzarla. È il mio modo, credo, di competere, di affermare la mia intelligenza rispetto a quella di Shakespeare. Dimostro di saper padroneggiare anche i suoi testi infinitamente complessi. Devo *analizzarlo, perché mi sfida. Come scrive Freud in "Il Mosé di Michelangelo", "Una disposizione razionalistica o forse analitica si oppone in me a ch'io mi lasci commuovere senza sapere perché e da che cosa". È la malattia del critico. Non posso neanche ridere senza chiedermi il perché.*

Ecco come mai ho scritto un libro sul perché la gente ride. L'ho concluso affermando che ogni persona ride per le sue particolari ragioni. Ognuno di noi ha un senso dell'umorismo individuale. Ridiamo perché ognuno di noi ricrea la propria identità in maniera improvvisa e giocosa. Quindi, dovrei essere in grado di dire perché amo questo film e ci rido così di gusto.

Shakespeare in Love inizia durante la "guerra fra i teatri", la rivalità tra due dei teatri pubblici di Londra nel 1593. Da una parte c'è l'impresario perennemente afflitto dai debiti Philip Henslowe, il cui Teatro Rose è situato nel Bankside, la sponda destra del Tamigi. Il suo rivale è Richard Burbage, il grande tragediografo della fine del '500, proprietario del Theatre, dall'altra parte del fiume nella parte nord di Londra.

Il film inizia con una scena comica. Un usuraio, Hugh Fennyman (penny-man ?), pretende il pagamento di Henslowe mentre due dei suoi scagnozzi lo minacciano mettendogli i piedi sul fuoco. Dopo aver promesso il denaro, Henslowe esce per assicurarsi che lo scrittore con cui ha il contratto, Will Shakespeare, finisca la sua nuova commedia "Romeo e Ethel, la figlia del pirata". Si passa dalla farsa ai fatti e di nuovo alla farsa.

Henslowe cerca di ottenere la commedia da Will Shakespeare, che invece ter-

giversa. (Disorienta Henslowe poetando

> Dubita che di fuoco sian le stelle
> e che il sole si muova.....

ma questo è Amleto, che non verrà scritto fino al 1601 - *una battuta per noi studiosi shakespeariani*). Il povero Will soffre il blocco dello scrittore. (*Shakespeare con il blocco dello scrittore ??!)* Si siede pigramente al tavolo e scrive e riscrive il suo nome. (*Anche questo è un riferimento alle sei firme di Shakespeare*). Will esce da casa per incontrare la versione elisabettiana di uno psicanalista, completo di lettino e clessidra per misurare l'ora di 50 minuti e del "ci vediamo la prossima settimana" – che immagine deliziosa! Dagli ovvi simboli fallici esposti da Shakespeare, l' "analista" deduce che non è solo la scrittura ad essere bloccata, ma anche le sue prestazioni sessuali. Questo mi ricorda una frase di Freud che ho letto recentemente :

> "Il comportamento sessuale di una persona è spesso *esemplare* di tutti gli altri suoi modi di reagire al mondo. All'uomo che conquista vigorosamente il proprio oggetto sessuale, attribuiamo pari irriguardosa energia anche nel perseguire altre mete. Chi invece rinuncia a soddisfare le proprie forti pulsioni sessuali per ogni sorta di scrupoli, avrà anche in altre occasioni della vita un comportamento conciliante e rassegnato, piuttosto che risoluto"[1]

Come in questo episodio di psicoterapia, il film gioca con noi: inevitabilmente proiettiamo la nostra conoscenza del XX secolo nell'ambientazione shakespeariana, e da ciò deriva gran parte del divertimento. Allo stesso tempo, il film illustra in modo accurato la vita di strada e di teatro nel periodo elisabettiano. Il modo in cui le opere erano dirette, i costumi, dove il pubblico sedeva o stava in piedi, e quanto spendeva - tutto quanto ho imparato nella mia scuola del XX secolo. Tutto sembra accurato, anche gli abbeveratoi dei cavalli, i fruttivendoli ambulanti e le pozzanghere nelle strade non lastricate. Questo mondo elisabettiano è davvero elisabettiano.

Invece, per quanto riguarda il versante "psicanalitico", il film proietta scherzosamente la mia/nostra conoscenza del ventesimo secolo nel mondo realistico del 1593. L'intero film, dall'inizio alla fine, si sviluppa sull'idea che **noi** sappia-

mo che Will Shakespeare diventerà forse il più grande drammaturgo del mondo, mentre **loro** nel 1593 lo conoscono solo come scrittore di basso livello, in secondo piano rispetto a Kit Marlowe. Perciò *noi* possiamo sorridere quando vediamo Marlowe e Viola suggerirgli titoli, nomi e trame. *Noi* possiamo capire e ridere davanti ad una tazza souvenir da Stratford-on-Avon nella soffitta di Shakespeare. Insomma, noi proiettiamo, analizzando la grammatica di un passato simulato con il presente che conosciamo.

Questo giocare con le proiezioni di ciò che conosciamo dentro il film dà, a chi come me ha insegnato Shakespeare, quel divertimento ulteriore che Stoppard in un'intervista ha definito "puro inganno". Gran parte di ciò che mi ha deliziato in questo film è stata la sua rappresentazione - alquanto accurata - delle pratiche teatrali elisabettiane. Quando ero all'università frequentai un seminario tenuto dal grande studioso del teatro elisabettiano e giacomiano Alfred Harbage. Egli dedicò l'intero seminario alla costruzione del teatro elisabettiano e alle pratiche teatrali. Fui estremamente colpito dalla quantità di nozioni di Harbage, tanto che anni dopo mi ricordavo ancora a memoria alcune delle sue lezioni. Ero affascinato dai dettagli di cui eravamo a conoscenza, come i guadagni e le perdite di chi possiede un teatro o le azioni di una compagnia di attori, il modo di stipulare i contratti, le dimensioni del palcoscenico, gli usi degli spogliatoi e del palco superiore, l'assenza di atti e di divisione delle scene; oppure il modo in cui un attore provava la sua parte aiutandosi con un rotolo di carta infilato nella manica, o di come i registi dirigevano con un bastone per indicare le interruzioni (come Shakespeare ci fa notare ne La Tempesta*), o ancora il prezzo del biglietto, la disposizione dei posti a sedere. Mi ricordo in particolare un congegno: un pezzo di carta incollato su una tabella. Si trattava di una lista di materiali di scena del guardarobiere. Nella tabella era ritagliato un buco quadrato - evidentemente veniva appesa con una molletta accanto allo spogliatoio, e qualcuno doveva stare lì vicino per dare agli attori i materiali di scena di cui avevano bisogno - spade, libri, candele - mentre entravano nel palco di dodici metri per dodici. Immaginate un dettaglio che sopravvive per trecentocinquanta anni! Ero estasiato! Trovare dei particolari così affascinanti - fatti, certezze - dietro la superficie irreale delle opere teatrali era per me un lavoro investigativo.*

Naturalmente, c'erano molte cose a noi sconosciute. Ma anche molte altre che sapevamo, ed io traevo enorme piacere da queste minuzie storiche. Penso

si possa dire che, da un punto di vista psicologico, stavo sostituendo le realtà storiche derivanti dalla ricerca alle fantasie messe in scena nel teatro stesso. Erano realtà sicure e solide, una conoscenza con la quale potevi costruirti una carriera di studioso. Potevi avere un lavoro imparando questo genere di informazioni.

Naturalmente fui felice quando, decenni dopo, ebbe inizio la costruzione del nuovo Globe vicino al luogo in cui esisteva il vecchio a Southwark. Mentre il progetto era in corso di realizzazione, trascinai la povera Jane al piccolo museo nel seminterrato nel quale erano descritti i risultati che si speravano di raggiungere. Quando infine il nuovo Globe fu costruito e pronto per l'apertura, mi svegliai alle tre del mattino per chiamare il botteghino a Londra e prenotare i biglietti. Dovevo essere sicuro di assistere ad una delle opere di inaugurazione.

Il film collega la capacità di scrittura all'abilità sessuale. Si può leggere questo film adottando le teorie della metafora sviluppate dai *soi-disant* linguisti cognitivisti (George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner ed altri). Essi sviluppano l'idea che la metafora è uno dei modi di conoscenza umani, forse il più basilare e pervasivo. Nella metafora, in linea generale, adottiamo qualcosa che conosciamo bene, il dominio di partenza, per intendere qualcos'altro che comprendiamo meno, il dominio di arrivo. Noi "ricalchiamo" il dominio di partenza, ad esempio un viaggio, sul dominio di arrivo, ad esempio una storia d'amore. E giungiamo ad espressioni come : "Abbiamo avuto degli incidenti di percorso nella nostra relazione", "Ne abbiamo fatta di strada insieme", "Siamo giunti al bivio", "La nostra storia sta girando a vuoto".

Usiamo dei concetti che conosciamo bene, come l'idea di una macchina che gira le ruote a vuoto, per comprendere qualcosa di difficile da afferrare, cioè una relazione che giunge ad un punto morto. *Shakespeare in Love* costruisce questa mappatura: si tratta di un film di fine secolo, e pensiamo di capire il sesso e l'amore così bene da usarli come mappa di qualcosa di più misterioso - l'immaginazione creativa. È un film che spiega lo stallo di Shakespeare come scrittore con il suo blocco come amante.

Fino ad ora, le opere di Will Shakespeare sembrano nettamente peggiori di quelle di Marlowe, e il film mostra come quest'ultimo snobbi gli *Enrico VI* di

Shakespeare (che sono in effetti delle imitazioni del Marlowe più alla moda). Potremmo leggere il film come un calco delle limitazioni di Will come scrittore sulle sue limitazioni di amante. Tutte le donne di Will fino ad ora sono state di second'ordine : Anne Hathaway, che lo ha intrappolato al matrimonio; Afrodite "che esercita dietro il Dog e il Trumpet"; le varie sgualdrine che lo salutano alla taverna ; e Rosalina, la sarta di Burbage che nel corso del film va con tutti gli uomini della compagnia, e dai quali è trattata con notevole disprezzo. Rosalina è anche, naturalmente, il primo amore di Romeo in *Giulietta e Romeo*. Shakespeare la ritiene degna di indossare il braccialetto che lo "psicanalista" gli ha dato per curare le sue impotenze.

Ma non lo è. Entra la bella e ricca Viola de Lesseps, innamorata del teatro e della poesia. La vediamo per la prima volta mentre assiste ad una commedia rappresentata a corte al cospetto della Regina Elisabetta : *I due gentiluomini di Verona* di Shakespeare. Lui è venuto allo spettacolo per vedere la reazione del pubblico. Elisabetta scoppia a ridere alla scena grossolana di Lanciotto e del suo cane Canchero, ma sonnecchia durante il soliloquio disperato di Valentino "Qual luce è luce, se Silvia io non vedo ?". *I due gentiluomini* è in effetti una commedia ampollosa e artificiale, ma quel soliloquio manda Viola in una felice trance erotica (*un altro ponte tra finzione e vita, tra creatività e sesso*).

Riconosco tutti questi riferimenti perché ho insegnato Shakespeare per i primi undici anni della mia carriera, e ho scritto due libri sulle sue opere. Solo adesso, trent'anni dopo, sto lentamente iniziando a dimenticare le citazioni. Ne avevo memorizzate a dozzine, perché le esponevo come evidenza delle mie interpretazioni ai miei studenti scettici ed intelligenti.

A quel tempo, credevo di insegnare ai miei studenti come scavare "il" significato, un principio unitario che avrebbe permesso loro di sperimentare e riconoscere la piacevole unità estetica di un'opera shakespeariana o di una qualsiasi altra opera d'arte. Ero piuttosto dogmatico ma, per delle menti acute come le loro, anche convincente. I miei studenti amavano fatti concreti e ragionamenti logici. E anch'io. Amavo interpretare l'unità e il significato di opere complesse e misteriose come Il settimo sigillo *o* L'anno scorso a Marienbad *- o le opere di Shakespeare. E lo faccio tuttora. Mi dispiace, ma non mi entusiasmano gli studi letterari odierni. Mi sembra che sguazzino in dubbia "teoria" ma non si curino della bellezza, dell'unità nella diversità delle opere*

letterarie che studiano. "Unità", "diversità" - brutte parole al giorno d'oggi !

Mi piace conoscere dei fatti storici particolari come quelli che riguardano la storia teatrale elisabettiana, e questa è una cosa contraddittoria detta da un relativista come me. I Conservatori del Congresso hanno annunciato che le guerre culturali americane - civili o non-così-civili - degli anni '90 stanno tra un'amabile "verità assoluta" (buona) e il relativismo (cattivo). Suppongo che la verità assoluta si riferisca a qualche divinità - perché chi altro vi ha accesso ? Ma sicuramente Dio è morto da molto tempo, anche se quelli di destra vorrebbero tenerlo vivo e arruolarlo come celebrità d'appoggio per i vari progetti dei ricchi e delle grandi corporazioni.

La verità assoluta ? Non credo. Ho scritto recentemente che ormai il relativismo regna sulla vita intellettuale del nostro tempo : mi sembra che questa sia l'idea dominante del secolo, iniziata con il movimento culturale nell' antropologia negli anni 1880 - da Tylor a Malinowski, Boas, Mead, Kluckhohn, e i loro successori. I valori sono espressioni di culture diverse e non hanno validità al di fuori di quelle culture.

Arriviamo alla relatività nella fisica, iniziando nel 1905, poi più tardi, la fisica dei quanti, il principio di Heiselberg e così via. Le caratteristiche fisiche di un evento dipendono dalla posizione e dai metodi dell'osservatore.

Nelle scienze umane, subiamo un'ulteriore spinta verso il relativismo dalla psicanalisi, iniziando dal 1900.... Gli eventi traumatici non causano direttamente le nevrosi. È il modo in cui l'individuo mentalmente tratta gli eventi che determina il risultato.

***

Negli anni 1950, gli psicologi si orientarono verso il costruttivismo, secondo cui le persone costruiscono gli eventi facendo appello alla loro personalità e cultura. L'idea implicita della scienza cognitivista è che non si può conoscere nulla al di là di alcuni modi umani di percepire, che sono relativi alla personalità, alla cultura, alle circostanze dell'evento.

***

Un'altra spinta verso il relativismo è stata la diffusa accettazione delle tesi di Thomas Kuhn, secondo cui la scienza giunge con delle rivoluzioni improvvise e lunghi periodi di "normale scienza". In periodi come quelli, le conclusioni a cui gli scienziati arrivano, anche ciò che essi percepiscono, dipendono da quello che già sanno.

***

Il relativismo è l'argomento intellettuale fondamentale del nostro tempo, ed è cresciuto per un secolo.

Vi ho preso in giro. Ho citato uno storico fittizio che si rivolge ad un gruppo di persone in una commediola che ho scritto, uno dei miei esperimenti bizzarri nel mondo della finzione degli ultimi tempi. Il che mi riporta a Shakespeare in Love *e me, non in quanto aspirante scrittore, ma come critico.*

Shakespeare in Love si sviluppa sullo schema di base delle storie d'amore di Shakespeare. Ovvero, sia nelle opere teatrali che nei poemi, non ci sono amanti che sono semplicemente felici ed innamorati. Da *La commedia degli equivoci* a *La tempesta*, tutti i suoi amanti devono superare ostacoli. Affrontano barriere di classe, razza, nazionalità, identità confuse, ma più spesso opposizioni parentali (soprattutto paterne). Poi l'opera supera l'ostacolo per procedere verso il lieto fine o la tragedia.

La storia d'amore in questo film rende omaggio alla formula shakespeariana (che a dire il vero quasi tutti gli scrittori di commedie adottano): la bella e ricca Viola si innamora di Will Shakespeare, attore che vive alla giornata e mediocre drammaturgo, non all'altezza di Christopher Marlowe. Però il padre l'ha promessa in sposa a Lord Wessex, un rozzo possidente di piantagioni di tabacco in Virginia. (*No, Jamestown non sarà fondata fino al 1607*). Wessex ha debiti, è solo interessato al denaro, e lo ammette a Viola. Anche Will Shakespeare è squattrinato, ma i due si amano. Inoltre, mentre Wessex le può offrire un titolo illustre, Will fa parte di una classe disprezzata, quella degli attori.

Ecco una lettura "freudiana" di Shakespeare e di *Shakespeare in Love*, un'ipotesi da percorrere. Essi sono "edipici". Potrei però dirlo in modo più erudito. Gli ostacoli di classe, razza, padri e così via ci forniscono una "proibizione" che

si oppone alle nostre fantasie di una passione travolgente per qualcuno che ci soddisfa totalmente, un'"anima gemella", forse una Musa, una donna o un uomo "perfetto/a" come Viola de Lesseps o Will Shakespeare. Rappresentiamo l'inibizione interna causata da una forza esterna. "Edipico", in questo senso, è la parola per una proibizione che può fornire tanto la minaccia quanto l'estasi per ogni nostro amore romantico o rivalità, iniziando con quelle per il padre e la madre. Credo che questo film crei e poi superi tali barriere, come in *Giulietta e Romeo*, l'uno in modo comico, l'altro tragicamente.

In quanto parte dello schema edipico, vedo un secondo grande tema edipico: il tradimento. Will tradisce la sua fidanzata precedente, Rosalina. Rende Wessex cornuto. Tradisce Viola non dicendole che è sposato. Tradisce Marlowe lasciando credere a Wessex che è stato Marlowe a far l'amore con Viola. Inoltre, gli attori e gli impresari si tradiscono gli uni con gli altri rubandosi le opere teatrali. E molti di questi uomini tradiscono Burbage con Rosalina.

In breve, ci sono barriere – sessuali (edipiche), etiche, finanziarie, di genere, artistiche. A volte è un bene superarle; altre volte spezzarle significa tradire.

In tutto questo, il film giocosamente crea paralleli con *Giulietta e Romeo*. In entrambi gli amanti si incontrano ad un ballo. In entrambi c'è un'interferenza paterna; in entrambi abbiamo un amante proibito, un amante autorizzato e un matrimonio forzato (Wessex come Paride). Ned (Edward) Alleyn, l'attore protagonista di Henslowe, recita la parte di Mercuzio. In entrambi, i regnanti (Regina o Principe) entrano in scena alla fine per sistemare le cose. Anche i primi rapporti sessuali di Will corrispondono all'infatuazione di Romeo per Rosalina all'inizio di *Giulietta e Romeo*. Anche se i paralleli non sono esatti, li trovo divertenti e suggestivi – penetranti, se volete.

Viola, la patita per il teatro, si traveste da ragazzo – Thomas Kent – e cerca di avere una parte nell'opera di Will Shakespeare ancora in fase di scrittura "Romeo e Ethel, la figlia del pirata". Ma quando Will tenta di ingaggiarla, lei si rifugia nella residenza di famiglia presso il Tamigi. La classe li separa. Will lo/la rincorre e chiede di Thomas Kent bussando all'immensa, imponente porta di casa – ma nessuno (tranne la balia di Viola) si accorge di cosa sta accadendo. Ma noi, come lei, lo sappiamo.

Siccome questo è un film degli anni '90, alle barriere di classe e all'opposizione paterna ne viene aggiunta un'altra che ostacola l'amore – cioè il genere sessuale. Giocando sull'interesse attuale per il travestimento, *Shakespeare in Love* approfitta delle convenzioni elisabettiane che proibivano la presenza di donne sul palcoscenico. Trasgredendo i tabù della sua classe e del suo genere, Viola/Thomas rischia di far chiudere il teatro di Henslowe, il Rose (come effettivamente accadrà in seguito). La corsa con la quale Will insegue il ragazzo, il bacio tra loro è – inquietante.

A questo punto la trama accelera e si aggroviglia di contrattempi. Will conosce Viola ad un ballo nella casa di lei, un preludio al suo fidanzamento con Wessex (come in *Giulietta e Romeo*). Si innamorano. Romeo, tuttavia, come sappiamo noi del ventesimo secolo, improvvisa un sonetto con Giulietta al loro primo incontro. Will, invece, è ammutolito, non riesce a pronunciar parola, e non riesce neanche a salire sul balcone come fa Romeo. Invece sale, si ritrova faccia a faccia con la balia, cade, sveglia l'intera casa ed è costretto a scappare. Paragonato all'amante ideale del palcoscenico, questo innamorato della realtà fa una magra figura.

Eppure il suo incontro con Viola/Giulietta ispira Will, e così inizia a comporre la sua commedia "Romeo". La compagnia dell'Ammiraglio dà il via alle prove con Thomas Kent nella parte di Romeo. Attraverso Thomas, Will manda delle lettere d'amore a Viola (il sonetto del "giorno d'estate"). Questa volta, però, riesce a scalare il balcone e a trascorrere un'estatica notte d'amore. È interessante notare che il linguaggio di questa scena erotica deriva dalla scena del balcone in *Giulietta e Romeo*, una scena che avviene **prima** che i due amanti facciano l'amore. Il film vuole forse dire che la tragedia è più casta, più "poetica" della vita reale?

La mattina dopo, Viola insiste (come farà anche in seguito) affinché Shakespeare si metta al lavoro e scriva, e Will, ispirato, inizia a comporre il "vero" *Giulietta e Romeo*. Mentre Will presenta il testo giusto in tempo per farlo provare agli attori, il film procede su passaggi alternati tra la scena d'amore nella camera di Viola e l'azione sul palcoscenico, con il testo di *Giulietta e Romeo* (soprattutto la scena del balcone) che fa da sottofondo.

Dopo scontri tra le due compagnie di attori, Viola apprende che Shakespeare è

sposato, e sostiene che il matrimonio tra loro è doppiamente impossibile. Lui è sposato, e lei è promessa a Wessex. "Se non tu, perché non Wessex?" afferma realisticamente. Will deve scrivere. Torniamo ai tagli incrociati tra le scene d'amore e le prove della tragedia in una combinazione di ruoli di genere, discorsi e luoghi.

Wessex capisce che Shakespeare è l'amante di Viola e, spada in mano, si dirige verso il Rose. Will lo sconfigge, ma il Maestro dei Festeggiamenti chiude il Rose per aver fatto recitare una donna (*Simbolismo delle rose?*).

La tristezza degli attori si tramuta in gioia quando Henslowe coraggiosamente offre l'uso del suo teatro, il Theatre. Allora possono davvero mettere in scena *Giulietta e Romeo*! Ma purtroppo, proprio mentre stanno per iniziare, la voce del ragazzo che dovrebbe recitare la parte di Giulietta, cambia timbro (un altro passaggio?). Non c'è Giulietta!

Ma indovinate chi c'è tra il pubblico! Viola. Fuggita da Wessex dopo la cerimonia del matrimonio per poter vedere la rappresentazione. Viola entra. Adesso recita Giulietta. Abbiamo finalmente un perfetto *Giulietta e Romeo* con Will che recita la parte di Romeo e Viola quella di Giulietta. È il "vero" (cioè lo storico) *Giulietta e Romeo* nell'immaginario *Shakespeare in Love*.

Il modo in cui la tragedia viene messa in scena rappresenta un altro superamento delle barriere. Come dice Henslowe, "E' un mistero". In effetti egli introduce nell'opera ciò che *noi* sappiamo essere alle origini del dramma occidentale, ovvero i misteri dionisiaci dell'antica Atene. Allo stesso tempo, ci suggerisce che noi del pubblico stiamo assistendo ad un "mistero", allo stupefacente atto creativo racchiuso in *Giulietta e Romeo* di Will Shakespeare e in quello quasi altrettanto stupefacente di *Shakespeare in Love*.

Dopo la tragica scena finale e il panegirico del Principe, la Regina Elisabetta fa il suo ingresso, perdona la presenza di donne sul palcoscenico ed elogia Will Shakespeare. E' il trionfo del drammaturgo.

La realistica Elisabetta insiste fermamente che il posto di Viola è in Virginia con Wessex. Anche se Will la perde come donna, lei sarà comunque la sua "eroina", la sua "eroina in eterno". Il successo sociale e sessuale con lei ricalca,

quasi esattamente, la sua affermazione come drammaturgo.

È nella produzione della tragedia che il film sviluppa i suoi temi (per come li vedo io) più chiaramente. Will e il resto degli attori avevano provato *Giulietta e Romeo* con Viola nella parte di Romeo (e quindi, con un ulteriore scambio di identità sessuale). Il film si è poi spostato verso una serie di tagli incrociati tra Viola nella parte di Romeo e Viola mentre fa l'amore nella sua camera (con la balia di guardia alla porta). Il suono – i versi di *Giulietta e Romeo* – si sovrappone ai tagli. In effetti gli amanti, facendo l'amore, creano le parole della tragedia. La vita crea l'arte. O – per dirlo in altri termini – la penetrazione di Viola porta al successo di Will Shakespeare nella sua scrittura. Come sottolinea Elisabetta, Shakespeare è riuscito a mettere in scena "l'esatta natura e verità dell'amore". E di un triste amore si tratta, con tutte le sue tristezze e barriere. Un amore contrastato, un amore edipico.

In altre parole, il film (nella migliore tradizione hollywoodiana) considera le creazioni artistiche come semplici riproduzioni della vita dell'artista nella pittura, musica o scrittura. Credo di aver visto troppi film quando ero adolescente, perché questo era ciò che pensavo quando volevo fare lo scrittore da giovane. Hai un'esperienza e poi la scrivi, e così fai letteratura. Dopotutto, non è proprio ciò che fecero Hemingway e Wolfe?

Avevo ambizioni grandiose. Sarei diventato il nuovo Shakespeare. Dovevo solamente scrivere ciò che provavo. Mi ci vollero anni per rendermi conto che ciò che è importante nella scrittura non sono i contenuti ma lo stile, le parole. Uno scrittore – un vero scrittore – scrive parole inaspettate ma che sembrano giuste. Anche gli eventi dovrebbero essere sorprendenti ma giusti. E così i personaggi. Puoi avere ogni tipo di eventi o di personaggi purché il linguaggio funzioni. I lettori si ritrovano a dire, non me l'aspettavo ma sì, sì, suona bene, mi soddisfa. Adesso, quando ricevo un promemoria nel mio dipartimento di Inglese, posso capire da una o due frasi se proviene da uno dei nostri "scrittori creativi". Ne sono sorpreso e deliziato – come lo sono da questo film.

Devi esser capace di sorprendere, di andare al di là dei cliché, e a me non riusciva mai. Non mi riesce mai. Posso fare "bene" – come critico, per esempio, o come studioso. Ma essere "sorprendente"? No. Il blocco di Shakespeare

è il mio blocco. Ecco il mio punto di identificazione con questo film.

Will va da uno strizzacervelli. Anch'io ci andai. Per anni avevo provato a scrivere poesie, ma senza alcun successo. Presi appuntamento con uno psicanalista e la prima cosa che dissi mentre entravo nello studio stretto e silenzioso fu: "voglio diventare uno scrittore, ma non voglio scrivere". Volevo il prestigio, le fantasie romantiche che immaginavo sulla vita di un letterato, ma la scrittura era dolorosamente lontana da me. Una volta che lo avevo ammesso, non avevo più bisogno dell'analista. Lo avevo superato. Avevo superato il mio ostacolo. Potevo dedicarmi ad altre cose. Scoprii di essere bravo a fare il critico e con entusiasmo diventai un critico, o ciò che oggigiorno definiremmo un "teorico". Mi accomodai sulla verità, su quella tabella con il foro in mezzo e appesa ad una molletta invece di cercare di scrivere fantasie per il teatro.

Quando penso alla scrittura creativa, immagino che gli autori debbano attingere a dei luoghi nelle loro menti che sono "profondi", scomodi, delicati, persino dolorosi. Devono avvolgere i pensieri che hanno scovato in parole che amano, parole che sorprendono e dilettano, "parole limite" come un amico poeta le chiama. Io non ero riuscito a farlo. Fine della carriera creativa, ad eccezione di puntate occasionali negli anni recenti.

Barriere, barriere, barriere. È un film sul blocco dello scrittore, il blocco sessuale e il superamento dei blocchi. Ma non solo scrittura e sesso. C'è anche il superamento delle barriere di classe e l'opposizione parentale. Will salta le distinzioni di classe e, come Romeo, rischia la vita per fare l'amore con Viola. "Un fiume ci separa". In maniera mitica, Will deve attraversare il fiume per entrare nel castello di Viola o per entrare dentro Viola. "Un ampio fiume divide i miei innamorati".

Will deve superare anche le barriere di genere sessuale. Il film lo ritrae mentre bacia Viola anche quando lei ha i baffi finti e la calzamaglia di Thomas Kent/Romeo. Devo ammettere che non mi sarei sentito a mio agio se non avessi saputo (con la mia conoscenza del ventesimo secolo) che Thomas è in realtà la bella Gwyneth Paltrow.

Alla fine del film, una donna è apparsa con successo su un palcoscenico

elisabettiano, anzi due donne: Viola de Lesseps e la Regina Elisabetta. Anche il tabù è stato infranto (*no – non storicamente*).

Quando proietta il nostro sapere del ventesimo secolo nella Londra del sedicesimo secolo, il film penetra il passato con il presente. Queste sono le frasi che provocano le risate più fragorose nel pubblico moderno:

"Lo spettacolo deve.." "Continuare"
"In bocca al lupo"
"Segui quella barca"
"Credo che il tabacco avrà un gran futuro"
"Ne so qualcosa di donne che fanno un mestiere maschile"
"Sei tu l'autore delle opere di William Shakespeare?"

Al contrario, "versi di Shakespeare" si odono per le strade. "La peste a tutt'e due le case" grida un Puritano, insultando i due teatri. "Il Rose anche con altro nome avrebbe il suo profumo..." riferendosi al teatro di Burbage.

Il finale, in particolare, sfrutta ciò che *noi* sappiamo. La regina Elisabetta sollecita una scommessa tra Shakespeare e Wessex sulla possibilità di mostrare a teatro "l'esatta natura e verità dell'amore" – e noi sappiamo che *Giulietta e Romeo* c'è riuscito. Ne segue un riferimento ai mantelli e Sir Walter Raleigh. La regina chiede a Will di scrivere qualcosa di più divertente in occasione della dodicesima notte, e *noi* sappiamo che egli realizzerà quella deliziosa commedia (*ma nel 1600, non nel 1593!*). Poi, segue la scena di annegamento mentre Viola e Wessex navigano verso la Virginia (*dopotutto, se ha funzionato in* Lezioni di piano, *perché non dovrebbe funzionare qui?*). Nell'ultima immagine del film, Viola, l'unica sopravvissuta, cammina dal mare verso la terra attraverso una spiaggia deserta. Credo che siamo indotti a pensare alla seconda scena de *La dodicesima notte* (anche se ne *La dodicesima notte* lei era accompagnata dal capitano Antonio e da alcuni marinai). "Che terra è questa, amici?" "E' l'Illiria, signora".

Il film ci mostra, alternandolo alla scena dell'annegamento, Will Shakespeare nella sua soffitta, mentre adempie al suo destino solitario con Viola come "eroina in eterno". Sembra di assistere al non plus ultra nell'ideale romantico de "lo scrittore". È, tuttavia, la penetrazione conclusiva dell'amore e della vita nel-

l'arte. Su un foglio bianco, Shakespeare scrive "Twelfth Night, Act I" e una voce fuori campo descrive la trama della commedia. Ma – e questo è straordinario – le opere teatrali pubbliche elisabettiane non erano suddivise in atti e scene ai tempi di Shakespeare; furono suddivise dai curatori dei secoli successivi. Più ovviamente, ciò che la voce di commento ci consegna non sono i versi da *La dodicesima notte*, bensì una narrazione della trama, un riassunto da immaginare come possibile "sviluppo" per un film moderno. Ciò che questo Shakespeare sta scrivendo **non** è l'opera elisabettiana *La dodicesima notte*, ma un "progetto" del ventesimo secolo, una trasposizione de *La dodicesima notte*! Sicuramente questo è l'ultimo passaggio dalla storia scenica e filmica alla vita, a quel medium che in quel momento abbiamo davanti ai nostri occhi. Ma sto facendo la parte del critico. Forse sto esagerando.

Il film infrange un'altra barriera tra la vita e l'arte nelle scene finali della tragedia, ovvero la barriera tra pubblico ed attori. L'inquadratura include sia gli attori che gli spettatori, mischiando gli "ooh, ahh !" e le lacrime – la vita reale – nell'opera sul palcoscenico. Il film si diverte anche a sottolineare la vicinanza tra pubblico e attori al tempo di Shakespeare, quando mostra gli spettatori di platea che fissano rapiti gli attori morenti a poco più di un metro e mezzo di distanza.

E io c'ero! Ho assistito alle prime produzioni estive del Nuovo Globe a Londra. Ero incredibilmente eccitato all'idea di vedere tutte quelle cose che avevo imparato durante i seminari di tanti anni prima.

Il teatro in sé è la riproduzione del Globe – per quanto esatta si possa immaginare -, ed è davvero bello da vedere. È stato adornato accuratamente sul modello Tudor-Giacomiano con dorature, colori e mascheroni nella facciata posteriore, colonne in finto marmo, e il firmamento dipinto. Quel grande spazio di recitazione, dodici metri per dodici, è lì che attende. La costruzione circolare significa che dovunque ci si trovi, seduti o in piedi, si è nel raggio di circa nove metri dagli attori. È come se ognuno si trovasse nell'orchestra in decima fila di un teatro di proscenio. Eppure sia gli spettatori che gli attori sono, allo stesso tempo, perfettamente consapevoli della presenza fisica delle persone attorno nel pubblico. Si muovono, si accalcano, sudano, si grattano. Non sono, come nel teatro moderno, vaghe forme nell'oscurità, ma volti e abiti reali. Ciò è particolarmente vero con gli spettatori di platea, che si spo-

stano, si scambiano i posti, vanno verso i corridoi. Non è un teatro di illusioni, ma di ascolto.

Il teatro era strabiliante. La produzione de Il racconto d'inverno *che vedemmo lo era un po' meno. Il regista aveva intelligentemente immaginato la Sicilia e la Boemia come due regni africani, completi di troni fatti con copertoni di trattori. Ma nel teatro elisabettiano non si cerca un effetto visivo; è invece un teatro in cui si guarda e si ascolta un attore. Il ruolo del regista è molto ridotto rispetto all'idea moderna, cosicché in* Shakespeare in Love *talvolta il regista è Shakespeare, e a volte Ned Alleyn. (Adesso che ci penso, conosciamo molti nomi di attori e proprietari di teatri elisabettiani, ma pochissimi registi). Questo Globe dovrebbe essere un teatro di attori, non di registi.*

Autolico ne Il racconto d'inverno, *comunque, era stupendo. Mentre gli altri attori erano intenti a sembrare a tutti i costi africani, Nicholas Le Prevost recitava il tipico pseudo artista rurale inglese, coinvolgendo il pubblico. Nell'ultima parte dell'opera, decisi di lasciare il posto a sedere (piuttosto costoso) in prima galleria per mettermi in piedi in platea proprio davanti al palcoscenico. Fu incredibile! Era come guardare un primo piano al cinema. Ero a meno di un metro dagli attori (proprio come gli spettatori in* Shakespeare in Love*). Gli attori recitavano ed io potevo vedere il sudore e la saliva mentre parlavano. Era eccitante, come assistere da vicino ad un incontro di pugilato. Ma era qualcosa di più importante che guardare semplicemente qualcuno che recita.*

Essere in piedi in platea era divertente soprattutto guardando Autolico. Egli si rivolgeva al pubblico, suonando un ukulele mentre in altri momenti confidava le sue oscure macchinazioni sia agli spettatori in piedi che a quelli seduti nelle gallerie. Eppure, mi sembrava che si rivolgesse proprio a me. Quando si mise a chiedere soldi, le persone nella prima fila in piedi gli davano delle monete. Si prendeva queste monete vere (!) tutto divertito e se le intascava facendo ridere il resto del pubblico. Non avevo mai provato quella sensazione nei riguardi di un attore: non solo stava recitando, ma io ero ***parte della sua esibizione****. La gente spesso parla di come sia possibile superare la barriera tra attore e pubblico, ma in questo caso è avvenuto in maniera speciale. Lui restava l'interprete che recitava al resto del teatro, ma io ero lì con lui. Non avevo mai provato niente di simile in un teatro. Ero sopraffatto. Davvero,*

come dice Henslowe nel film, è un mistero. Parte del mistero è che la sensazione di Mr. Le Prevost nei riguardi di questa esperienza è straordinariamente simile alla mia, come ci spiega nel sito http:// www .rdg.ac.uk/globe - davvero un mistero che va al di là della comprensione del critico o dello studioso.

Shakespeare in Love unisce la presenza di attori che impersonano degli attori che recitano una parte in un'opera shakespeariana, ad un pubblico di attori che impersonano degli spettatori i quali rispondono ad attori che recitano la parte di attori che recitano in un'opera shakespeariana – carino! Molto postmoderno. Ancora più postmoderno è il modo in cui la realtà del film (la storia d'amore) crea l'opera di finzione. Ma l'opera di finzione è storicamente reale e la verosimile storia d'amore è finzione. La realtà è una finzione, e una finzione è realtà. E tuttavia, nonostante la postmodernità, il divertimento che ho provato in questo film è semplice: stavo assistendo a delle parti di *Giulietta e Romeo* recitate da bravissimi attori su un accurato palcoscenico elisabettiano.

Per me, la più importante di queste incursioni dentro *Shakespeare in Love* è il modo in cui la vita irrompe nel teatro e viceversa. È piuttosto ovvio nello scambio delle scene d'amore dentro e fuori il palcoscenico, ma è anche l'oggetto della scommessa tra Will e Wessex. Può il vero amore – può la vita reale – essere rappresentata in un'opera teatrale? In precedenza, Viola aveva detto che il teatro non sarebbe stato in grado di rappresentare davvero l'amore fino a che le donne fossero state interpretate da quegli "squittenti bambocci". E nel finale, vediamo una donna nel ruolo di una donna, Viola che recita Giulietta con Will come Romeo.

La vita reale irrompe ancora una volta quando Viola si adatta al proprio matrimonio. Mestamente ne accetta l'ineluttabilità. La realtà irrompe quando Elisabetta insiste affinché ognuno accetti realisticamente il proprio destino, Viola senza teatro in Virginia, Wessex come sposo ingannato, Shakespeare come scrittore. In questo film – *come nella vita*? – le donne hanno a che fare con la realtà, gli uomini con le fantasie. E "la verità e natura dell'amore" sembra essere una triste verità: frustrazione e sconfitta oppure – psicologicamente – inibizione.

Infine la vita – la nostra vita nei film – irrompe quando Will inizia a scrivere. Le frasi che pronuncia non sono quelle di un'opera teatrale, *La dodicesima notte*,

che inizia con "Se di musica vive amore...". Shakespeare pronuncia un riassunto per un film come quello che stiamo vedendo. (Come molti hanno sottolineato, se Shakespeare scrivesse oggi, non scriverebbe per il teatro ma per lo schermo. Se si tratti di piccolo o grande schermo è discutibile e discusso).

In questo come in tutti i bei film, se ne può leggere l'essenza nelle prime scene. Nel caso di *Shakespeare in Love*, addirittura nei primi secondi. All'inizio si vedono delle immagini di un teatro elisabettiano. Poi l'inquadratura di un cartellone che fa pubblicità ad una tragedia "La vendetta dell'usuraio". La scena seguente mostra l'usuraio Fennyman che tortura il povero Henslowe tenendogli i piedi sopra un secchio di carboni ardenti. Stiamo assistendo alla traduzione di un'opera teatrale nella vita o della vita in un'opera teatrale – così come farà il film con la creazione di *Giulietta e Romeo* dalla storia d'amore tra Will Shakespeare e Viola de Lesseps oppure, parimenti, alla creazione di ciò che stiamo vedendo in quell'istante nel teatro del cinema, *Shakespeare in Love*, tratto da *Giulietta e Romeo*. Allo stesso tempo, un idioma moderno come "segua quella barca" diventa un episodio in un immaginario 1593. Vediamo Fennyman mettere i piedi di Henslowe "sui carboni ardenti", come oggi diremmo di coercizioni politiche o finanziarie. Il film parte da parole di teatro, "La vendetta dell'usuraio" e da termini moderni, per raggiungere la "vita", le persone sullo schermo, il che è, naturalmente, finzione. Il film supera, barriera dopo barriera, qualcosa che Will, alcune riprese dopo, nella scena dello psicanalista, non riesce a fare. Dopodiché l'azione del film mostra come egli riesca a rompere le barriere – con la penetrazione.

Il film pone sullo stesso livello la potenza sessuale a quella della scrittura. Si tratta di un tipo di "freudianesimo" standard, ridotto a luogo comune. C'è un'altra interpretazione tipicamente psicanalitica che mi sembra rilevante: la scena primaria. Un bambino vede, sente oppure fantastica sull'atto sessuale: sulle persone di servizio, i genitori, o degli animali che fanno sesso, oppure su qualcosa che vede in televisione o al cinema. Il bambino può interpretare il sesso come un atto aggressivo, che fa paura. Può addirittura fantasticare sul timore di perdere delle parti del proprio corpo, o diventare confuso su ciò che nella scena è reale e ciò che non lo è. Sono nella scena oppure ne sono fuori, e la sto guardando? Assistere ad un'opera teatrale o ad un film, l'analista ci dice, "equivale" alla scena primaria.

In questo film di fine secolo, naturalmente, la scena primaria e il rapporto sessuale sono abbastanza reali. Vediamo Will e Viola fare l'amore in diverse scene erotiche. Will, attraverso la sua poesia ha penetrato, letteralmente, la casa dei de Lesseps e la fin qui virginea Viola.

La prima volta che i due fanno l'amore, la balia di Viola sente ciò che sta accadendo. Mette la sua sedia a dondolo davanti alla porta, tenendo lontani gli altri, mentre fa dondolare sempre più rumorosamente la sedia man mano che i rumori dalla camera diventano più forti. Essa stessa diventa sempre più smaniosa, sudata e agitata. *Il pubblico rideva, ma io non mi divertivo né mi sentivo a mio agio*. La balia era allo stesso tempo testimone e partecipe della scena proibita. Ma subito il film fa dei tagli incrociati tra le scene romantiche in *Giulietta e Romeo* e le deliziose scene erotiche nella camera di Viola, e il linguaggio della tragedia ci porta dalle prove degli attori sul palco alle scene della camera da letto. Cos'è reale e cos'è finzione? *E poi va' a parlare di scena primaria!*

Ricco e povero, nobile e plebeo, maschio e femmina, teatro e vita, attori e spettatori, passato e presente, tutte le barriere sono rotte – penetrate – e lo sono soprattutto i blocchi creativi e sessuali di Shakespeare. Se dovessi riunire tutto questo in un' "idea unitaria", nel tema dei temi, direi qualcosa come "la capacità di penetrare della creatività artistica". "Penetrare" esprime ciò che avverto come la qualità essenziale del film: dei varchi – sessuali – che penetrano le barriere. I critici moderni affermano che un concetto come questo "marginalizza" i dettagli. Io non credo. Ritengo invece che esso dia importanza anche a dettagli minimi, come la pulizia che la balia fa delle orecchie di Viola – penetrandole - prima di metterla a letto.

Nell'attraversare queste barriere, sia la tragedia *Giulietta e Romeo* che il film *Shakespeare in Love* vengono creati, attimo per attimo, dal successo di Will sul fronte sessuale e su quello teatrale. La creatività della vita – il sesso – si fa strada tra le inibizioni e la creatività poetica di Shakespeare. Se potessimo fare tutti così...

Ma non possiamo. O, almeno, io non posso. Alcuni di noi accettano i fatti certi, gli argomenti saldi e le idee normalizzanti – dissertando (come in questo saggio) sull'arte e sul sesso. Nessuna breccia da superare per noi – per me. Invece mi rassicuro cercando di cacciar via le paure dell'incerto, dell'ignoto

e del non compreso, aspettando che qualche cosa dentro di me si scavi la strada verso la superficie. Quando ci penso, le mani mi si irrigidiscono, mi sento la pelle fredda e sudata, il cuore mi batte forte. Come gli incubi che facevo da piccolo.

Come molti critici cinematografici, avevo da piccolo degli incubi per via di qualcosa a cui assistevo durante i film. Suppongo che noi appassionati di film ci ricompensiamo da grandi. Comunque, verso i sette anni, iniziai ad avere incubi a causa dei film che vedevo. Per molti anni, i miei genitori mi impedirono di andare al cinema. (Non c'è bisogno di dire che da allora mi sono rifatto). Decenni dopo, durante le sedute di analisi, mi ricordai di tutto questo, e mi resi conto che le scene primarie erano una parte importante della mia infanzia. Fui persino capace, molti anni dopo la fine dell'analisi, di scoprire cos'era che mi aveva spaventato: un'innocentissimo spezzone di un film con Stanlio e Ollio, ma che aveva delle immagini che io avevo interpretato come altre immagini, più spaventose, più potenti. Se mi lasciassi andare, se abbandonassi le certezze, quelle immagini sarebbero ancora lì, e sarebbero travolgenti. E quando ci penso, mi si irrigidisce il cuore.

Il blocco di Shakespeare è anche il mio. Lui ha avuto successo. Io no. Ma va bene lo stesso.

Io mi sono riparato in una vita sicura come professore e critico (spesso cinematografico), invece di condurre un'esistenza incerta da scrittore, senza mai sapere da dove mi sarei procurato il prossimo dollaro. Oppure una vita di pasticci sessuali e domestici e, sì, brecce attraverso le inibizioni sessuali. Forse è per questo che sono contento di dati certi come quelli sul teatro elisabettiano, come la cartella appesa alla molletta. I fatti sono solidi, sicuri, appaganti. Posso utilizzare le mie inibizioni sessuali e creative per accontentarmi: in altre parole, per difendermi.

Freud ha detto che, per essere uno scrittore creativo, devi avere "assenza di inibizioni". Gli scrittori sono erotici, pensava. Ho persino scritto un saggio nel quale suggerivo che l'idea un po' sprezzante che Freud ha nei riguardi degli scrittori - immaginati come in balìa del principio del piacere o come bambini che giocano - derivasse dalla propria paura e invidia nei loro confronti in quanto esseri romantici, sessualmente più vigorosi di studiosi come

me. Credo che la maggior parte delle persone legga Shakespeare in Love *con quest'idea in mente. Io so di farlo.*

Credo che molte persone considerino questo film incoraggiante. Se si può avere una storia d'amore così stupenda, si può anche scrivere Giulietta e Romeo. *Si può essere un grande scrittore. Tutto ciò che si deve fare è scrivere la storia d'amore che si sta vivendo.*

Stranamente, questo non è il modo in cui il film finisce. La regina Elisabetta sembra voler dire, "non puoi avere questa donna desiderabile di cui sei pazzamente innamorato, però puoi essere un grande scrittore. Devi inibire te stesso. Allora puoi sublimare il tuo amore nella scrittura che io e tutti gli altro celebreremo." Tutto questo è assurdo, ma un assurdo benedetto. Hollywood ci blandisce. Gli scrittori hanno bisogno di essere meno inibiti, non più inibiti, e questa può essere un'idea scomoda. Lo è per me.

Anch'io avverto che il film collega le prodezze sessuali a quelle di scrittura. Ma per me il finale dice "devi accettare le tue inibizioni sessuali e le tue limitazioni di scrittore. Non sei Shakespeare e non lo sarai mai. Non puoi avere Gwyneth Paltrow e non puoi essere un grande scrittore".

MA VA BENE LO STESSO. Non si deve per forza sfidare l'aspra regina o l'omicida Wessex. Scrivendo di inibizioni, Freud trattò "il disagio della civiltà". Eppure le inibizioni sono gli appagamenti delle civiltà, così come le insoddisfazioni. Non potreste stare seduti a leggere questo saggio se non aveste accettato le vostre inibizioni. Io non avrei potuto scriverlo se non avessi fatto altrettanto. Il film mi consola nei riguardi della scelta che ho fatto, critico invece di scrittore, la molletta e la lista dei materiali di scena invece dell'opera teatrale. Sono, nel mio modo piccolo borghese, contento.

È per questo che amo tanto un film così incredibile, un film che drammatizza una libertà sessuale e creativa che io ho abbandonato. Perché sono al sicuro. Perché ho avuto ed ho una buona vita. Posso crogiolarmi nel fatto che c'è un Will Shakespeare senza che io debba essere quel Will Shakespeare. Posso semplicemente godermi il gioco di immaginazione mio e degli autori del film senza cercare di competere, di imitarlo. Ciò è fonte di piacere per me, e quel terribile imperativo che avvertivo da giovane di fare od essere il più grande, il

migliore, si è placato. Posso assistere al successo di Shakespeare senza sentire di doverlo ottenere anche io. In effetti posso usare le mie inibizioni sessuali e creative per accontentarmi, ovvero per difendermi. "Il comportamento sessuale di una persona è spesso esemplare *di tutti gli altri suoi modi di reagire al mondo". Proprio l'opposto di Will Shakespeare in questo film.*

Ecco a voi la commedia. Ci fa sentire bene con noi stessi. Quando assistiamo ad una tragedia, abbattiamo una difesa. Ci sentiamo ansiosi e a disagio. Quando vediamo una commedia, iniziamo ad abbattere una difesa – penetrando – ma finiamo con il ricrearla o con il costruirne un'altra. Ci sentiamo di nuovo al sicuro. Shakespeare in Love *mi concede dei vecchi amici, repressione e rifiuto. Io non sono Shakespeare e neanche voglio esserlo. Il 1593 non è il 1999. Ah ah.*

Tutto ciò, dove porta me come critico e voi come lettori? Cosa ho scritto fino ad ora? Da un lato generalizzo sulla tragedia e sulla commedia, o descrivo le tracce metaforiche dell'amore sessuale sulla scrittura creativa. Dall'altro, descrivo le mie ambizioni poetiche e la loro mancata realizzazione. Capisco che il lettore possa essere interessato alle mie idee sulla commedia o sulla metafora, ma perché dovrebbe importargli delle mie aspirazioni giovanili?

Cosa ne è del mio mestiere di ripiego da critico? Credo di comportarmi ancora da critico, da servo della musa. Se lo scopo dello scrittore è, come insegna Orazio, *aut prodesse aut delectare*, giovare o divertire, lo scopo del critico è di valorizzare l'opera dello scrittore.

Con un po' di fortuna, potrei averlo fatto qui. Ho spiegato i processi e le associazioni di pensiero che mi hanno portato ad amare tanto questo film. Potreste, volendo, usare questi concetti così psicologicamente importanti per me. Potreste provarli e, come dico di solito, "passarli attraverso" il film e vedere se, per caso, funzionano per voi.

Cioè, potreste dire, "lui dice che questo è un film sulle inibizioni sessuali e di scrittura. Fammi pensare alle mie inibizioni di scrittore. Una volta volevi scrivere, vero? Molte persone lo desiderano. Fammici pensare mentre guardo il film. Come mi sento quando penso ai miei limiti di scrittore in relazione a *Shakespeare in Love*?" Potete scommettere che Tom Stoppard e Marc Norman,

quando hanno scritto il film, stavano pensando alla loro competizione con Shakespeare come scrittori.

In modo ancora più interessante, potreste dire "come mi sento quando penso alle mie inibizioni sessuali in relazione a *Shakespeare in Love*?". E sì, le avete, tutti le abbiamo. Non posso giurarci, ma sono quasi certo che troverete una risposta più complessa, più interessante e piacevole a questo film. E allora io avrò assolto il mio compito, meno grandioso di quello dello scrittore, ma un compito che mi soddisfa, quello del critico.

University of Florida

Norman N. Holland

Note

[1]La citazione è tratta da "La morale sessuale 'civile' e il nervosismo moderno"(1908) in *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Boringhieri, 1976 , p.425 [N.d.T]

LA FORMA ISTERICA DI *AMLETO*

"Fragilità, il tuo nome è donna"
Primo soliloquio di Amleto

I. Eliot, Rose e Showalter

Nel 1917, alla vigilia degli *Années Folles*, quando i Surrealisti sostenevano le poetiche connesse all'isteria, T.S. Eliot definì la più celebre opera shakespeariana come scarsamente unitaria nella forma, poiché comprendeva "scene inspiegate", come quelle in cui figurano Polonio e Laerte e Polonio e Rinaldo. Secondo Eliot, i critici precedenti non avevano notato i difetti formali della tragedia perché troppo concentrati sul personaggio di Amleto e sulla vendetta, piuttosto che soffermarsi a considerare l'opera nella sua interezza in quanto opera d'arte. Il carattere troppo emotivo di Amleto, secondo Eliot, attrae le menti creative, che tendono a trasferirvi la propria immagine perché la loro mancanza di capacità creativa va alla ricerca di un'esistenza artistica sostitutiva : *Amleto*, un'opera sull'espressione frustrata, attrae quei critici con gli istinti artistici frustrati. Eliot scrive che Amleto soffre di eccessive emozioni prive di riferimento ai fatti che accadono nell'opera, e che la buffoneria dell'eroe – sua antica inclinazione - è meno che follia e più che simulazione, oltre ad essere una proiezione nella tragedia della confusione di Shakespeare nei confronti del suo problema artistico. Eliot scrive che in Amleto "sia l'esecuzione che il pensiero sono in una posizione instabile".[1] Le incoerenze ed instabilità dell'opera sono dovute, secondo Eliot, alla sovrapposizione del problema principale della tragedia (i sentimenti "inspiegabilmente orribili" di disgusto per la colpa di sua madre) al materiale "ancor più crudo" di vendetta che persiste anche nella forma finale. Neanche Shakespeare era riuscito a capire Amleto e per questo non poté creare una tragedia formalmente equilibrata attingendo alla relazione patologica tra madre e figlio basata sul disgusto erotico.[2] Le imperfezioni di *Amleto* possono essere viste come la conseguenza dell'incapacità di Shakespeare di ricavare una tragedia dal tema sulla vendetta a sua disposizione, poiché il drammaturgo, come il suo personaggio, era preda di emozioni intense ed inesprimibili. Perciò, conclude Eliot, Shakespeare con *Amleto* non ha creato un'opera d'arte, bensì un'enigmatica "Monna Lisa" della letteratura.

Se concordiamo con Eliot, si può dire che l'opera considerata come la chiave per la scoperta freudiana del complesso di Edipo e la formulazione della

teoria dell'inconscio, difetta di quella maestria necessaria per il successo culturale ; la tragedia è un fallimento artistico, secondo Eliot, poiché il materiale psichico - l'eros disgustato - resta formalmente senza controllo.

La femminista lacaniana Jacqueline Rose ha notato la straordinaria risonanza postmoderna di termini che compaiono, in senso negativo, nella critica di Eliot - buffoneria, estasi, l'eccessivo, instabilità, l'inespresso, l'inconoscibile - tutti termini che, almeno a partire da Freud, riconosciamo essere presenti in ogni atto di scrittura, un atto che tende a dar loro una forma con il difetto di sopprimerne alcuni e trasformarne altri. Nel respingere *Amleto*, Eliot ha sottolineato i modi in cui la tragedia drammatizza l'inconscio, l'inespresso e l'inesprimibile nelle risposte di Amleto alla madre. Per Eliot una delle imperfezioni della tragedia risiede nella caratterizzazione di Gertrude - è troppo insignificante per rappresentare una causa oggettiva che giustifichi lo stato d'animo di Amleto. "Gertrude non è un equivalente adeguato per il disgusto che provoca in Amleto, un disgusto che 'la avvolge e la oltrepassa' e che, siccome la madre non riesce a contenerlo, attraversa il tessuto dell'opera". Gertrude è ripugnante, osserva Rose, "ma non lo è abbastanza". Tuttavia Eliot non si aspettava un personaggio femminile più solido nella tragedia, proprio perché, prosegue Rose, il problema di Amleto consiste nell'inadeguatezza di Gertrude nei confronti del disgusto che il figlio prova per lei. È proprio perché il suo personaggio è così negativo e insignificante, secondo Eliot, che Gertrude suscita dei sentimenti in Amleto "che lei è incapace di rappresentare", e per i quali la tragedia non fornisce alcun "correlativo oggettivo".

Nella lettura eliotiana di una Gertrude insignificante e negativa, e nell'immaginare l'opera come una Monna Lisa letteraria, icona culturale dell' "enigma della femminilità", Rose nota come la versione modernista di Eliot del formalismo mostri un super io duro e repressivo che tenta di contenere il femminile come un pericoloso eccesso. La critica estetica di Eliot, nel sottolineare l'unità di forma, scrive Rose, "ripete il momento di repressione in cui linguaggio e sessualità furono inizialmente regolati, mettendo da parte i processi inconsci che minacciano la risoluzione del dramma edipico e allo stesso tempo la forma narrativa". Nel rifiutare gli effetti drammatici della sessualità femminile, la critica di Eliot dimostra come l'espressione linguistica e il genere siano interdipendenti, e allo stesso tempo come la loro interdipendenza sia fondamentale nella elaborazione della forma letteraria. Rose scrive "Amleto rappresenta un problema per Eliot sia a livello della sostanza che della forma. La femminilità è l'immagine del problema ; essa sembra infatti essere l'unica im-

magine attraverso cui il problema può venire pensato o concettualizzato. La femminilità dunque diventa il punto focale per un riconoscimento parzialmente teorizzato della disintegrazione letteraria e psichica che in qualsiasi momento può sfociare nella forma letteraria".

Stranamente, né Eliot né Rose accennano ad Ofelia, forse per Eliot un'altra delle inutilità dell'opera, e forse anche per Rose, che considera problematico ciò che accade alla sessualità di una vedova il cui marito defunto non può più limitarne gli eccessi potenzialmente pericolosi entro i confini del controllo sociale.[3] Ma se c'è un personaggio che emerge come segnale della disintegrazione linguistica, questo è proprio Ofelia, i cui "discorsi non vogliono dir nulla", come dice Orazio. Nella sua sintesi del femminismo lacaniano, Elaine Showalter ha scritto "Ofelia sembra confermare l'impossibilità, da parte del discorso patriarcale, di rappresentare il femminile come qualcosa che non sia follia, incoerenza, fluidità o silenzio", poiché "il femminile (...) è ciò che sfugge alla rappresentazione nel discorso patriarcale".[4]

II. Formalismo psicanalitico

Freud ci ha insegnato a leggere l'isteria come espressione di genere doppio; Lacan ci ha insegnato a immaginarla come indirizzo e sfida all'autorità - l'isteria insidia l'autorità sconcertandone i rappresentanti ; l'isterica/o cerca lo sguardo del padrone per sovvertirne il potere verbale. Nell'analizzare il discorso di fluidità, superfluità e femminilità che circondano e pervadono la caratterizzazione di Amleto e che culminano con l'annegamento di Ofelia, e il modo in cui la tragedia si forma attorno alla rabbia e al dolore di Laerte e di Ofelia mentre Amleto è lontano in mare, possiamo vedere come il disegno dell'opera agisca da veicolo per la psicologia dell'isteria come lutto melodrammatico e divisione del sé teatralizzata.

Amleto può servire come modello per la scissione e teatralità spesso notate nella storia clinica e culturale dell'isteria, dimostrando la relazione tra una particolare psicologia e una specifica forma drammatica. Nella critica letteraria psicanalitica scritta a partire dagli anni '80, la categoria diagnostica dell'isteria si è dimostrata uno strumento interpretativo per le narrazioni caratterizzate da contraddizioni interne, ansia di castrazione, vuoti, incoerenze, prospettive multiple, ambiguità di genere, e femminilità repressa. Questi aspetti narrativi hanno anche interessato le tecniche decostruzioniste e la condizione postmoderna, che vede la soggettività umana come uno stato di mancanza o

vuoto interiore, un non essere, al quale vengono sovrapposti una serie di ruoli e identificazioni mutevoli, la più importante delle quali coinvolge il genere che si maschera da differenza sessuale. Il postmodernismo ci ha reso più consapevoli di come i nostri sensi di realtà e destino consistano in una mappa che agisce su di noi come un copione scritto dai nostri predecessori e sancito da dubbie autorità.

Leggendo *Amleto* alla luce della psicanalisi postmoderna e della critica femminista di genere come messa in scena, possiamo vedere l'isteria di Amleto come una lotta contro la sua identificazione femminile repressa, che viene gestita nella tragedia attraverso la follia di Ofelia e la forzata appropriazione/incorporazione dei ruoli maschili da parte di Amleto. La tragedia mostra Ofelia come un veicolo per evitare l'identificazione di Amleto con sua madre in quanto donna, che egli vede come "fragilità".

Adottando il formalismo psicanalitico, possiamo svelare la significanza psichica delle trame multiple dell'opera, i suoi vuoti e incoerenze, l'immaginario orale e di genere, e le sue espressioni mascherate di castrazione. Le scene che coinvolgono Polonio e Laerte, e Polonio e Rinaldo sono ben lontane dall'essere non pertinenti come intendeva Eliot ; anzi, esse dimostrano come la tragedia si incentri non solo sull'amore disgustato di un figlio per la madre, ma anche su come i padri spiino i propri figli e li usino per i loro scopi, specialmente per ri-membrare o ri-fallicizzare i figli tenendo alto l'onore paterno.

Credo che il personaggio di Amleto e la forma del suo dramma esprimano insieme questa psico-logica : siccome mi identifico sia con una madre il cui amore è pericoloso, sia con un padre morto che uccide, per completare il mio amore e seguire il mio destino devo morire avvelenato con lei, in modo da esaudire il desiderio paterno. Le alternative sono quelle di attaccare verbalmente oppure recitare la parte del buffone con conseguenti scissioni dei miei io addolorati, avvelenati e vendicativi. Ofelia, Laerte e Fortebraccio agiscono come variazioni su queste identità e destino. Il mondo immaginario dell'opera si fonda su relazioni speculari e su una proliferazione di doppi che suggeriscono una rivalità tra ego/immagine corporea e coerenza interna che caratterizza quello stadio dello sviluppo che Lacan definisce come "*le stade du miroir*".[5] L'immagine dell'uomo in armatura rappresenta l'imago maschile che Amleto deve assumere per compiere la sua vendetta. Ofelia e Laerte incarnano delle abbozzate alternative sulla via verso quell'alter ego di se stesso che sarà Amleto.

Nonostante il disprezzo di Lacan per la psicologia dell'io americana, la sua concezione dell'io come serie di immagini interiorizzate e di identificazioni

concorda con l'osservazione di Erik Erikson secondo il quale, nell'analizzare i sogni, non si sa mai se considerare la configurazione di ciò che egli definisce "lo stadio del sognatore" come un "riflesso microcosmico della sua realtà sociale passata o presente, oppure come una 'proiezione' di differenti frammenti di identità del sognatore stesso, di ruoli diversi assunti in momenti o in situazioni differenti".[6] Se consideriamo la tragedia come equivalente ad un sogno, possiamo osservare che, in quanto sopravvissuto al lutto per il padre morto, Amleto si scinde nella configurazione di figli orfani costituiti dal giovane Fortebraccio, Laerte e Ofelia, i quali recitano variazioni del desiderio di Amleto e del suo destino. Dopo il soliloquio finale di Amleto, in cui egli si paragona negativamente come guerriero a Fortebraccio, Laerte ed Ofelia per un po' assumono un ruolo centrale nel dramma; nelle scene seguenti sembrano alternare e in seguito rifiutare i precedenti ruoli di Amleto come pazzo e vendicatore furioso.

All'inizio di quello che viene convenzionalmente considerato il IV atto, assistiamo alla prima delle celebri scene di follia di Ofelia, nella quale la giovane riesce ad ottenere riluttante udienza dalla Regina, per poi offuscare i goffi tentativi del Re di consolare il suo dolore nella sfera della sua autorità interpretativa, e infine allontanarsi con la minaccia implicita che il fratello possa venire a conoscenza della morte del loro padre. Dopo l'improvvisa uscita di scena di Ofelia, entra l'irato e ribelle Laerte, che nonostante il tentativo di calmarlo da parte degli altri personaggi reagisce esclamando "La goccia di sangue che in me è più calma/ mi proclama bastardo, grida cornuto a mio padre,/ pone uno stampo di baldracca (...) sulla fronte immacolata di mia madre" (4.5.114-117), un insulto implicito a Gertrude, così come al Re Amleto e al Principe, per chi riconosce che la causa di Laerte, come dice Amleto nel V atto, è un "ritratto" di quella di Amleto stesso (5.2.79).[7] Così come ad Amleto è stato ordinato dal Fantasma, "Se hai amato mai tuo padre (...) ricordati di me", l'identità filiale di Laerte e l'onore fallico dipendono dal suo ruolo di vendicatore. Dopo la furiosa aggressione nei confronti di Claudio, Laerte riesce a calmare la sua rabbia, ma vedendo entrare Ofelia, viene sopraffatto assistendo alla follia della sorella. Quindi, dapprima siamo testimoni del triste dolore di Ofelia, poi del dolore rabbioso di Laerte, e infine i due appaiono uniti nella scena in cui Ofelia sembra accentrare l'attenzione come folle intrattenitrice, offuscando l'immagine della coppia reale che su di lei ha ormai solo autorità putativa. Dopo che Claudio ha tramutato la rabbia di Laerte in perfido desiderio di vendetta per Amleto, in una stanza reale alla quale Laerte è stato ammes-

so come pari e addirittura come consigliere, i due si confrontano con la notizia dell'annegamento di Ofelia, annunciata da Gertrude in quello che sarà il suo discorso più lungo, provocando le lacrime di Laerte :

Regina In quel ruscello dove un salice sghembo
(...) [ella]
cadde nel ruscello
(...) familiare
a quell'elemento (...)
Le sue vesti, pesanti per l'acqua assorbita
trascinarono l'infelice (...)
a (...) morte.

Laerte Tropp'acqua è su te, povera Ofelia,
e mi vieto le lacrime. Eppure è nostro costume:
la natura reclama i suoi diritti,
anche se la vergogna vi si opponga.
Quando il pianto sarà finito non avrò
Più nulla di femmineo in me. Addio, mio sovrano;
ho parole di fuoco che vorrebbero
fiammeggiare, ma questa sciagura le spegne.
(4.7.167-192)[8]

Quando rivediamo Laerte, nella scena del cimitero, il suo dolore smisurato è tale da provocare una sorta di parodia e rimprovero in Amleto, il quale salta nella tomba di Ofelia per inveire contro Laerte. Si può dire che il dolore istrionico è prettamente femminile in quanto impersonato da Ofelia, mentre la vendetta rabbiosa è impersonata dal fratello. Ma la morte della ragazza lo spinge a quelle che lui considera lacrime femminili, e poi ad un indecoroso comportamento al funerale.

Nel frattempo, anche Amleto è andato al di là del dolore e della follia, nonostante ciò rimanga inspiegato fino all'inizio dell'ultimo atto. La scena del cimitero mostra come l'espressione di dolore che aveva segnato la sua prima apparizione appartiene ormai ad un ruolo superato. Una volta scoperto l'inganno di Rosencrantz e Guildenstern per condurlo a morte in Inghilterra, Amleto suggella le sue identificazioni omicide il suo istinto di rubare il pacchetto diplomatico nella nave come considerando divinamente ispirato. In seguito Amleto cambia il messaggio imitando lo stile di Claudio per poi contraffare la grafia del

re e far uccidere Rosencrantz e Guildenstern "prima che avessero il tempo di dire un amen" (5.2.47).[9] Quest'ultimo dettaglio segna l'identificazione di Amleto con il suo "avversario più forte" Claudio, per quanto il crimine originale, aveva spiegato il Fantasma, era ancor più malvagio per il fatto di aver ucciso Re Amleto con i peccati ancora sulla coscienza. Perciò Amleto si è identificato sia con Dio-padre, il "Dio che dà forma ai nostri propositi" (5.2.10),[10] nel seguire quegli impulsi che lo tenevano sveglio, sospettoso e "avventato" a bordo ; ma anche con Claudio nel progettare una morte senza preparazione spirituale per le vittime. Sostituendo la lettera di Claudio, Amleto conferma anche la sua identificazione con il vero padre, il vecchio Re Amleto, il cui anello egli ha usato per sigillare la lettera contraffatta che condurrà a morte Rosencrantz e Guildenstern. Le tre identificazioni paterne di Amleto - con Dio-padre, o "il Cielo" (5.2.49),[11] con Claudio, il patrigno e assassino che fa morire le sue vittime "prima che abbiano il tempo di dire un amen", e con Re Amleto, il cui sigillo di autorità ratifica l'ordine di esecuzione - sembrano coesistere nella mente di Amleto con l'idea di regalità, e allo stesso tempo, confinano il suo ruolo di melanconico che annega nel dolore e nel disprezzo di sé. Per questo motivo, quando Amleto affronta con vigore e sicurezza i personaggi al funerale di Ofelia, dichiara "Eccomi qua, Amleto di Danimarca" (ovvero "Amleto il Re"), mettendosi a imitare, deridere e rivaleggiare il dolore melodrammatico di Laerte. Si può dire che Laerte ed Ofelia hanno fatto ciò che Amleto temeva per se stesso dopo la prima scena con il fantasma, ovvero, raggiungere l'inferno (Amleto : "Che altro aggiungerò, l'inferno ?"): Laerte, perseguendo una vendetta avvelenata, Ofelia, annegando nel dolore. Amleto ha fatto la parte del folle ; Ofelia lo è diventata. Mentre Amleto parla di autodistruzione all'inizio e a metà della tragedia, Ofelia, almeno per alcuni critici, la mette in atto.[12] La coincidenza che segna l'annegamento di Ofelia e il ritorno di Amleto dal viaggio in mare carico di morte per presentarsi come "Amleto di Danimarca" (cioè "Re") suggerisce che l'inabissarsi di un aspetto femminile di Amleto gli permette di rivestire il ruolo maschile di vendicatore, come se fosse rinato dal mare. Amleto descrive se stesso a Claudio come "nudo" e "solo" sulla spiaggia della Danimarca.[13]

L'Amleto determinato del V atto appare diverso dal personaggio che abbiamo visto nei primi quattro atti della tragedia. Non fa più soliloqui. Non deve più, "come una puttana", sgravarsi l'anima con le parole - come afferma nell'importante soliloquio a metà tragedia (3.1.585). Disprezza il loquace Osric, che "fa i salamelecchi alla mammella prima di succhiarla" (5.2.140). Anche se è

preoccupato per la sfida a duello con Laerte, Amleto scaccia il sospetto come "una sciocchezza (...) una sorta di presentimento che potrebbe turbare solo una donna" (5.2.153-154).[14] Mentre il primo soliloquio di Amleto esprime la sua identificazione con una madre indegna, l'ultimo è pieno di ammirazione per Fortebraccio, un'immagine di uomo in armatura, come il fantasma.

III. Gli immaginari orali e di genere della tragedia

Inizialmente Amleto si augura che la sua dura/sporca "carne si sciolga". Chiama il suo mondo decaduto "un giardino di gramigna" e ripensa a Gertrude che dipendeva dal Re Amleto "come se il proprio desiderio/ di sé s'alimentasse". Perché Amleto dovrebbe sperare di consumarsi lentamente, a meno che non si senta coinvolto nel matrimonio affrettato e sconveniente di Gertrude ? Egli deve sentirsi identificato con lei - immaginando in questo caso l'identificazione come un nutrirsi vorace e annichilante. Se interpretiamo l'immagine del giardino di gramigna come la rievocazione di un Eden perduto, possiamo concludere che la fase orale di identificazione materna di Amleto è stata mortificata.[15] La madre con cui si è immedesimato gli appare adesso inferiore ad una "bestia" mentre finge il lutto al funerale del Re, durante il quale ella segue il corpo del marito "Come una Niobe in lacrime" (1.2.129-149). Dal momento che le lacrime di Gertrude si sono dimostrate solo teatrali, di finzione, allora Amleto ricorre ad un eccesso di teatralità per umiliarla pubblicamente.

Ma Amleto non riesce neanche a conservare un'identificazione paterna, come afferma nel I atto. Quando Amleto dice di avere dentro qualcosa che è al di là d'ogni mostra, l'ornamento e il vestito del dolore, egli sembra voler esibire un rituale di sofferenza superiore a quello fornito dalla madre quando l'arrosto del funerale fu servito freddo al banchetto delle nozze. Amleto definisce il padre defunto un Re "eccellente", che paragonato a Claudio era come "Iperione, e l'altro, / a suo confronto, una satiro". Il vile, depravato Claudio è nell'immaginazione di Amleto degno del vecchio re non più di quanto Amleto stesso lo sia rispetto ad Ercole : "Fratello di mio padre e simile a mio padre com'io a Ercole". Queste due analogie : Iperione sta al satiro come Ercole sta ad Amleto, situano Amleto e Claudio alla pari come versioni inferiori di mascolinità. Mentre agli occhi del figlio il vecchio Re Amleto era un dio del sole ed un Titano, un'immagine idealizzata della forza virile, Claudio è invece visto come metà umano e metà capra, così come Amleto stesso, che deve trattenere impotente le parole durante il primo atto, non è un Ercole.

Claudio, che agli occhi di Amleto è un "un re di rattoppi e di sbrendoli" (3.4.93), non è solo un ubriacone e un satiro, ma anche un dissimulatore, un "maledetto furfante che sorrid[e]" (1.5.109).[16] Questa dissimulazione porta Amleto alla simulazione. Quando viene a sapere che gli attori sono giunti a corte, egli commenta "colui che recita la parte del re è benvenuto" (2.2.321). Il soliloquio centrale - "servile buffone" - mette in scena le fluttuazioni di genere così come la sua sensazione di sentirsi meno espressivo di un attore, che grida "E tutto per nulla. Per Ecuba !" (2.2.560), mentre il Principe stesso si avvilisce come "Calandrino alla luna, matrice sterile" (2.2.570)[17] per la sua vendetta. Si immagina con la barba strappata e di umili origini, un "furfante" che deve "come una puttana" sgravarsi con due bestemmie. Scegliendo di mettere in scena una tragedia per scrutare nella coscienza del Re, Amleto sembra dirigersi verso la vendetta. Diventerà drammaturgo e regista, organizzatore e osservatore del crimine nascosto del Re. Ma quando rivedremo Amleto, lo ritroveremo invischiato sulla questione dell'essere o non essere, mentre ancora contempla il suicidio.

La sua apparente contraddittorietà suggerisce quanto la malinconia di Amleto sia una specie di messinscena filosofica, esibizione istrionica di scissione dell'io e disillusione aristocratica.[18] Il dilemma di Amleto - se sia meglio per l'anima soffrire o prender l'armi - dà alla instabilità di genere del soliloquio "servile buffone" una dimensione più filosofica e universale. Egli si chiede, in generale, se sia più nobile essere attivi o passivi, un'opposizione binaria associata, nella cultura di Amleto, a quella tra maschile e femminile. Il ruolo di nobile e malinconico filosofo che si mette in mostra mentre legge nelle sale del palazzo e si chiede se sia meglio essere o non essere, si trasforma nel ruolo di ambiguo amante di Ofelia ; e in seguito, quando si rende conto di esser oggetto di sguardi, mette in scena la parte del folle a beneficio dei suoi nemici nascosti nel ruolo di osservatori. Anche se Claudio riconosce alla fine della scena che il comportamento bizzarro di Amleto non è "da pazzo", il Re ne teme i pericoli, e decide di mandare Amleto in Inghilterra poiché, dice a Polonio "la pazzia dei grandi dev'essere sorvegliata" (3.2.186).[19] Questo ragionamento mostra 1)che Claudio riveste un ruolo contrapposto ad Amleto - una specie di contrario della simulazione di Amleto che minaccia la dissimulazione di Claudio ; e 2) che la follia di Amleto, vera o finta, domina gli sguardi - "dev'essere sorvegliata".

L'autorità in questa tragedia è questione di messinscena. Amleto inizialmente sfida gli atteggiamenti della Regina e del Re rifiutandosi di interrom-

pere il lutto, e rimanendo ostentatamente in abiti neri; in seguito li umilia nella tragedia dentro la tragedia e li mette pubblicamente di fronte all'evidenza dell'ipocrisia e della colpa, spostandoli dallo spazio pubblico del teatro di corte.

Mentre Amleto è assente dalla corte, le canzoni folli di Ofelia interrompono le parole della Regina e limitano il Re a frasi quali "Come state, mia gentile Ofelia?", "Graziosa Ofelia!", "Farnetica intorno a suo padre", in risposta alle osservazioni sconvolgenti di Ofelia "Dicono che il gufo era la figlia di un fornaio. Signore ! Sappiamo ciò che siamo ma non quel che potremmo essere" (4.5.40-54).[20] Quando la ragazza chiama il suo cocchio, augurando loro "buonanotte dolci signore", sembra femminilizzare Claudio emulando le parole di Amleto che lo definiva un pavone che fa la ruota nella tragedia dentro la tragedia (3.2.261),[21] e poi, partendo per l'Inghilterra, salutandolo "addio, cara madre" (4.4.51). Dopo la prima scena di follia di Ofelia, si avvertono il senso di colpa del Re e la sua paura di vendetta in una replica che in parte è rivolta alla messa in scena e alla sua conseguenza, e che si annuncia nelle parole di Claudio "Questo è il veleno di un'angoscia profonda!" e nella descrizione di Laerte "uno sciame di gli va versando nelle orecchie il veleno di pestiferi discorsi sulla morte di suo padre ; gente che quando sarà ridotta a corto di materia (...) non si farà scrupolo di accusare, all'orecchio di questo e di quello... (4.5.73:86-90, corsivo mio).[22] Come conseguenza della capacità di fare scenate da parte di Amleto, Ofelia, e Laerte, Claudio viene costretto alla passività, e infine diventa il destinatario del veleno.

Come nel caso del dramma nel dramma - usato come strumento per attaccare l'autorità di Claudio con Gertrude e la corte – Amleto, durante il viaggio in nave verso l'Inghilterra, usa la scrittura e la contraffazione per battere in astuzia i suoi perfidi ed ipocriti nemici. Descrivendo il trucco della missiva, Amleto dice ad Orazio "il mio cervello non aveva ancora riflettuto/ al prologo, che già stava scrivendo il dramma" (5.2.31-32).[23] Amleto rivede il suo dramma riscrivendone il finale. Ciò che resta dello sproloquiare superfluo e ostentato è affidato a Osric, personaggio ridicolo, antipatico e effemminato, così come viene impersonato da Robin Williams nel film di Kenneth Branagh (1997). Anche se i volti dipinti e falsi sono legati, nei vari commenti misoginistici di Amleto, alla femminilità, la mascolinità non è da meno. Il fantasma muore mentre dorme sotto il pergolato ; quando si presenta ad Amleto indossa l'armatura. Quando Fortebraccio appare nell'ultima scena della tragedia, egli mette in scena un funerale da soldato per il dotto Amleto "Si sarebbe mostrato [cioè recitato]/ veramente regale, se il suo momento fosse giunto" (5.2.341).[24]

In quest'opera il potere maschile è azione o recitazione.

IV. Isteria come fantasma e difesa fallita

Norman Holland ci ha insegnato a considerare la forma letteraria come difesa.[25] Se affermiamo che la forma di *Amleto* è isterica, possiamo forse concludere che l'isteria in questa tragedia è una difesa contro la depressione. Nella sua lettura di *Amleto*, Holland identifica l'idea ispiratrice o il principio strutturale del dramma con la dimostrazione di come un'ombra (l'inconscio) cada tra intenzioni e azioni, scindendo le parole dalle azioni.[26] Questa divisione è coerente con l'isteria vista come somatizzazione dell'inesprimibile.

Ma l'isteria che prende la forma di identificazioni scisse e multiple in *Amleto* è tanto parte della sua fantasia inconscia quanto della sua forma. Ovvero, *Amleto* mette in scena versioni risolte del lignaggio padre-figlio come consubstanziazione (Re Amleto-Principe Amleto ; Polonio-Laerte ; Re Fortebraccio di Norvegia-Fortebraccio/ Re Amleto redux) ; e relazioni madre-figlio, come fluidità avvelenata (Gertrude-Amleto, con Ofelia come una versione spostata della fluidità di madre e figlio). Queste identità di genere mutevoli, problematiche e scisse non sono solamente il nucleo di ciò che si può definire la fantasia inconscia dell'opera, ma ne definiscono anche ciò che potremmo chiamare il progetto strutturante.

Possiamo dunque concludere che l'isteria come difesa (contro l'identificazione depressiva con una madre-morte amata/odiata) viene meno in *Amleto*. A sostituire questa difesa mancata notiamo una deliberata identificazione con la vendetta paterna nel corso di una morte avvelenata, teatrale, e accettata con una voce rassegnata rivolta ad altri - a Orazio, che cerca di sopravvivere ad Amleto per narrarne la storia ; e a Fortebraccio, che ha il "voto di moribondo" di Amleto (5.2.298).[27] Il femminile come fluidità autodistruttiva non viene tanto ucciso, quanto evitato e in seguito reinteriorizzato per agire dall'intimo (Laerte) per distruggere se stesso (Amleto) mentre un io rinato, armato-specchiato (Fortebraccio) sopravvive.

Trinity College, Hartford, CT

Dianne Hunter

Note

[1] T.S. Eliot (1919) "Hamlet and his Problems", *Selected Essays* (New York: Harcourt, Brace & Company, 1932), p. 124.

[2] Lionel Abel scrive che siccome Shakespeare non è riuscito a ricavare una tragedia dal materiale sulla vendetta, ha creato un altro tipo di dramma - un'opera incentrata su drammaturghi rivali - in cui Claudio è un melodrammaturgo, Polonio un drammaturgo sentimentale, e Amleto un aspirante tragediografo. Siccome l'impulso tragico viene frustrato nel corso dell'opera, Shakespeare rese il problema filosofico inventando una nuova forma drammatica, il metateatro, basato sulle idee che 1) la vita è un sogno ; 2) gli esseri umani sono consapevoli commedianti. Vedi *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (New York: Hill and Wang, 1963), pp. 40-58.

[3] Jacqueline Rose, "Hamlet - the 'Mona Lisa' of Literature", *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986), pp. 125-127.

[4] Elaine Showalter, "Representing Ophelia", *Shakespeare and the Question of Theory*, eds. Patricia Parker and Geoffrey Hartman (New York and London: Methuen,1985), p. 78.

[5] Jacques Lacan (1949), "Le stade du miroir comme formateur de la function du Je," *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966), pp. 93-100.

[6] Erik H. Erikson (1949), "The Dream Specimen of Psychoanalysis", *Psychoanalytic Psychiatry and Psychology: Clinical and Theoretical Papers*, eds. Robert P. Knight and Cyrus R. Friedman (New York: International Universities Press, 1954), p.152.

[7] "That drop of blood that's calm proclaims me bastard/ Cries cuckold to my father, brands the harlot (...) between the chaste unsmirched brow/ Of my true mother".Le citazioni da *Hamlet* sono tratte da *The Norton Shakespeare*, eds. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean Howard, and Katharine Maus (New York and London: W. W. Norton, 1997), ad eccezione degli ultimi versi del discorso di Laerte in reazione alla morte della sorella, per i quali ho adottato *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans (Boston: Houghton Mifflin, 1974). L'edizione italiana è *Amleto*, a cura di G. Melchiori in *Teatro completo di W. Shakespeare*, Milano, Mondadori, 1981 [N.d.T]

[8] "*Queen Gertrude*: There is a willow grows aslant a brook/ (...) down [she]/ Fell in the weeping brook/ (...) endued/Unto that element (...)/ Till that her garments, heavy with their drink/ Pulled the poor wretch (...) / To (...) death. *Laertes:*Too much of water hast thou, poor Ophelia,/ And therefore I forbid my tears. But yet/ It is our trick; nature her custom holds,/ Let shame say what it will [*He weeps*] When these are gone,/ The woman will be out. Adieu, my lord/ I have a speech of fire that fain would blaze,/ But that this folly drowns it."

[9] "Not shriving-time allowed"

[10] "divinity that shapes our ends"

[11] "heaven ordinant"

[12] Juliana Schiesari nota che sebbene alcuni critici considerino la morte di Ofelia un suicidio, Gertrude effettivamente la descrive come un incidente. Vedi *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992). Secondo Schiesari, "Ofelia è fondamentale per la nostra comprensione delle politiche di genere della malinconia, soprattutto nella sua versione lacaniana. Il rifiuto di Ofelia da parte di Amleto è allo stesso tempo un

segnale esplicito della sua follia presunta, e una rappresentazione della tradizionale misoginia occidentale. Ciò contribuisce (...) a creare un certo tipo di eros sostenuto da su un'autoproduzione attraverso lo sfruttamento feticista di un altro, ovvero, la donna" (p.260)

[13] In *The Tradition of the New*, Harold Rosenberg scrive che poiché l'essenza del dramma è l'azione, l'Amleto in soliloquio degli atti I-IV non è drammatico; perciò, Shakespeare ha dovuto eliminare il carattere introspettivo di Amleto e riportarlo, nel V atto, ad un'identità - ovvero ad una entità più unidimensionale che sappia recitare (New York : Grove Press, 1961), pp.135-153

[14] "He did comply with his dug before he sucked it", "it is but foolery (...) a kind of gaingiving as would perhaps trouble a woman"

[15] In *Infanzia e società*, Erik H. Erikson scrive : "Naturalmente è impossibile sapere che cosa il bambino senta allorché i suoi denti spuntano proprio in quella cavità orale che fino ad allora era stata la principale sede del piacere e dove il piacere era stato dominante ; e non possiamo sapere quale sorta di dilemma masochistico risulti dal fatto che la tensione ed il dolore causati da questi sabotatori interni che sono i denti può essere alleviata soltanto con il mordere più forte ancora. Ciò, a sua volta, aggiunge una contraddizione sociale a quella fisica perché, se il bambino è ancora nutrito al seno allorché comincia a mordere, come è costume universalmente diffuso, diviene necessario per lui apprendere a suggere senza mordere di modo che la madre non abbia a sottrargli il capezzolo per dolore o paura. La nostra esperienza clinica mostra che questo punto della prima parte della storia dell'individuo può essere all'origine in lui di una divisione dolorosa per la quale l'ira contro i denti che mordono, quella contro la madre che si sottrae e quella contro la stessa impotenza della propria ira, determinano forzatamente l'esperienza di una confusione sadico-masochistica che lascia dietro a sé l'impressione di aver distrutto una volta per tutte la propria unità con la matrice materna. Questa primitiva catastrofe nella relazione dell'individuo con se stesso e con il mondo costituisce probabilmente l'apporto ontogenetico al mito biblico del paradiso...." (Roma, Armando, 1966), pp. 70-71

[16] "A King of shreds and patches", "a damned smiling villain"

[17] "All for nothin/ For Hecuba!", "John-a-dreams, unpregnant"

[18] Juliana Schiesari definisce la malinconia rinascimentale inglese un "comportamento imitativo", "atteggiamento finto", "essenzialmente teatrale", "una specie di mascherata italiana" che accomuna la vittima ad una tradizione di nobiltà di spirito, op.cit., pp.233-236. Nella stessa linea di pensiero, in "Frankenstein in the Age of Prozac", A.C. Goodson considera il noto legame fra malinconia e uomini colti e influenti, citando *Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (1621), che racconta quanto "la malinconia così spesso infuria e domina quasi tutti i grandi d'Europa" See *Literature and Medicine* 15.1 (1996) 16-32 (http://128.220.50.88/ journals/ literature and medicine/ v015/15.1goodson.html).

[19] "Madness in great ones must not unwatched go"

[20] "How do ye, pretty lady", "Pretty Ophelia", "Conceit upon her father", "They say the owl was the baker's daughter, Lord, we know what we are, but not what we may be"

[21] Norman Holland ha notato nella lista Internet PsyArt che il pavone è sacro a Giunone, Regina degli Dèi ; perciò Amleto beffeggia Claudio come animale domestico della Regina Gertrude. Il termine "peacock" suggerisce anche un pene ("cock") piccolo come un pisello("pea").

[22] "This is the poison of deep grief!", "...wants not buzzers to infect his ear/ With pestilent speeches of his father's death; Wherein Necessity (..) [w]ill nothing stick our persons to arraign/ in ear and ear"

[23] "Ere I could make a prologue to my brains/ They had begun the play"

[24] "For he was likely, had he been put on/ To have proved [i.e. acted] most royally"

[25] Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response* (Oxford University Press, 1968), pp. 104-133.

[26] Norman N. Holland (1964), *The Shakespearean Imagination* (Bloomington: Indiana University Press, 1968), pp. 178-9.

[27] "Dying voice"

Stampato al Centro Stampa dell'Università di Urbino
nel mese di febbraio 2001

A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discorsive. Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric

C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

D

Semiotica letteraria: mitologia e folklore: poetica
Sémiotique litteraires: mythologie et folklore: poétique
Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics: Poetics

E

Semiotiche auditive.
Sémiotiques auditives
Audio Semiotics

F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics